2026 herausgegeben von Silvan Wagner



phoibos

ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Harfe
zwischen Spätantike und Mittelalter

Phoibos

Zeitschrift für Zupfmusik

Herausgegeben von Silvan Wagner

Jg. 2026

Harfe
zwischen Spätantike und Mittelalter
(herausgegeben von Karolin Gornetzki
und Silvan Wagner)

phoibos
ZEITSCHRIFT FÜR ZUPFMUSIK

Jg. 2026

Herausgeber
Karolin Gornetzki, Silvan Wagner

Lektorat
Silvan Wagner

Umschlaggestaltung
Guido Apel

Hinweise für Autoren und Autorinnen
Einsendungen in deutscher oder englischer Sprache aus dem In- und Ausland sind willkommen. Zusendungen sollten vorzugsweise per E-Mail erfolgen (silvan.wagner@phoibos-zfz.de). Die Beiträge müssen unveröffentlicht sein. Weitere Hinweise unter www.phoibos-zfz.de

© 2026

Professur für Musikwissenschaft, Universität Bayreuth, 95440 Bayreuth



ISSN 2511-1345 (online)

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

Inhalt

Karolin Gornetzki
Einleitung 7

Buxe Kleiner/Karolin Gornetzki
Neue Instrumente, alte Fragen – Ansätze zur Cloyne-Harfe
zwischen Historie und Instrumentenbau, Teil 1 9

Thomas Zapf/Karolin Gornetzki
Neue Instrumente, alte Fragen – Ansätze zur Cloyne-Harfe
zwischen Historie und Instrumentenbau, Teil 2 23

Thomas Zapf
Die chromatische Clarsach. Rekonstruktion, Ikonographie
und organologische Praxis einer europäischen Harfentradition 33

Gisbert Hemprich
Die insularen Harfen – Terminologie und Überlieferung 41

Elisabeth Pawelke
Tristan als Lehrer:
Aufführungspraktische und musikpädagogische Aspekte 93

Friedhelm Schneidewind
Die Harfe in der phantastischen Literatur –
eine Spiegelung älterer Harfenbilder 115

Fania Tschepe
Zwischen Gegenwart und Zukunft –
Musik als Medium der Vorausdeutung in mittelalterlichen Erzählungen 169

Dennis Disselhoff
Das gezupfte Herz Gottes. *Cithara*, *psalterium* und *symphonia* in der Helftaer
Mystik (Mechthild von Hackeborn, Gertrud von Helfta) 185

Einleitung

Karlin Gornetzki

Diese Ausgabe der Zeitschrift *Phoibos* versammelt größtenteils verschiedene Beiträge des Harfensymposions von 2023, auf dem unterschiedliche Vorträge aus der Geschichts-, Literatur- und Sprachwissenschaft sowie dem Instrumentenbau präsentiert und diskutiert wurden. Unter dem Titel *Invicem percipere – einander wahrnehmen* fand vom 19. bis 20. August 2023 in Göttingen ein niedrigschwelliger interdisziplinärer Austausch statt, der gezielt auch angehende Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler einbinden konnte. Aus diesem Grund flankierten auch zwei Seminare in der Germanistischen Mediävistik in Tübingen die Tagung, in denen sich fortgeschrittene Studierende mit Wirkung und Funktion von Musik in epischen Texten der Vormoderne auseinandersetzen konnten. Insgesamt folgte das Projekt dem Ziel, unterschiedliche methodische Zugänge auszutauschen, neue Perspektiven auf Quellen, Organologie und musikalische Praxis zu eröffnen und nicht zuletzt Forschungsgenerationen miteinander ins Gespräch zu bringen.

Ursprünglich war geplant, alle Vorträge der Tagung in die Schriftform zu bringen; jedoch haben die Auswirkungen der Corona-Krise Finanzierungs- und Arbeitsmöglichkeiten empfindlich und nachhaltig eingeschränkt, was auch zu einer enormen Verzögerung im Veröffentlichungsprozess geführt hat. Für das Engagement und die Geduld aller Beiträger und Beiträgerinnen sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Mit dem Aufsatz von Dennis Disselhoff konnte zudem ein zusätzlicher Beitrag eingeworben werden, der das Spektrum der Tagungsbeiträge um eine theologisch-mystische Perspektive auf Saiteninstrumente im religiösen Denken des 13. Jahrhunderts erweitert.

Die Beiträge gehen der Frage nach, welche Annäherung an das Instrument, die Spielpraxis und die Darstellungen im Zeitraum zwischen Spätantike und Spätmittelalter möglich sind. Verschiedene Disziplinen, wie die Keltologie oder germanistische Mediävistik, diskutieren Textzeugnisse, während naturwissenschaftliche Zugänge die Beschaffenheit historischer Instrumente mittels bildgebender Verfahren beurteilen. Darüber hinaus werden Projekte aus dem experimentell-archäologischen Instrumentenbau vorgestellt, die eine historische Annäherung mittels baulicher Möglichkeiten und spielpraktische Überle-

gen erproben. Literaturwissenschaftliche Analysen widmen sich musikalischen Motiven im geschichtlichen Wandel.

Um einen Einblick in die ursprüngliche Konzeption des Harfensymposions zu geben, soll eine Liste aller dort gehaltenen Vorträge die Einführung in den Sammelband schließen, der in seinen Beiträgen wesentliche Untersuchungen vertieft dokumentiert, nicht aber das gesamte Spektrum der Tagung repräsentieren kann.

Dr. Gisbert Hemprich: Harfen und andere Musikinstrumente in der mittelalterlichen irischen Literatur

Carolin Margraf: Harpeslagere und irländische Harpfenisten – Perspektiven für die Spielpraxis auf frühneuzeitlichen Harfen

Fania Tschepe: Musik und Vorausdeutung in mittelalterlicher Literatur – Tochmarc Ailbe und das Nibelungenlied im Vergleich

Buxe Kleiner/Thomas Zapf: Die Trinity College Harp – eine Nachschöpfung

Dr. Karen Loomis: Harps and Science: Rediscovering the historical Irish and Highland harps

Elisabeth Pawelke: Die Harfe in den Tristan-Handschriften

PD Dr. Dietmar Najock: „Harpa" und „Achilliaca" bei Venantius Fortunatus

Friedhelm Schneidewind: Die Harfe in der phantastischen Literatur – eine Spiegelung älterer Harfenbilder

Thomas Zapf/Buxe Kleiner: Die chromatische Clarsach

Neue Instrumente, alte Fragen – Ansätze zur Cloyne-Harfe zwischen Historie und Instrumentenbau, Teil 1

Buxe Kleiner/Karolin Gornetzki

Methodik und Hintergrund

Das Gespräch, das dem folgenden Interview zugrunde liegt, wurde am 01. März 2025 von Jürgen Steiner aufgezeichnet. Karolin Gornetzki befragte den Harfenbauer Buxe Kleiner zu seinen – gemeinsam mit Thomas Zapf und Luise Ulrich – unternommenen Bemühungen, eine im Sinne der Spielbarkeit sinnvollere Nachempfindung der Cloyne-Harfe (auch Fitzgerald- oder Dalway-Harfe) zu entwickeln. Aus diesem Unterfangen sind auch chromatische Metallsaitenharfen entstanden, die sich stark von den historischen Vorbildern unterscheiden. Beides – Nachbauten und inspirierte Neubauten – präsentierten sie auf dem Harfensymposion am 19.08.2023. Gemeinsam arbeiten sie schon länger daran, in einer Mischung aus historischer Analyse der metallbesaiteten Harfen Irlands und Schottlands, spielpraktischen Überlegungen und den Erfahrungen im Instrumentenbau von Buxe Kleiner Instrumente zu entwickeln, die zwischen dem Eröffnen neuer Ausdrucksmöglichkeiten im Repertoire und der historischen Bauweise stehen. Daneben entstehen auch Instrumente, die historischen Vorbildern, wie der Queen-Mary-Harfe oder der Trinity-College-Harfe, sehr nahestehen.

Die Cloyne-Harfe ist insbesondere wegen einiger ungewöhnlicher Merkmale in ihrer Saitenanordnung nachgebaut worden: Sie hat 45 Wirbel entlang des Halses und noch einmal sieben weitere Wirbel, die in einer zweiten Ebene oberhalb angebracht wurden.[1] Dies ist die Grundlage für zahlreiche Versuche, das Saitensetup zu interpretieren. Die sieben ‚Extrasaiten' und auch die Saitenzahl insgesamt wurden bisher oft durch die These erklärt, dass die sieben Saiten eine Form der Chromatik darstellen und einige der anderen Saiten eventuell gedoppelte Töne hatten. Dieser musikarchäologische Befund ist bis heute nicht abschließend geklärt worden.[2] Abbildung 1 im Anhang zeigt die zweireihige Wirbelanordnung auf dem erhaltenen Hals.

[1] Michael Billinge, Bonnie Shaljean: The Dalway or Fitzgerald harp (1621), Early Music, Volume XV, Issue 2, May 1987, Pages 175–187, https://doi.org/10.1093/earlyj/XV.2.175, S. 176.

[2] Michael Billinge, Bonnie Shaljean: The Dalway or Fitzgerald harp (1621), S. 176.

Das Interview wurde für eine gute Lesbarkeit gekürzt, einige Passagen wurden zusammengefasst sowie verschiedene Elemente der mündlichen Sprache formell angeglichen. Weiterhin ist die Reihenfolge der Fragen abgeändert, damit die Themen konziser nachzuverfolgen sind.

Die historische Cloyne-Harfe: Historische Leerstellen und Rekonstruktionsversuche

Karolin Gornetzki
Du hast die Vorversion der Cloyne-Harfe zuerst als Nachbau begonnen?

Buxe Kleiner
Genau. Ich habe kein neues Instrument gebaut, sondern einen neuen Korpus, da David Kortiers Korpus gerissen ist. Wir wollten die Teile so umbauen, dass das Inline-Setup funktioniert.

Karolin Gornetzki
Inline bedeutet, die Saiten sind in einer Reihe und chromatisch?

Buxe Kleiner
In einer Reihe und chromatisch. […] Ich habe schon versucht, die Originalkonstruktion von David Kortier einfach zu übernehmen, aber es hat sich herausgestellt, dass das nicht so einfach ist. Beispielsweise wird der größte Teil der Stimmwirbel sozusagen rechtsherum benutzt, um die Saite aufzuziehen. Aber es gab auch welche, die entgegengesetzt laufen. So was würde man freiwillig nie bauen. […] Es muss ja irgendwie spielbar sein, und damit musste das Saiten-Setup für unseren Versuch etwas gleichmäßiger gestaltet werden als in den bisherigen Rekonstruktionen. Thomas und ich haben uns eine sogenannte Spielebene überlegt, auf der theoretisch und unabhängig von den historischen Gegebenheiten, der Saitenabstand möglichst gleichmäßig ist, um gut darauf agieren zu können.

Karolin Gornetzki
Dann ging es zunächst darum, die Rekonstruktion zu bauen und gleichzeitig ein spielbares Instrument zu entwickeln?

Buxe Kleiner
Thomas ist mit der Rekonstruktion erstaunlich schnell gut klargekommen. Aber es ist immer noch so, dass man nicht frei im Spiel ist, weil man sehr damit beschäftigt ist, immer die richtige Saite zu erwischen, weil die Saiten so ungleich sind. Das ist für ein so ein hochkomplexes Instrument eigentlich undenkbar aus meiner Sicht. Bei einer diatonischen Harfe, wenn die Saiten nicht ganz gleichmäßig sind, kriegt man schon die Krise, aber bei einem chromatischen Instrument, wo noch viel mehr Saiten drauf sind, wird es immer unübersichtlicher.

Karolin Gornetzki
Du hattest David Kortier erwähnt, der den ersten Nachbau für Thomas Zapf angefertigt hat. Hat er die Cloyne bei seiner Rekonstruktion per Hand vermessen? Es gäbe ja heute schon Computertomographie.

Buxe Kleiner
David Kortier hat die Harfe per Hand für Ann Heymann vermessen. Sie hat vermutlich auch mit gefördert, dass die Harfen im Dubliner Museum vermessen werden und dann technische Zeichnungen angefertigt werden. Auf den Zeichnungen sind keinerlei Verzierungen, sondern nur die Maße, wie die Außenmaße und die Seitenlängen. Diese Zeichnungen kann man gegen eine Aufwandsentschädigung kaufen. (David Kortiers Nachbau ist auf Abbildung 2 zu sehen, gemeinsam mit der Metallsaitenspielerin Pia Kedl)

Karolin Gornetzki
Dann sind die Holzarten und Farben nicht bei den Vermessungen mit verzeichnet worden – aber sind sie an anderer Stelle publiziert?

Buxe Kleiner
Es gibt immer noch offene Fragen. Die Cloyne ist angeblich aus Eibe. Jedoch weiß man das nicht genau, da keiner dorthin geht und irgendwelche Holzproben entnimmt, um die zu untersuchen. Bei der Trinity-College-Harfe dachte man zum Beispiel, dass der Hals und die Säule aus Hainbuche sind, was nun wieder unsicherer ist[3] […] Man weiß auch bei der Cloyne nicht so richtig, wie was genau gemacht wurde.

[3] Hier zieht Buxe Kleiner eine Analogie zur Queen-Mary-Harfe, bei der ich durch eine computertomographische Untersuchung herausstellte, dass sie doch nicht aus Hainbuche gefertigt ist.

Karolin Gornetzki
Und wie seid ihr dann mit der Frage umgegangen, welches Holz oder welche Hölzer man verwendet?

Buxe Kleiner
Wir sind von dem ausgegangen, was belegt ist. Der Cloyne-Nachbau David Kortiers ist aus Eschenholz, und die vielen Schnitzereien sind nur angedeutet. Im Original ist sie ja über und über beschnitzt. Nur beim Korpus weiß man das nicht, weil er nicht mehr erhalten ist. Wir machen diese Schnitzereien erst einmal auch noch nicht.

Die nächste Idee war dann, wir machen ein Instrument, wo das Saitensetup einigermaßen funktioniert. Das war nun sozusagen unser Vorversuch. Außerdem haben wir noch ein Saiteninstrument gemacht, wo die Saitenabstände konsequent stimmen, unabhängig, wie es historisch aussieht. Zuvor hatte ich ein ähnliches Konzept für eine andere Harfe, und weil es statisch am sichersten ist, habe ich das für die Cloyne übernommen.

Karolin Gornetzki
Also habt ihr von den anderen Harfen Buxes den geschwungenen Korpus für euren Versuch übernommen.

Buxe Kleiner
Der gebogene Korpus, genau. Durch die Krümmung und den schwingenden Resonanzboden hinten gewinnt man krass an Statik. Ein Instrument, wie deines vom Groß F bis G^3, entwickelt ungefähr die Kraft von einer Tonne. Trotzdem haben die noch weniger Belastung, weil sie nicht chromatisch sind. Das war die erste Idee, ich habe viel versucht, von diesen Modellen zu übernehmen.

Karolin Gornetzki
Und das heißt, es gibt jetzt eine kleinere Variante (als Vormodell der Cloyne) mit geschwungenem Korpus?

Buxe Kleiner
Ich würde sagen, das ist keine kleine *Variante* mehr. Denn erstens hat diese neue Cloyne-Harfe schon einen größeren Tonumfang. Die im Moment wahrscheinlichste Variante scheint zu sein, dass ihre tiefste Saite das C wäre, aber weil es der Korpus hergab, haben wir bei den historisch inspirierten Neubauten mit dem großen F angefangen.

Und das war der eigentliche Auslöser, diese Form des Korpus zu nehmen, die aber nicht historisch verbürgt ist. Wenn man etwas abstrakt denkt, dann

würde man sagen, die Mullaghmast-Harfe kommt dem noch am nächsten von der Form.

Weitere historische Befunde in Schrift- und Bildquellen

Karolin Gornetzki
Also könnte man sagen, das ist jetzt doch ein neues Instrument. Vielleicht historisch inspiriert, aber schon ein neues Instrument im Grunde.

Buxe Kleiner
Das könnte man so sagen. Es ist etwas ganz Neues, aber historisch inspiriert – ein neues Instrument im Grunde. Aber die Chromatik ist im Grunde historisch. Und es gibt dieses Gemälde von Reinhold Timm, *Christian IV.s musikanter,* ca. 1622[4], wo ein Ensemble mit Harfe aus der Zeit zu sehen ist. Man weiß, dass es ein irisches Instrument ist, und es ist so groß, dass ein rein diatonisches Instrument keinen Sinn mehr hat. Auf dem Bild hat die Säule eine extreme Krümmung, daher kann man auch davon ausgehen, dass dort viel Spannung wirkte.

Aber irgendwann war die Frage für uns: Was hat man denn auf so einem Instrument gespielt?

Karolin Gornetzki
Ich wollte noch einmal kurz nach Praetorius fragen. Er beschrieb eine sogenannte irländische Harfe, die auch chromatisch ist.

Buxe Kleiner
Genau, er hat eine Auflistung, wie die einzelnen Töne gestimmt sind, und daraus ergibt sich ja auch die Chromatik.

Karolin Gornetzki
Gibt es noch andere Quellen für eurer Projekt?

Buxe Kleiner
Thomas kennt sich da besser aus. Es gibt die Beschreibung Vincenzo Galileis von der Besaitung, und es gibt noch andere Beschreibungen von dem speziellen Klang der Saiten, besonders für das europäische Festland. Wenn man von dem Bild am dänischen Königshof ausgeht, waren die Musiker europaweit mit diesen Metallsaitenharfen unterwegs. Die Barockmusik der Zeit hatte ja viele Basso-Continuo-Stücke.

---

[4] https://da.wikipedia.org/wiki/Reinhold_Timm#/media/Fil:Christian_IV's_musicians_by_Reinhold_Timm.jpg,

Karolin Gornetzki
Das heißt, diese Basso-Continuo-Quellen sind dann auch ein mögliches Repertoire für die Instrumente?

Buxe Kleiner
Genau, das wäre ein Repertoire, für solistisches Spielen könnte der Tonumfang etwas klein sein. Die Chromatik ist für das Repertoire wichtig. Aber zentral ist auch, dass die Saitenabstände regelmäßig sind, damit sich die Finger daran gewöhnen. Der nächste Schritt mit diesen Prototypen war dann: Was geht denn darauf?

Die Entwicklung neuer Metallsaitenharfen

Karolin Gornetzki
Und was geht denn da drauf? Was habt ihr bisher so entdeckt, bei den Neubauten?

Buxe Kleiner
Thomas hat mit Lautenmusik angefangen, mit Stücken, die vorhanden sind. Ich war wirklich von den Socken, wie schnell er da überhaupt darauf klargekommen ist und wirklich auch schon zu vorzeigbaren Ergebnissen gekommen ist. Das heißt schon, dass er sich da relativ lange mit auseinandergesetzt hat und eine innere Idee hatte, wie das gehen kann, und dann aber auch schnell gemerkt hat, es gehen auch noch ganz andere Sachen auf einmal, ich bin gar nicht mehr auf Lautenliteratur angewiesen, sondern eigentlich kann ich Klavierliteratur spielen, aber dann sind diese Instrumente zu klein. Die nächsten Instrumente, die ich gebaut habe, die waren ja schon deutlich größer als die historischen Vorbilder, oder das, was man so als historisches Vorbild benutzen kann. Die Idee war, ich brauche den Tonumfang von einer Konzertharfe, und das habe ich gebaut, damit ist Thomas jetzt erstmal ein paar Jahre beschäftigt.

Karolin Gornetzki
Und das ist dann jetzt die ganz große chromatische Harfe?

Buxe Kleiner
Genau, daraufhin sind wir jetzt auf die große chromatische Harfe umgestiegen, und da wird es dann auch noch einmal neu spannend, weil man sich auch in statische Gefilde vortastet, mit denen ich mich vorher noch nie befasst habe. Die hat ja fast anderthalb Tonnen Spannung, also 1,4 Tonnen, und die Ausladung ist größer (unter Abbildung 3 ist dieses Instrument zu sehen). Wo kriegt man, wenn man das historisch angelehnt besaiten will, Monofilamentbesaitung

und Saiten ohne Umspinnung her? Da tauchen dann auf einmal noch zusätzliche Dinge auf, mit denen man sich vorher noch nicht so wirklich auseinandergesetzt hat.

Karolin Gornetzki
Wohin würdest du denn jetzt gern diese neuen chromatischen Metallsaitenharfen entwickeln? Wo würdest du die Instrumente gerne einsetzen? Wir hatten ja schon gesagt, die Cloyne ist eine Inspiration, aber jetzt geht es ja schon in die Richtung, dass ein neues Instrument entsteht. Was wäre für dich eine erstrebenswerte Entwicklung?

Buxe Kleiner
Na ja, was grundsätzlich passieren muss, damit es überhaupt weitergeht, ist Jemanden zu finden, der Lust hat, sich damit längerfristig zu befassen. Das ist, glaube ich, das A und O. Gegenwärtig hat man ja in Deutschland nur eine Person, den Thomas, den man überhaupt fragen kann: wie komme ich auf diesem Ding klar, mit was starte ich? Das ist der Anfang. Und das Zweite ist dann, dass man anfängt danach zu schauen, welche Musik vorhanden ist und ob ich das auch spielen kann. Das macht Thomas ja auch schon im weitesten Sinne. Er orientiert sich an der klassischen Seite der Musik, aber auch in Richtung Jazz oder auch in arabischer Musik. Da ist sicherlich noch ganz viel offen. Das Spektrum, das in dem Instrument steckt, ist viel größer, als wir momentan noch irgendwie erfassen können. Das ist dann das Nächste. Aber ich denke, so ist wahrscheinlich Musikinstrumentenentwicklung. Entweder jemand baut ein Instrument, wo man auf einmal ganz neue Sachen mit machen kann, oder aber jemand hat eine musikalische Idee und lässt sich ein entsprechendes Instrument bauen. So, glaube ich, wird es immer funktionieren. Und ich habe eher das Gefühl, dass das auf diese Weise mit der Musik wächst.

Also wenn, wie in der Barockzeit, auf einmal chromatische Musik interessant wird, da tauchen so Leute wie Bach auf und dann hat man eben mit dem diatonischen Instrument keine Chance. Also müssen sich alle mehr Richtung Chromatik orientieren. So ähnlich ist es hier auch. Es gibt eine Idee, und dann gibt es auf einmal so ein Instrument, und in dem Moment merkt man erst einmal: eigentlich gibt es für dieses Instrument ja gar keine Musik, die genau auf dieses Instrument passt, sondern ich adaptiere etwas von woanders. Das kann gut funktionieren, aber letztendlich muss es darauf hinauslaufen, dass jemand mit so einem Instrument nochmal neu komponiert und zu ganz anderen Ergebnissen kommt. Das dürfte eigentlich noch nicht einmal nur ein Komponist eines

bestimmten Musiksegmentes sein, sondern mehrere. Da müssten aus dem Jazz, aus der Unterhaltungsmusik und noch viele andere Leute zusammenkommen.

Verschiedene Formen der Chromatik

Karolin Gornetzki
Was mich jetzt so aus praktischer Sicht interessiert, es gibt ja auch bei den Darmsaitenharfen 7/5er–Chromatiken, und ich mache jetzt zum Beispiel Klavier. Würde mir das schon helfen, mich darauf zurechtzufinden, wenn ich schon dieses Klavierbild habe, oder würdest du denken, das ist nicht so hilfreich?

Buxe Kleiner
Doch, auf jeden Fall. Ich würde in dem Fall, wo du ja jetzt eine diatonische Harfe spielst, bei der du die Klappen auf C-Dur legst und wirklich eine diatonische C-Dur-Reihe hast, immer empfehlen, auf diese 5- und 7er-Gruppen zurückzugehen und nicht auf ein anderes System zu setzen, weil du wieder von vorne anfängst.

Die Alternative dazu wäre es eben halbtönig zu denken, und für Leute, die viel in Harmonien denken, ist das einfacher. Jazzmusiker arbeiten viel mit Skalen, und für die wäre es einfacher, weil du eben bei einem halbtönig-äquidistanten System für jeden Akkord das gleiche Griffbild hast, egal in welcher Tonart der ist. Und die arabische Variante finde ich deshalb interessant, weil, wenn man diese Fünfer- und Siebenergruppen hat, hat man ja immer wieder eine Lücke. Und wenn man da noch wieder eine Saite einzieht, die sozusagen auf den Viertelton gestimmt ist, dann kriegt man dieses Arabisch-Moll.

Karolin Gornetzki
Es gibt ja verschiedene Formen der Chromatik. Welche habt ihr für die neuen Harfen genutzt?

Buxe Kleiner
Wir haben uns das so wie auf einem Klavier gedacht, so dass man eine Fünfer- und eine Siebenergruppe hat […] Wenn man vorher eine diatonische Harfe gespielt hat, kann man im Grunde genommen auf ein solches Instrument wechseln, wie schon gesagt.

Karolin Gornetzki
Es gibt ja bei der enharmonischen Verwechslung diese Halbtöne, die eigentlich nicht gleich sind, wenn man nicht gleichschwebend temperiert stimmt. Ihr habt die Töne aber enharmonisch verwechselt? Aber man könnte dann noch andere Töne einfügen?

Buxe Kleiner

Genau, ich würde mal sagen, das war die ursprüngliche Idee. Das erste Instrument in diese Richtung, was noch nicht diese Konzertharfengröße hatte, das hat ja die Möglichkeit, es in reinen Terzen zu stimmen, mit einer zusätzlichen Saite. Aber das ist sowas von absurd angeordnet, dass ich nicht glaube, dass das jemals jemand versuchen wird, das ist einfach zu kompliziert. Aber wir haben gedacht, dass durch die gleichschwebend temperierte Stimmung so viele Überlagerungen entstehen, wenn man auf der Harfe spielt, dass es ganz schrecklich klingt. Somit hatten wir die Überlegung, dass es schön sein könnte, wenn man in reinen Terzen stimmen könnte, um das ein bisschen einzugrenzen. Aber es hat sich ja herausgestellt, dass die Überlagerung gar nicht stattfindet. Diese, sagen wir mal, disharmonische Überlagerung von Tönen kommt nicht vor.

Es passiert nur, wenn man – wie auf einer Konzertharfe – ein Glissando machen will. Dann klingt es, als wäre man ins Klavier gefallen. Mit dieser neuen Harfe kannst du diesen harfentypischen Engelssound nicht spielen, den kriegen wir damit nicht zustande.

Aber wenn wir wieder zurück zu der Cloyne gehen: Bei der Cloyne-Harfe würde ich sagen, die muss man im Grunde genommen halbtönig äquidistant bauen, weil man dann noch am ehesten zu einem Setup kommt, was auf die Originalstimmung oder Anordnung passt. Da geht es wirklich nur um ganz wenige Millimeter, halbe Millimeter Verschiebungen der Stimmwirbel nach rechts und nach links, und man kriegt das dann so hin, dass man da schon zu einem einigermaßen tauglichen Setup kommt. Auch mit der historischen Auffächerung der Saiten – das heißt die Saiten haben auf dem Korpus größere Abstände als oben am Stimmwirbel – ist sie auch weiterhin spielbar. Egal, in welcher Ebene ich bin, die Abstände sind fast immer gleich.

Und das ist nach wie vor Thema, aber da kommen wir zum nächsten Schritt. Es ist nämlich nicht so einfach, für so ein historisches Instrument, an dem kein Leim ist, entsprechendes Holz zu finden. Ich hatte immer das Gefühl, der Korpus ist das größte Problem, aber es stimmt gar nicht. Den Korpus, den könnte ich inzwischen reihenweise bauen, da gibt's genug Holz. Jedoch ist die Säule das Problem, weil die so einen breiten Schild hat, von zwölf Zentimetern, und gleichzeitig eine extrem starke Biegung, von vorne gesehen und wenn man von der Seite guckt. Da finde ich es auch nicht so schlau, einfach nur ein breites, dickes Brett zu nehmen und diese Kurve rauszuschneiden. Dann habe ich unglaublich viele, ganz kurze Fasern. Das ist bei so einer starken Biegung mit dem Zug, der da draufkommt, keine gute Idee. Es wäre schön, man hätte auch ein gebogenes Stück Holz.

Das Holz muss aber gleichzeitig vorne im Rohzustand mindestens zwölf Zentimeter dick sein und muss rissfrei trocknen. Ja, da kann man schon wieder loslegen und von vorne anfangen mit Überlegungen: Ist es sinnvoll, erst einmal diesen dicken Klotz zu haben und zu trocknen, oder ist es schlau, erst einmal den Klotz grob in Form zu schneiden? Wirft sich das Holz stark? Aus welchem Holz mache ich das? Trage ich die dünneren Teile vorher ab – denn nur der Schild ist sehr breit, und den Rest des Holzes kann man ja auch deutlich dünner machen?

Karolin Gornetzki
Das heißt, wenn du jetzt nochmal einen Cloyne-Nachbau machen würdest, würdest du die äquidistanten Halbtöne als Hauptanordnungspunkt nehmen?

Buxe Kleiner
Das ist unter Umständen auch das Wahrscheinlichste, und wenn man davon ausgeht, dass es ein Basso-Continuo-Instrument ist, wäre das sinnvoll. Der Basso-Continuo-Spieler oder die Spielerinnen, die müssen in Harmonien denken, und denen käme das entgegen. Die könnten jetzt mit so einem Instrument einfach nur auf dem richtigen Ton anfangen und hätten dann immer das gleiche Griffbild für das, was sie spielen müssen. Dann kann man relativ leicht kleine Verrückungen machen. Von daher gesehen, würde ich schon sagen, das hat eine extreme Logik. Aber ob es so war, wissen wir trotzdem nicht.

Karolin Gornetzki
Das wären alle meine Fragen. Vielen lieben Dank.

Anhang: Abbildungen



Abbildung 1: Hals der Cloyne-Harfe, aus: Armstrong, Robert Bruce: Musical Instruments, Part 1, The Irish and the Highland Harps, Part 1. Edingburgh 1904, S. 67.



Abbildung 2: Pia Kedl mit David Kortiers Nachbau der Cloyne, Foto: Jürgen Steiner.

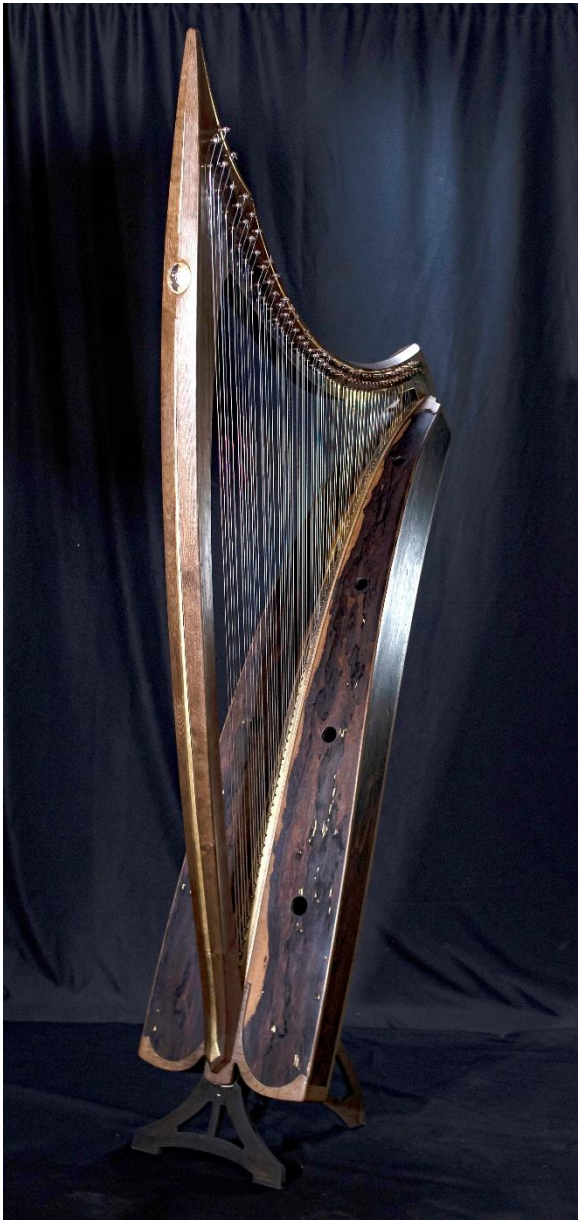


Abbildung 3: Apollo. Die bisher größte der chromatischen Metallsaitenharfen mit 7-5-Chromatik aus Eiche. Foto: Thomas Zapf.

Neue Instrumente, alte Fragen – Ansätze zur Cloyne-Harfe zwischen Historie und Instrumentenbau, Teil 2

Thomas Zapf/Karolin Gornetzki

Methodik und Hintergrund

Das Gespräch wurde von Jürgen Steiner aufgezeichnet, mit NoScribe transkribiert und anschließend korrigiert. Für die Schriftform des Interviews wurden Passagen gekürzt und zusammengefasst. Thomas Zapf und Buxe Kleiner arbeiten bereits seit mehreren Jahren zusammen an einer Rekonstruktion der Cloyneharfe sowie an einer neuen Variante der Metallsaitenharfe. Diese soll mittels Chromatik neue Literatur erschließen und weitere Ausdrucksmöglichkeiten auf den Instrumenten ermöglichen. Während wir mit Buxe Kleiner insbesondere über den Bauprozess aus der Perspektive des Harfenbaus sprachen, fokussiert das Interview mit Thomas Zapf den kulturell-geschichtlichen Hintergrund der irisch-schottischen Metallsaitenharfen sowie neue Spielmöglichkeiten auf den Instrumenten.

Motivation der Rekonstruktions- und Neubauversuche

Die Rekonstruktion der Cloyne-Harfe birgt einige Schwierigkeiten, die sich vor allem aus dem fehlenden historischen Corpus und der Anordnung der Saiten ergeben, die im Hals des historischen Instrumentes in Form der Saitenwirbellöcher rekonstruierbar sind. Das Saitensetup – insbesondere die Zusatzsaiten – wird von Doppeltönigkeit bis hin zur Chromatik interpretiert (vgl. Anhang, Abb. 1). Mit Thomas Zapf, der sich seit Jahren mit den Spiel- und Ausdrucksmöglichkeiten der historischen und neu entwickelten Metallsaitenharfen befasst, sprachen wir über seine Motivation die Cloyne-Harfe zu rekonstruieren und neue Harfen mit Metallsaiten zu entwickeln.

Thomas Zapf
Die Cloyne-Harfe war der Startpunkt unseres Vorhabens. Ungefähr um 2008, 2009 entstand die Idee, dass man deutlich mehr musikalische Möglichkeiten hätte, wenn man die Cloyne-Harfe rekonstruiert und weiterentwickelt, um mehr Musik, wie Lautenliteratur und Virginalliteratur aus der Zeit von circa 1600,

realisieren zu können. Dazu bräuchte man ein chromatisches Metallsaiteninstrument, und mit der Cloyne gab es höchstwahrscheinlich auch eine entsprechende historische Vorlage. Doch die Cloyne-Harfe ist bauhistorisch sehr problematisch, weil man nur den Bogen und die Säule hat und nicht weiß, wie das Saiten-Setup war, denn die Soundbox, also der Corpus, fehlt.

Durchführung der Rekonstruktion

Thomas Zapf

Bei der Rekonstruktion haben viele Instanzen mitgewirkt, wie Simon Chadwick[1] oder Siobhán Armstrong[2], die schon Ideen entwickelt haben, wie man die Cloyne rekonstruieren könnte. David Kortier (†) hat dann den ersten Prototyp der Cloyne gebaut. Es war nicht klar, wie die Harfe tatsächlich aussehen wird, da der Korpus wie gesagt nicht erhalten ist. Tatsächlich war das Instrument dann auf der spieltechnischen Ebene keine befriedigende Lösung. Danach haben wir mehrere Jahre mit großem Aufwand und verschiedenen Bauansätzen experimentiert, wie diese Harfe tatsächlich als spielbares Instrument funktionieren könnte. Viele andere Spieler*innen historischer Harfen haben versucht, auf der ersten Konstruktion zu spielen, wie Siobhán Armstrong und Andrew Lawrence-King[3], und sie resümierten, dass man schon darauf spielen könne, es aber gar keinen Spaß mache und keinen Spielfluss gäbe. Wir kamen dann an den Punkt, dass wir – anstatt uns durch das historische Vorbild einschränken zu lassen – von der anderen Seite herangehen und uns fragen, was wir – angelehnt an die historische Cloyne – gerne für ein chromatisches Instrument hätten und was wir mit heutigen Methoden bauen könnten. Damit haben wir praktisch eine neue Metallsaitenharfe erfunden, vor allem eine, die gut spielbar ist und bei der man nicht ständig Kompromisse zwischen Spielbarkeit und Historizität eingehen muss (vgl. Anhang, Abb. 2). Ein entscheidender Hinweis fand sich in Praetorius' *Syntagma musicum*, in dem ein Instrument aus der Zeit um 1620 beschrieben wird, das eine Inline-Chromatik hat.[4] Uns war gleich klar, dass wir mit dieser Vorlage gut arbeiten können. Buxe Kleiner hat ja schon die Mulagh-Mast-Harfe weiterentwickelt, als einreihige nicht chromatische Harfe, und dieses Modell hält auch statisch die zusätzliche Spannung aus. Mit dieser

[1] https://simonchadwick.net/bio, letzter Zugriff am 09.02.2026.
[2] https://www.siobhanarmstrong.com/about, letzter Zugriff am 11.02.2026.
[3] https://andrewlawrenceking.com/about/, letzter Zugriff am 24.02.2026.
[4] Michael Praetorius: *Syntagma musicum*, Band 2: De Organographia. Wolfenbüttel 1619, Tafel XVIII, S. 289.

Idee haben wir zwei Prototypen gebaut, die auch sehr gut funktioniert haben. Musikalisch haben wir für diese Harfen keine Grenzen mehr. Wir brauchen nicht bei Lautenmusik zu bleiben und können auch Klaviermusik oder auch Minimal Music damit spielen. Zeitlich sind wir nicht mehr eingeschränkt, was die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten betrifft. Dann wollte ich das Instrument in einer noch größeren Ausführung haben, so dass wir die Literatur einer Doppelpedalharfe spielen können.

So ist unsere moderne chromatische Metallsaitenharfe entstanden. Als wir dann gesehen haben, was klanglich und spieltechnisch funktioniert, sind wir baulich wieder einen Schritt zurückgegangen. Und im Rückgriff darauf, was spieltechnisch und klanglich mit der neuen Harfe funktioniert, sind wir nochmals einen Schritt zurückgegangen. Buxe hat bei diesem zweiten Schritt zurück eine Harfe gebaut, die von den Dimensionen und der Mensur an die Downhill-Harfe angelehnt ist. Sie ist auf circa 1700 datiert, hat eine andere Formsprache, ist aber von der Bauform historisch und damit ähnlich der Cloyne-Harfe. Das bedeutet, sie hat einen ausgehöhlten Weidenkorpus (wie die Cloyne) und ist ebenso gänzlich ohne Leim gebaut. Die Neuerung an dieser Bauform war nun, dass sie, wie die große chromatische Harfe, eine Inlinechromatik aufweist. Das ist nun das Modell, mit dem wir einer Rekonstruktion der Cloyne am nächsten gekommen sind. Unser Modell ist bauhistorisch keine direkte Nachbildung, wie hoffentlich deutlich geworden ist, aber sie funktioniert spieltechnisch hervorragend (vgl. Anhang, Abb. 3).

Karolin Gornetzki
Ich habe noch eine Frage zur historischen Cloyne-Harfe. Wir haben ja schon mit Buxe Kleiner darüber gesprochen, dass sie eine zweite Wirbel- und damit Saitenreihe hat. Gleichzeitig ist sie extrem beschnitzt und diente der gesellschaftlichen Repräsentation. Denkst du, sie war neben der Repräsentanz ein spielbares Instrument?

Thomas Zapf
Ein guter Teil der letzten 16 Jahre meiner Lebenszeit steckt gemeinsam mit Buxe in der Rekonstruktion und Weiterentwicklung dieses Instruments. Ich denke, die historische Cloyne war ein spielbares Instrument, aber uns fehlen einige Parameter, wie der Korpus. Ich hoffe und glaube, wir haben ein spielbares und dennoch sehr nahes Instrument entwickelt.

Weiterhin denken wir, wenn wir uns nah an Praetorius anlehnen, dass der nächste experimentelle Schritt eine Variante mit einer sechs zu sechs Chromatik wäre, also ein Instrument, das äquidistant gestimmt ist. Bei diesem zukünftigen

Versuch habe ich die Hoffnung, dass wir zu einem spielbaren Instrument kommen, das der historischen Cloyne noch nähersteht. Die zusätzlichen Saiten sind meiner Meinung nach weiter oben angebracht, weil der Platz in der harmonischen Kurve dort fehlte. Wenn man bestimmte Annahmen über Bord wirft, wie die, dass die historische Cloyne dreireihig war, und die schon erwähnte Inlinechromatik mit äquidistanten Halbtönen konstruiert, können wir meiner Meinung nach, ein klanglich sehr schönes Instrument erhalten.

Ich habe noch andere clàrsachs[5], die auf historische Vorbilder zurückgehen. Aber die Cloyne und auch unsere modernen Metallsaitenharfen haben einen ganz eigenen Klangcharakter, den keine andere Harfe hat.

Karolin Gornetzki
Bitte erläutere noch einmal aus deiner Sicht, warum ihr euch bei den bisherigen chromatischen Harfen für eine 7-5er-Chromatik entschieden habt.

Thomas Zapf
Da muss ich kurz ausholen. Die Cloyne-Harfe hat Vorbilder. Auf dem europäischen Festland gibt es schon länger chromatische Harfen. Zum Beispiel gibt es um 1600 schon die italienische Tripleharfe. Bei Praetorius und anderen haben wir sehr häufig sieben Halbtöne pro Oktave. Damals hat man in der Regel mitteltönig gestimmt, wie die Cembali und Orgeln bis Bach. Beispielsweise sind dann Es und Dis nicht der gleiche Ton. Diese Vorlagen des Festlandes haben wir versucht umzusetzen. Bei der Rekonstruktion der Cloyne glauben wir, dass die 6-6er-Chromatik näher an das Ziel führt. Bei den modernen Metallsaitenharfen wollen wir auch moderne Musik spielen können, und deswegen sind sie mitteltönig angelegt, also mit fünf Halbtönen pro Oktave und sieben Ganztönen.

Weitere historische Quellen

Karolin Gornetzki
Im Interview mit Buxe Kleiner haben wir über das schwedische Gemälde gesprochen. Kannst du noch einmal erklären, was man dort sieht und was es für ein Gemälde ist?

[5] Fachbegriff aus dem Schottisch-Gälischen für die historischen Metallsaitenharfen Schottlands und Irlands.

Thomas Zapf
Das Gemälde zeigt Instrumentalisten des dänischen Hofes. Man sieht eine Gambe des 17. Jahrhunderts und eben eine Harfe aus der gleichen Zeit, wie die Cloyne. Den Harfenspieler sieht man leider nur von vorne und damit die Säule der Harfe. Sie ist eindeutig sehr massiv gebaut und durch diese Stärke auch gebogen. Die Biegung der Säule weist sehr deutlich auf eine hohe Saitenspannung hin, was wiederum auf eine Metallsaitenharfe schließen lässt. Auf dem Gemälde kann man leider nicht erkennen, ob es eine chromatische Harfe ist. Es wäre enorm hilfreich gewesen, noch ein Bild einer chromatischen Harfe der Zeit zu haben. Die Harfe des Gemäldes wird sowohl als diatonisch als auch als chromatisch interpretiert. Die Musik der Zeit braucht auch zunehmend Chromatik. Manche Interpretationen gehen davon aus, dass die Chromatik von anderen Instrumenten übernommen wurde. Insgesamt lässt sich das nicht klären, aber ich denke, es ist bewiesen, dass es eine chromatische irische Harfe gegeben hat. Wir haben die Cloyne-Harfe und wir haben die Darstellungen von Praetorius. Da Praetorius die irischen Harfen kannte, geht man davon aus, dass sie in ganz Europa der Zeit bekannt waren. Wahrscheinlich ist das aber schnell wieder verklungen. Um 1700 finden sich keine Nachweise der irisch-schottischen Metallsaitenharfen mehr. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts waren irische Harfenisten und ihre Instrumente deutlich verbreiteter.

Karolin Gornetzki
Buxe Kleiner erwähnte bereits als musikalische Quellen für Harfenliteratur Stücke des Basso Continuo. Würdest du sagen, dass auch die schottische Dudelsackmusik – Piobaireachd-Musik genannt – eine Quelle für Musik der Cloyne ist?

Thomas Zapf
Irland und Schottland waren ja im Mittelalter und auch der Frühen Neuzeit musikalisch ein gemeinsamer Kulturkreis. Es gibt ein Zitat, das besagt, ein schottischer Barde muss Geige, Dudelsack und Harfe spielen können. Davon ausgehend, nimmt man viele Querverbindungen zwischen der Musikliteratur dieser drei Instrumente an. Die Piobaireachd-Musik besteht aus vielen Variationen des gleichen Themas. Dies ist vor allem mit den nicht-chromatischen Metallsaitenharfen umsetzbar. Die chromatische Harfe schaut aber nach Festland-Europa und dieser Blick auf das Festland ist genau das, was die Cloyne-Harfe darstellt. Sie ist ein Versuch, bei der neuen Musik des 17. Jahrhunderts mitzuhalten. Während die Cloyne chromatisch ist, ist die Downhill-Harfe, die zwischen 1702 und 1713 gebaut wurde, wieder diatonisch. Die Cloyne hat in

ihrer Verzierungsart mit ihren Tieren und Mischwesen die Ästhetik mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bestiarien des 17. Jahrhunderts. Diese Bestiarien sind ja ein weiterer Schritt in der Beschäftigung mit der Natur. Deswegen sieht man in der Cloyne sowohl den Versuch, mit der Musik des Festlandes, aber auch mit der Formensprache und Ästhetik der Zeit mitzuhalten. Im 17. Jahrhundert sind ja viele Bestiarien entstanden. Um 1700 ist davon nichts mehr übrig. Das bedeutet, die Entwicklung geht bei den Instrumenten wieder zurück, so dass ich die Cloyne nicht primär mit der Piobaireachd-Musik verbunden sehe, sondern mit der klassischen Musik des Kontinents. Damit ist die Cloyne vom musikarchäologischen Befund Irlands und Schottlands etwas Singuläres, das überhaupt nur eine Generation ein Thema war. Es stellt sich die Frage, inwiefern der Zusammenbruch der irischen Kultur mit dieser Entwicklung zu tun hat – das ist aber seinerseits ein sehr komplexes Thema.

Karolin Gornetzki
Ich habe noch eine Frage zum gälischen Hof, der ja die Grundlage der irisch-schottischen Musikkultur ist. An diesen Höfen spielten auch Harfenisten. Wenn ich es richtig verstehe, wurde diese Musik vor allem auf den diatonischen Metallsaitenharfen umgesetzt. Die Cloyne richtet sich im Gegensatz dazu auf festländische Barockmusik aus?

Thomas Zapf
Die gälischen Höfe versuchen sich den europäischen Höfen anzunähern. Aber die irische Kultur wurde vor allem durch England zerstört, und im 17. Jahrhundert ist zum Beispiel von der Sprache und auch der Kultur schon einiges verschwunden. Nach der Cloyne wurde sich auch bei den Instrumenten wieder auf das alte, diatonische System gestützt, das vorher für Jahrhunderte in Irland und Schottland üblich war.

Rekonstruktion oder Neuschöpfung

Karolin Gornetzki
Würdest du die Harfen, die ihr neu geschaffen habt, mehr als Neuschöpfung oder als Rekonstruktion bewerten?

Thomas Zapf
Unsere großen Metallsaitenharfen sind definitiv Neuschöpfungen. Sie haben nur leichte Reminiszenzen an die Mulagh-Mast-Harfe, sind aber baulich so weiterentwickelt, dass ich nur wenig Bezug zu der Mulagh-Mast-Harfe sehe. Auch die Silbersaiten sind eine Reminiszenz an die historischen Harfen Irlands und

Schottlands. Aber bautechnisch sind die großen Harfen auch vom Tonumfang neue Instrumente.

Ausblick

Karolin Gornetzki
Wohin sollte sich die Musik mit den neuen Metallsaitenharfen deiner Meinung nach entwickeln? Bräuchte man nicht auch eine bessere Anbindung an die Universitäten?

Thomas Zapf
Der Klang ist ja etwas ganz Spezifisches und die Spieltechnik ist eine ganz eigene. Ich würde mir wünschen, dass jemand etwas für die spezifischen Klangmöglichkeiten dieser Harfen komponiert. Durch die Fingernageltechnik und die Chromatik sind ganz neue musikalische Möglichkeiten für Harfen gegeben. Es bräuchte eine Person, die die Möglichkeiten des Instruments versteht. Wir haben den langen Sustain, so dass man langgezogene Melodielinien darstellen kann. Auch Minimal Art ließe sich gut für diese Instrumente komponieren. Meine Aufgabe ist es vor allem das Repertoire der Harfe zu erschließen. Das ist aber eine Lebensaufgabe, zumindest für mich. Und wir benötigen junge Leute, die sich mit diesen Instrumenten beschäftigen.

Anhang: Abbildungen



Abbildung 1: Die Rekonstruktion der Cloyne-Harfe von David Kortier, mit der doppelten Saitenreihe. Foto: Thomas Zapf.



Abbildung 2: Zwei neue chromatische Metallsaitenharfen, gebaut von Buxe Kleiner, mit einer Inline-Chromatik. Foto: Thomas Zapf.



Abbildung 3: Inline-Chromatik der kleineren chromatischen Metallsaitenharfe, die an die Downhill-Harfe angelehnt ist. Foto: Thomas Zapf.

Die chromatische Clarsach. Rekonstruktion, Ikonographie und organologische Praxis einer europäischen Harfentradition

Thomas Zapf

1. Einleitung und Problemstellung

Die mit Metallsaiten bespannte gälische Harfe, die Harfe Irlands und der schottischen Highlands – organologisch als Clarsach bezeichnet – wird in der aktuellen Rezeption fast ausnahmslos als diatonisch gedacht. Ihr massiver, aus einem meist aus Weidenholz bestehenden Block ausgehöhlter Klangkörper, die Messing-Besaitung und die Spieltechnik mittels der Fingernägel erzeugen einen außergewöhnlich langen Nachklang (Sustain). Dieses akustische Spezifikum erfordert ein komplexes System der manuellen Dämpfung, das sich nicht einfach auf das Konzept einer chromatischen Harfe übertragen lässt.

Die Erweiterung harmonischer Räume verlangte spätestens seit dem 16. Jahrhundert von allen Instrumentenklassen eine chromatische Flexibilität. Während in Italien die arpa doppia mit mehreren parallelen Saitenebenen und in Spanien die arpa de dos órdenes mit gekreuzten Saitenreihen entstand, vollzog auch die gälische Kulturlandschaft eine Adaption dieser kontinentalen Innovationsströmungen. Das einzige materielle Zeugnis dieser Entwicklung stellt das Fragment der sogenannten Cloyne Harp aus dem Jahr 1621 dar, auch Dalway Harp oder Fitzgerald Harp genannt. Diese Harfe wirft grundlegende Fragen hinsichtlich der bautechnischen Realisierung, der Verortung im europäischen Kontext sowie der praktischen Spielbarkeit chromatischer Metallsaitenharfen auf. Der vorliegende Beitrag untersucht diese Aspekte systematisch und stellt ein evolutionäres Rekonstruktionskonzept vor, das die Chronologie moderner Nachbauten im Sinne einer spieltechnischen Befreiung neu ordnet.

2. Quellenkritik und organologische Befunde

Die Annahme einer chromatischen Variante der Clarsach stützt sich neben den fragmentarischen materiellen Überresten auf zeitgenössische musiktheoretische Dokumente. Die detaillierteste kontinentale Quelle liefert Michael Praetorius in seinem Traktat *Syntagma Musicum* (Band II, *De Organographia*, 1619). In der dazugehörigen Bildtafel des *Theatrum Instrumentorum* (Taf. XVIII) bildet er eine „*Ir-*

lendisch Harff mit Messinges Saiten" ab. Praetorius spezifiziert für dieses Instrument eine Saitenzahl von 43 und fügt auf Seite 56 ein chromatisches Stimmungsschema bei. Diese Erwähnung belegt, dass die chromatische Variante der Metallsaitenharfe im frühen 17. Jahrhundert über Irland und Schottland hinaus im zentraleuropäischen Raum rezipiert und als vollwertiges Glied der europäischen Instrumentenfamilie anerkannt wurde.

Das einzige physisch überlieferte Zeugnis dieses Typs stellen die Fragmente der Cloyne Harp dar. Erhalten sind lediglich der Hals sowie die Säule; der zugehörige Resonanzkörper ging verloren. Die 52 Stimmwirbel des Halses sind in zwei übereinander liegenden Reihen angeordnet, einer Hauptreihe mit 45 Saiten und in der Mitte darüber liegend eine Nebenreihe mit 7 Saiten. Bei dieser hohen Anzahl von Saiten ist nur ein chromatisches Setup denkbar. Vollständig erhaltene diatonische Harfen dieser Zeit, wie etwa die Castle Otway Harp oder die Kildare Harp, haben mit 34 bis 36 Saiten eine deutlich geringere Saitenanzahl.

Da der Klangkörper fehlt, ist die räumliche Anordnung dieser 52 Saiten aus dem Originalfragment nicht direkt abzuleiten. Bei darmbesaiteten Harfen des Barock etablierten sich mehrreihige Konstruktionen, bei denen die chromatischen Halbtöne in einer separaten Ebene angeordnet waren, parallel bei den italienisch inspirierten zwei- und dreireihigen Harfen und gekreuzt bei den spanischen arpas de dos órdenes. Für eine Metallsaitenharfe bringen diese Anordnungen allerdings grundlegende Einschränkungen in der Spieltechnik mit sich. Metallsaiten besitzen eine sehr geringe Eigendämpfung und damit großen Sustain. Um insbesondere im polyphonen Satzgefüge Transparenz zu gewährleisten, muss jeder Ton nicht nur angeschlagen, sondern auch zum richtigen Zeitpunkt wieder durch die Fingerkuppen aktiv gedämpft werden.

Historische Quellen – wie das walisische *Robert-ap-Huw-Manuskript* – beschreiben unterschiedliche Dämpftechniken, u.a. solche, bei denen eine Hand die Töne der anderen Hand abdämpft. In mehrreihigen Anordnungen sind solche Techniken nicht oder nur sehr eingeschränkt umsetzbar. Die visuelle Darstellung bei Praetorius stützt diese Annahme, da sie im Gegensatz zu den zeitgenössischen Darstellungen der italienischen Tripelharfen eine einreihige Anordnung zeigt. Für die Rekonstruktion leitet sich daraus ab, dass ein einreihiges, lineares Saitensetup (Inline-Anordnung) als die historisch und spieltechnisch plausibelste Konfiguration anzusehen ist.

3. Die Ikonographie der Cloyne Harp: Die Bestiarien-These

Neben ihrem organologischen Wert besitzt die Cloyne Harp eine ausgesprochen reiche Dekoration. Die plastischen Schnitzereien auf dem Hals und der Säule kombinieren komplexe zoomorphe Gestalten und florale Motive. Eine präzisere, kultur- und wissensgeschichtlich kontextualisierte Analyse erlaubt die Aufstellung einer weiter greifenden kunsthistorischen These: Die plastischen Schnitzereien auf den Fragmenten der Cloyne Harp von 1621 besitzen direkte formale und strukturelle Vorbilder in den gedruckten Bestiarien sowie illustrierten Tierbüchern des beginnenden 16. Jahrhunderts. Diese Druckwerke dokumentieren den historischen Epochenwechsel von der mittelalterlichen, rein allegorisch-theologischen Mythenwelt hin zu einer empirisch fundierten, systematischen und proto-naturwissenschaftlichen Beschreibung der lebenden Natur.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts erlangten enzyklopädisch angelegte Tierbücher – am prominentesten die monumentale *Historia animalium* von Conrad Gessner (Zürich 1551–1558) sowie die Holzschnittserien mitteleuropäischer Werkstätten – eine immense Popularität im europäischen Bürgertum und Adel. Diese Publikationen spiegelten das Bestreben der Renaissance wider, die physische Welt durch systematische Erfassung, anatomische Kategorisierung und präzise optisch-grafische Dokumentation intellektuell zu beherrschen. Die graphischen Vorlagen zeichnen sich durch eine Synthese aus stilisierter, dekorativer Linienführung und dem Versuch einer realistischen Naturbeobachtung aus.

Die Übertragung dieser spezifischen Ikonographie auf die Cloyne Harp ist als bewusster Akt gesellschaftlicher und kultureller Repräsentation zu deuten. Die Erbauer und Auftraggeber suchten den Anschluss an den führenden wissenschaftlichen und künstlerischen Diskurs des europäischen Festlands. Indem sie die mathematisch-rationale Innovation der Chromatik im Tonsystem mit der visuell-modernen Bildsprache der naturwissenschaftlichen Tierbücher verknüpften, positionierten sie die chromatische Clarsach als Artefakt einer humanistisch gebildeten Elite. Das Instrument dokumentiert somit den Anspruch, sowohl in musikalischer als auch in allgemein-kultureller Hinsicht auf der Höhe der zeitgenössischen europäischen Entwicklung zu stehen. Chromatik und empirische Naturbeobachtung fungieren hierbei als komplementäre Indikatoren einer frühneuzeitlichen Rationalisierung.

4. Probleme direkter Replikate (Cloyne-Nachbaustudien)

Der Versuch, anhand der überlieferten Fragmente der Cloyne-Harfe ein spielbares Instrument zu rekonstruieren, stößt auf gravierende bautechnische und ergonomische Probleme und Unstimmigkeiten. Insbesondere die 7 Saiten der Nebenreihe mit ihrer Positionierung über der Hauptreihe waren und sind nur sehr schwer in ein überzeugendes Setup einzubinden. Alle Anordnungen, die wir über mittlerweile 10 Jahre hinweg getestet haben, z.B. ein klassisches Doppia-Setup oder eine Triplereihe im Bereich der Nebenreihe, führen zu den gleichen Problemen: Die resultierenden Saitenabstände sind so unregelmäßig, dass die Spielbarkeit erheblich leidet und damit die grundlegende These der Cloyne-Harfe als spielbares Instrument zur Disposition steht.

5. Die Genese der Großen Chromatischen Clarsach

Um diese bautechnische und ergonomische Problematik grundlegend zu lösen, wählten der Harfenbauer Burkard „Buxe“ Kleiner und der Harfenist Thomas Zapf einen methodisch innovativen Ansatz. Vor der Rekonstruktion einer historisierenden, am Original orientierten Harfe, entstand in einem ersten Entwicklungsschritt ein völlig eigenständiges Instrument: die Große Chromatische Clarsach. Die Motivation hinter diesem Entwurf bestand darin, sowohl spieltechnisch als auch bautechnisch vollkommen frei von historischen Vorgaben, Maßen, Proportionen oder Restriktionen zu agieren. Es galt, ein funktionales, physikalisch und ergonomisch optimiertes Fundament zu schaffen, um die Möglichkeiten einer chromatischen Clarsach über die historischen Vorbilder hinaus zu erschließen.

Die Dimensionen dieser Neuentwicklung wurden mit Blick auf die Anforderungen der Musik von der Klassik bis zur Moderne gewählt. Die Harfe besitzt einen vollchromatischen Tonumfang von über sechs Oktaven (vom Kontra-C / CC bis zum viergestrichenen e / e''''). Die Harfe ist monofilament bespannt; als Saitenmaterial wurde Sterling-Silber (Kontra-C bis zur Note a) und Messing (ais bis e'''') verwendet (Legierung CuZn30). Diese Bespannung erzeugt eine Last von etwa 1400 Kilogramm – eine Last, die den Instrumentenbau vor neue konstruktive Herausforderungen stellte.

In dieser Phase entstanden zwei optisch und akustisch variierende Instrumente. Das für Thomas Zapf gefertigte Modell nutzt geräucherte Eiche und Zirikotefurnier für den Korpus und die Zargen, kombiniert mit einer Blattvergoldung und einer Goldschmiedearbeit von Luise Ullrich auf der Säule. Dieses Instrument zeichnet sich durch ein differenziertes, klares Frequenzspektrum

aus. Das parallel gefertigte Schwesterinstrument wurde komplett aus Birke konstruiert, was zu einem weicheren, wärmeren Klangcharakter führt. Bei diesem zweiten Instrument wurde das Moment des technologischen Aufbruchs auch visuell thematisiert: Die Schulterkonstruktion wurde in Analogie zu einem modernen Brückenlager auf einer beweglichen Rolle ausgeführt, während die Säule eine markante Schnitzerei im Bauhausstil trägt. Dieser Entwurf, ausgeführt von Sarah-Sophie Seifert, zeigt in stilisierter Form vier übereinander angeordnete Artisten – vom Jongleur über eine Konzertinaspielerin und einen Einradfahrer bis zur Tänzerin – und versinnbildlicht die Koordination, die dieses Instrument verlangt.

Durch die Konstruktion der Großen Chromatischen Clarsach gelang es der Werkstatt Kleiner, ein stabiles, spieltechnisch und ergonomisch verlässliches Modell für die Saitenanordnung zu definieren. Es etablierte sich ein einprägsames Leitsystem, das ohne künstliche Saiteneinfärbungen auskommt: Die Saiten wurden ähnlich den Tasten eines Klaviers als äquidistante diatonische C-Dur-Ganztonreihe angeordnet, in deren Zwischenräume die chromatischen Halbtöne eingefügt sind. Zwischen den natürlichen Halbtonschritten e–f und h–c verbleibt dadurch eine konstruktionsbedingte Lücke, die dem Auge und der Hand als unmittelbarer Orientierungspunkt dient. Zudem wurden die Saiten in ihrer vertikalen Hauptebene minimal zueinander verschoben, sodass die Ganztöne der jeweiligen Spielhand haptisch entgegenkommen. Die Erprobung bewies, dass eine vollchromatische Inline-Anordnung bei Metallsaiten trotz des Sustains hervorragend kontrollierbar und spielbar ist.

6. Musikalische Potentiale im 21. Jahrhundert: Klassik, Minimal Music und Moderne

Durch diesen sechsoktavigen Tonumfang erschließt die Große Chromatische Clarsach vollkommen neue musikalische Horizonte für die Metallsaitenharfe, die weit über das Spektrum der Frühen Neuzeit hinausreichen. Das Instrument überwindet die traditionelle Beschränkung der Clarsach auf das modale oder frühbarocke Repertoire und macht sie für komplexe Originalliteratur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts zugänglich.

Die vollchromatische Inline-Anordnung erlaubt die adäquate Darstellung komplexer Harmonik. Klavierwerke, deren dichte Texturen, chromatische Alterationen und weitgespannte Modulationen auf diatonischen oder Harfen mit Halbtonklappen nahezu unausführbar sind, lassen sich auf diesem Instrument realisieren. Der charakteristische Metallsaitenklang transformiert die Klavierli-

teratur in ein neues, transluzides Klangspektrum: Die Klarheit im Bass und das obertonreiche Diskantregister verleihen auch dichten Sätzen eine ungeahnte Polyphonie und Transparenz, ohne die harmonische Textur durch das für Metallsaiten typische Nachklingen zu maskieren, da die Saitenanordnung auch komplexe Dämpftechniken ermöglicht.

Ein spezifisches Repertoire eröffnet sich in der Minimal Music. Kompositionen von Philip Glass, Steve Reich oder Terry Riley basieren auf repetitiven, sich minimal verschiebenden rhythmisch-harmonischen Mustern (Patterns). Das langanhaltende Sustain der monofilamenten Silber- und Messingsaiten erzeugt hier einen akustischen Resonanzraum, der den dichten Phasenverschiebungen der Minimal Music eine schwebende Klangqualität verleiht. Die physikalische Eigenschaft der Metallsaiten, bei repetitivem Anschlag komplexe Obertöne zu generieren, führt zu psychoakustischen Effekten, die auf Darmharfen oder modernen Konzertharfen nicht erzielbar sind.

In der Moderne und der zeitgenössischen Avantgarde fungiert das Instrument als Generator neuer Klangfarben. Die Kombination aus mikrotonaler Flexibilität (die durch die Einfügung zusätzlicher Saiten im 7x7-Setup für enharmonische Verschiebungen realisierbar ist) und erweiterten Spieltechniken – wie chromatische Glissandi – prädestiniert die Große Chromatische Clarsach für die Neue Musik. Komponisten des 21. Jahrhunderts erhalten ein Werkzeug, das die Direktheit des Fingernagelanschlags mit der chromatischen Freiheit eines Konzertflügels verknüpft. Das Instrument hat das Potenzial, die Metallsaitenharfe als vollwertiges Medium zeitgenössischer Musikproduktion zu etablieren.

7. Das Konzept der historischen Version

Auf der verifizierten theoretischen und praktischen Grundlage der Saitenanordnung, des Dämpfungsverhaltens und der statischen Erkenntnisse der Großen Chromatischen Clarsach konnte im nächsten logischen Schritt die Entwicklung einer dediziert historischen Version in Angriff genommen werden. Ziel war es nun, die erprobten Prinzipien der vollchromatischen Inline-Saitenstruktur auf ein Instrument zu übertragen, das sich in seiner Materialität, seinen Dimensionen und seiner Formensprache eng an die historischen Vorbilder des gälischen Kulturraums anlehnt, jedoch ohne die ergonomischen Probleme der Cloyne-Kopien zu reproduzieren.

Für den Bau dieser historischen Version der chromatischen Clarsach wählte Burkard Kleiner die überlieferte Konstruktionsweise. Der Klangkörper des Instruments wurde nach alter Tradition in aufwendiger Handarbeit aus einem ein-

zigen, massiven Block Weidenholz ausgehöhlt. Bogen und Säule des Instruments wurden hingegen aus Ahornholz gefertigt. Dieses Holz garantiert die notwendige mechanische Steifigkeit, um den asymmetrischen Zugbelastungen der chromatischen Besaitung dauerhaft standzuhalten, ohne Verwerfungen im Gefüge des Halses zu riskieren.

Die äußere Geometrie und Ergonomie dieser historischen Version stellt eine Synthese aus zwei bedeutenden erhaltenen Originalen der gälischen Harfengeschichte dar. In ihren Gesamtproportionen und der Mensurierung orientiert sich die Harfe eng an der berühmten Downhill-Harfe aus dem Jahr 1702. Die Mensur der längsten Saite beträgt etwa 100 cm. Die visuelle Formensprache und die Linienführung der geschwungenen Säule hingegen lehnen sich an die Ästhetik der Castle-Otway-Harfe (ca. 1650) an. Dadurch verliert das Instrument jegliche Unhandlichkeit und bietet ergonomisch eine hervorragende Spielbarkeit.

Der Tonumfang dieser historischen Version wurde für die spezifischen Anforderungen der Musik des 17. Jahrhunderts auf die Spanne von C bis g''' festgelegt. Die Besaitung folgt dem auf der Großen Clarsach erprobten Materialmix: Im Bassbereich kommen monofilamente, im Wendland gefertigte Silbersaiten zum Einsatz, während der Diskantbereich komplett mit Messingsaiten bezogen ist. Das klaviaturähnliche Orientierungssystem mit den charakteristischen Lücken zwischen e–f und h–c wurde vollständig übernommen, sodass Musiker ohne Farbeinfärbungen eine haptische und visuelle Kontrolle über den chromatischen Saitenraum behalten.

8. Musikpraktische Applikation und Repertoire des 17. Jahrhunderts

Die bautechnische und ergonomische Realisierung dieser historischen chromatischen Clarsach eröffnet der musikwissenschaftlichen Aufführungspraxis der Alten Musik neue Perspektiven. Es steht ein Instrument zur Verfügung, das die faszinierende Klangästhetik der gälischen Metallsaitentradition mit der harmonischen und chromatischen Autonomie des kontinentalen Barock verschmilzt, ohne den Ausführenden mit den spieltechnischen Herausforderungen einer reinen Cloyne-Replik zu konfrontieren. Das Instrument erweist sich in der Praxis als hervorragend geeignet, um das anspruchsvolle europäische und insulare Repertoire des 17. Jahrhunderts adäquat zu erschließen.

Ein primäres Anwendungsfeld stellt die Consort-Musik von William Lawes (1602–1645) mit seinen Harp-Consorts dar. Die Rolle als Continuo-Instrument bietet sich aber auch für die unterschiedlichste Literatur der Zeit an. Auch an-

spruchsvolle Lauten- und Tastenliteratur der Epoche, wie Stücke von John Dowland oder Stücke aus dem Fitzwilliam Virginal Book lassen sich direkt auf der Harfe umsetzen.

9. Fazit

Die organologischen, baugeschichtlichen und ikonographischen Untersuchungen zur chromatischen Clarsach führen zu einer grundlegenden Revision des tradierten Narrativs einer ausschließlich diatonisch gälischen Harfentradition. Die Aufstellung und Begründung der Bestiarien-Thesis bezüglich der Schnitzereien der Cloyne Harp von 1621 verdeutlicht exemplarisch, dass die Entwicklung dieses Instrumententyps integraler Bestandteil eines breiteren, gesamteuropäischen Kontextes von humanistischer Bildung, naturwissenschaftlicher Empirie und ästhetischer Rationalisierung war. Die Schöpfer dieses Instruments agierten intellektuell und künstlerisch auf der Höhe ihrer Epoche.

Die historische Relevanz dieses Prinzips wird durch die moderne instrumentenbauliche Praxis nachgewiesen. Der methodische Ansatz der Werkstatt von Burkard Kleiner und Thomas Zapf beruht maßgeblich auf der bewussten Umkehrung der chronologischen Schritte: Durch die vorausgehende, vollkommen freie Konstruktion der Großen Chromatischen Clarsach wurden die physikalischen und ergonomischen Gesetzmäßigkeiten des vollchromatischen Metallsaitenspiels entschlüsselt, losgelöst von historischen Einengungen. Diese technologische Basis eröffnete nicht nur die erfolgreiche Realisierung der kompakten, historisierenden Version auf Basis der Downhill-Mensur und der Castle-Otway-Formensprache, sondern etablierte überdies ein neues, autonomes Konzertinstrument.

Literatur

Primärwerke

Gessner, Conrad: Historia animalium. Zürich 1551–1558

Praetorius, Michael: Syntagma Musicum. Band II: De Organographia. Wolfenbüttel 1619. Nachdruck hg. von Wilibald Gurlitt. Kassel 1958

Robert-ap-Huw-Manuskript: London, British Library, Add. MS 14905

Sekundärwerke

Zapf, Thomas/Kleiner, Burkard: Forschungsdokumentation und Bauberichte. Online verfügbar unter: www.chromatic-harp.com

Die insularen Harfen – Terminologie und Überlieferung

Gisbert Hemprich

Erhaltene Harfen oder Harfenfragmente aus Irland und Schottland datieren frühestens ins 14. oder 15. Jahrhundert. Aus dem 10. oder 11. Jahrhundert gibt es immerhin frühe Darstellungen der sogenannten *Low Headed Harp*, etwa die Abbildung des biblischen, harfespielenden Davids auf einem Reliquienschrein. Noch weiter zurück ins Mittelalter reichen nur noch literarische Quellen. Doch wie verlässlich sind diese?

Zunächst gilt es daher, die relevante Terminologie der Quellen zu untersuchen. Ob die verschiedenen Textstellen überhaupt Rückschlüsse auf die historische Sachkultur zulassen, ist zu diskutieren. Wo dies bejaht werden kann, wird zu fragen sein, hinter welchen der frühen Begriffe sich die ‚echten' Harfen, so wie wir sie kennen, verbergen. Denn vor der Erfindung oder Einführung der dreiseitig geschlossenen Rahmenharfe bezeichnete sowohl das alte irische Wort *crott/cruit* als auch das althochdeutsche Wort *har(p)fa* ganz andere, nämlich leierförmige Zupfinstrumente.

1. Wie die irische Harfe erfunden wurde

Mein Beitrag soll mit einer kurzen Episode aus der irischen Erzählung *Imtheacht na Tromdháimhe* (‚Das Gebaren der lästigen Schar') beginnen, die ins 14. Jahrhundert datiert wird. Die Erzählung berichtet, wie eine unmäßige und übergroße Gruppe von Dichtern dem irischen König Guaire zur Last fällt. König Guaire ist für seine Großzügigkeit berühmt und ist darin so unfehlbar, dass die Dichterschar versucht, ihn mit einer Reihe unerhörter und quasi unerfüllbarer Forderungen zu beschämen oder zu Fall zu bringen. Doch Guaire hat einen Halbbruder, Marbhán, einen Einsiedler und Schweinehirten, der die Gabe der Hellsichtigkeit besitzt und die Sache schließlich zum Guten wendet. Marbhán weiß mehr als Normalsterbliche und kann daher berichten, wie es einst zur Erfindung der irischen Harfe kam. Der ungebildete königliche Harfenspieler Casmháel, den Marbhán danach gefragt hatte, weiß es hingegen nicht:

> In alten Zeiten lebte ein Ehepaar: Macuel, Sohn des Miduel, und seine Frau Cana Cladhmhór. Da seine Frau einen Groll gegen ihn hegte, lief sie von ihm fort durch Wälder und Wildnis, und er verfolgte sie. Eines Tages begab sich die Frau an den Strand des Meeres bei Camus. Während sie dort entlangging, fand sie die Überreste

> eines Wals. Sie hörte den Klang des Windes auf den Sehnen des Wals, und bei diesem Klang schlief sie ein. Ihr Mann kam zu ihr. Als er begriff, dass sie wegen dieses Klanges vom Schlaf übermannt worden war, ging er in den nächstgelegenen Wald. Er machte einen hölzernen Rahmen für eine Harfe (*fudba cruiti*) und bespannte ihn mit Saiten aus den Sehnen des Wals (*téda d'fhéithibh in mhíl mhóir*). Und das war die erste Harfe, die jemals gebaut wurde.[1]

Mein Beitrag für das Harfensymposion 2023 in Göttingen sollte den Schwerpunkt auf terminologische und etymologische Fragen aus dem Wortfeld „Harfe" legen.[2] Nun ist das mit den Bezeichnungen so eine Sache; sie ändern sich mit den Zeiten. Neue Dinge können neue Namen bekommen, oder es werden ältere Bezeichnungen auf Neues übertragen. *Nyckelharpa*, der Name der schwedischen ‚Schlüsselfiedel', ist ein gutes Beispiel für einen solchen Prozess: Ein Instrument, dessen Saiten mechanisch über „Schlüssel" (Tasten) verkürzt werden und das mit einem Bogen zu streichen ist, widerspricht unserer heutigen Vorstellung davon, was als Harfe bezeichnet werden kann. Ein anderes Beispiel ist die Drehleier, die einst ein Lauteninstrument war und die mit einer gezupften Leier wenig gemein hat. Bei ihr werden die Saiten ebenfalls mittels Tasten verkürzt. Auch sie ist ein Streichinstrument, auch wenn ihre Saiten nicht durch einen Bogenstrich, sondern durch ein zu kurbelndes Rad zum Klingen gebracht werden.[3]

Die obige kurze Episode aus *Imtheacht na Tromdháimhe* wurde in einer Zeit verfasst, von der wir wissen, dass die uns vertraute, dreiseitig geschlossene Rahmenharfe bereits etabliert war. Jedoch verwendet der Dichter für sie das ältere, poetischere und damit im Sprachregister höherwertige Wort *cruit*. Und für den

---

[1] Meine Übersetzung. Auch alle folgenden deutschen Übertragungen stammen von mir. Der irische Text dieser Passage findet sich bei Joynt 1931, S. 29.944-30.957: *„Dofetursa," ar Marbán, „7 ather friut-sa he. Lanamhuin bui fec[h]t n-aill .i. Macuel mac Miduel 7 Cana Cladhmor a bhen, 7 tuc a ben fuath do 7 do bhi ac teiched roime ar fud fhegh 7 fhasach 7 bui-sium 'na lenmain; agus la da ndechaidh in ben cu traigh mara Camais 7 bui oc siubal na tragha, 7 fuair si taisi mil mhoir ar in traig 7 atcluin si foghur na gaeithi re feithibh in mhil moir, 7 do chodail risin fogur sin; 7 tainic a fer 'na diaigh* [S. 30] *7 do thuic gurub lesin bhfoghar sin do thuit a suan fuirri; 7 teit roime fon bhfigh coilled ba comfocus do 7 dogni fudba cruiti 7 cuires teda d'fheithibh in mhil mhoir innti; 7 as i sin cét-cruit doronadh riamh".*

[2] Ich danke den Organisatorinnen und Organisatoren für die Einladung und für die Gelegenheit, meine Überlegungen präsentieren zu können.

[3] Klagen über terminologische Verwirrung oder Bezeichnungsunschärfen bei Musikinstrumenten gab es schon früh. Erinnert sei an die bekannte Klage des Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht und außgezogen* von 1511: „Das, welches einer ein Harpffen hat genannt, das heißt ein andrer ein Leier" (Virdung 1511, S. [30]).

Harfenspieler wählt er das davon abgeleitete Wort *cruitire*. *Cruit* wird auch im heutigen Irischen noch in dieser Bedeutung verwendet: *Cruit Éireann/Harp Ireland* nennt sich aktuell die Vereinigung zur Förderung der irischen Harfenkultur. Die *Historical Harp Society of Ireland* hingegen wählte für ihre irische Bezeichnung das historisch jüngere Wort für die Harfe, nämlich *cláirseach*, und heißt daher *Cumann Cláirsí Stairiúla na hÉireann*.

Damit sind programmatisch bereits drei wichtige Bezeichnungen herausgearbeitet worden, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen, nämlich *crott/cruit*, *cláirseach* und *Harfe*. Hinzu kommt noch das Wort *telyn* für die walisische Harfe. Der Begriff *téda d'fhéithibh* (‚Saiten aus Sehnen') aus der obigen Episode wirft zudem Fragen nach der Besaitung auf, denen nachgegangen werden soll. Darüber hinaus wird am Ende geklärt, welche Relevanz es hat, dass Cana Cladhmhór beim Klang des Windes, der auf den Sehnen des Wal-Skeletts Harfe spielt, in den Schlaf fällt.

2. *Crott / cruit*

Zum obengenannten Begriff *cruit* gibt es eine ältere Form, altirisch *crott*. Mit *crott* verwandt sind die Wörter kymrisch *crwth* (ausgesprochen /kru:θ/) und althochdeutsch *hrotta* und *rotta*. Alle diese Begriffe bezeichnen keine Harfen, sondern die Leier (Abb. 3) oder Lyra. Das altirische Wort *crott* kommt somit aus der Zeit vor der Erfindung der dreiseitig geschlossenen Rahmenharfe. Es konnte auch ganz allgemein für ein Saiteninstrument stehen, wie aus einer Passage aus dem 10. Jahrhundert in einem altirischen Traktat zum Buch der Psalmen hervorgeht:

> *Ceist cia hainm in libuir-si a Ebra a Greic a lLaitin. Ni ansa. Nabla in Ebra, Psalterium isin Greic, Laudatorium vel Organum isin Laitin.*
>
> *Ceist can rohaimnigedh do a n-ainm-si. Ni ansa. Din chroit tresa ro·chachain Dauid na psalmv .i. nabla a ainmsithi is inn ebra, psalterivm in Graeco, laudatorivm vel organum in Laitin, aranni is organum is ainm cenelach do gach chiul ar a airechus. Nabla immorro ni ainm cenelach do cach croit acht is cithara ainm cenlach cacha croiti.*[4]
>
> Frage: Was ist der Name dieses Buches [= Buch der Psalmen] im Hebräischen, im Griechischen und im Lateinischen? Nicht schwer: *Nabla* im Hebräischen, *Psalterium* im Griechischen, *Laudatorium* oder *Organum* im Lateinischen.

[4] Meyer 1894, S. 1.9-17/20 (revised text). Text leicht normalisiert, Hervorhebungen und Großschreibungen von mir. Die Passage wird auch ausführlich behandelt in Bisagni 2020, S. 258, Spalte 2.

> Frage: Warum wurde ihm dieser Name gegeben? Nicht schwer: Von dem Instrument, zu dem David die Psalmen sang. *Nabla*[5] ist sein Name auf Hebräisch, *Psalterium* auf Griechisch, *Laudatorium* oder *Organum* auf Lateinisch, denn *Organum* ist aufgrund seiner Vorzüglichkeit ein allgemeiner Name für jedes Musikinstrument. *Nabla* ist jedoch kein allgemeiner Name für jegliche *crott*. *Cithara* hingegen ist ein allgemeiner Name für jede *crott* [= für jedes Saiteninstrument].

In Übereinstimmung hiermit wird *cithara* in den sogenannten Würzburger Glossen aus dem 8. oder 9. Jahrhundert mit dem altirischen Äquivalent *crot* glossiert (TP I, S. 577: Wb 12c42).[6] Die Cithara (altgriechisch κιθάρα) – dem Gott Apollo gewidmet – und die Lyra (altgriechisch λύρα) sind beides Leiern der griechischen Antike. Die Cithara ist größer und prunkvoller als die Lyra, die sich unabhängig von ihr entwickelt hat, und hat – anders als die Lyra – einen Fuß. Im pseudo-homerischen *Hermes-Hymnos* (20-512) wird berichtet, wie die *Chelys*-Lyra (von altgriechisch χέλυς ‚Schildkröte') erfunden wurde: Hermes will gleich nach seiner Geburt die heiligen Rinder des Apollo stehlen. Er springt aus seiner Wiege, macht sich auf den Weg, begegnet einer Schildkröte und nimmt sie an sich. Er stiehlt Apollos Rinder und flieht mit ihnen. Er tötet die Schildkröte, höhlt sie aus, dann schlachtet er eines der Rinder. Er befestigt zwei Hörner und ein Querholz für die Saiten am Schildkrötenpanzer, zieht Rinderhaut über den Panzer und bespannt die neue Leier mit sieben Saiten aus Schafsdarm. Am Ende überlässt er Apollo das neugeschaffene Saiteninstrument, dem dieses so gut gefällt, dass er Hermes' Eskapaden verzeiht und ihm sogar die Aufsicht über

---

[5] Im Traktat wird etwas später erklärt (Meyer 1894, S. 1.19-23): *Nabla didiu crott deichdi .i. cotarisidar o .x. tetaib sennair o .x. [mé]raib. imma·comracat na deich timmna furi* (‚Nun die *nabla*: Sie ist eine zehnsaitige *crott*, das heißt, sie besteht aus zehn Saiten, gespielt mit zehn Fingern. Auf ihr kommen die Zehn Gebote zusammen'). Altgriechisch *nábla* (νάβλα) von hebräisch *nével* (נבל): Saiteninstrument (Leier), das im Alten Israel und in den Nachbarkulturen gebräuchlich war (https://de.wikipedia.org/wiki/Nevel_(Musik)). Historische Abbildungen z.B. bei Staubli 2016 auf S. 49. Die zehn Saiten und ihre Bedeutung kommen auch bei Isidor vor, *Etymologiae*, Kap. 22 [7]: *Psalterium autem Hebraei decachordon usi sunt propter numerum Decalogi legis* (‚Die Hebräer haben ein Psalterium mit zehn Saiten benutzt wegen der Zehn Gebote'): https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/3*.html#22.

[6] Es gibt weitere Einträge in den verschiedenen Glossaren: *quod citharizatur i. ani crottichther* (‚das, was auf der *crott* gespielt wird'), Wb 12c45 (= TP I, S. 577); *hic citharista .i. cruittire* (‚*cithara*-Spieler, also *crott*-Spieler'), Stokes 1860, S. 4, Zeile 5; *bind a pindaro* [recte *pandura*] *.i. cruit* (‚harmonisch ist seine Pandura, also *cruit*'), DOSL 153. Die Pandura war eine Langhalslaute mit einem kleinen Korpus in griechischer und römischer Zeit.

die Herde überträgt. Hermes erfindet für sich als Ersatzinstrument die Syrinx, die Panflöte (Evelyn-White 1914, S. 365-401).[7]

Eine spätere Version sieht im römischen Gott Merkur, der mit dem griechischen Hermes gleichgesetzt wurde, den Erfinder der Lyra: Merkur stößt bei einem Spaziergang an den Ufern des Nils mit seinem Fuß gegen einen Schildkrötenpanzer. Der Fluss hatte den Panzer bei seiner Überschwemmung angespült. Der Panzer war nur noch eine leere Schale, fest darüber gespannt waren die in der Sonne getrockneten Sehnen. Beim Anstoßen mit dem Fuß hört Merkur einen Klang. Das bringt ihn auf den Gedanken, Tiersehnen zwischen zwei Ziegenhörner zu spannen, woher sich die Urform der Lyra ableitet (Welcker v.G. 1855, S. 63).[8]

Was der aitiologische Hermes/Merkur-Mythos aus der klassischen Literatur mit der eingangs zitierten *Tromdhámh-Guaire*-Episode verbindet und was sich aus den Unterschieden ableiten lässt, wird unten im Abschnitt 2.2 behandelt.

Zurück zum altirischen Traktat über das Buch der Psalmen. An anderer Stelle heißt es dort:

---

[7] In der griechischen Literatur gibt es viele Anspielungen auf diese Geschichte und vom griechischen Satiriker Lukian von Samosata (2. Jahrhundert n.u.Z.) eine ausführlichere Nacherzählung, wobei bei ihm die von Hermes gefundene Schildkröte bereits tot ist (Fowler/Fowler 1905, S. 68). Laut Diodorus Siculus, einem griechischen Historiographen im 1. Jahrhundert v.u.Z., hat Hermes zwar die dreisaitige Lyra erfunden (Oldfather, Book I, S. 53 §16), Apollo habe später aber noch vier weitere Saiten hinzugefügt (Oldfather, Book II, S. 273f. §58).

[8] Welcker von Gontershausen gibt als Quelle „Virgil Cap. XV." an. Seine Quelle ist das Werk des italienischen Humanisten Polydorus Vergilius (ca. *1470, †1555), *De rerum inventoribus*, erstmals 1499 in Venedig in drei Bänden erschienen. Die Merkur-Episode wird im ersten Buch in Kap. XV erzählt: *Qui primus instrumenta musica diuersi generis inuenerit. Et ea in Latium attulerint, 7 de Antiquissimo usu tibiarum in praeliis* (https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/17842399868888bsb10739465.pdf, hier S. 46). Eine von Polydorus Vergilius' Quellen war vermutlich Isidor, Etymologiae III, Kap. 22: *De tertia divisione quae rythmica nuncupatur*, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/3*.html#22. Eine Variante der Episode findet sich auch in Kap. 55 des sogenannten *Mythographus Vaticanus II* (11. Jh.?), herausgegeben 1831 von Angelo Mai: https://digiliblt.uniupo.it/teidocs/idno/DLT000566/build/html#CIDUWIOIFDF6BTSXPO. Ich verdanke Jürgen Schmidt aus Mellendorf/Wedemark den Hinweis auf dieses Werk. Es ist ein Beispiel für die weite Verbreitung dieser Episode. Isidor wurde in ganz Europa, auch in Irland, weithin rezipiert und ist daher über Umwege die wahrscheinlichste Quelle für unsere Episode aus *Imtheacht na Tromdháimhe*.

> *A·tat tra cethri tituil chenelcha resna psalmo cénmotha na saingnustai .i. psalmus, canticum, psalmus cantici, canticvm psalmi. CEIST Cia cruth ru hilaigthi 7 caiti deochor eturru. Ni ansa. Issed de·rigne Dauid fri a dedencha. To·rroighv .iiii. mile togaithi di maccaib hIsrael fria cetal 7 gnathagvd na psalm do gres cen nach tairmesc n-etir Trian dib fria clais trian fria croit, trian etir clais 7 croit. IS do is dír anní is psalmus dondi arricht 7 gnathaigtir hi croit. IS do is dir inni is canticum dondi gnathaigtir fria clais 7 canair hi croit. IS do is dír anní is psalmus canticíí ar andní do·berar a croit hi clais. IS do is dir inndi is canticvm psalmíí dindí do·berar a clairss hi croit.*[9]
>
> Es gibt jedenfalls neben den besonderen Bezeichnungen noch vier allgemeine Bezeichnungen, die den Psalmen vorangestellt sind, nämlich *psalmus*, *canticum*, *psalmus cantici* und *canticum psalmi*. Frage: Wie kam es zu dieser Vielzahl, und worin unterscheiden sie sich? Nicht schwer: David traf zu seinen Lebzeiten folgende Regelung. Er wählte viertausend Männer unter den Söhnen Israels aus, welche die Psalmen beständig und ohne Unterbrechung singen und einüben sollten. Ein Drittel von ihnen war für den Chor bestimmt, ein Drittel für die *crott* (das Saitenspiel) und ein Drittel sowohl für den Chor als auch für die *crott*. Der Begriff *Psalmus* bezeichnet das, was für die *crott* komponiert wurde und auf dieser vorgetragen wird. *Canticum* bezeichnet das, was vom Chor eingeübt und unter Begleitung der *crott* gesungen wird. *Psalmus cantici* bezeichnet das, was von der *crott* auf den Chor übertragen wird. *Canticum psalmi* bezeichnet das, was vom Chor auf die *crott* übertragen wird.[10]

Die Geschichte der Musikinstrumente zeigt nun, dass in Irland – aber nicht nur dort – die viereckige *crott* (‚Leier') von der dreieckigen Harfe abgelöst wird. Frühe Instrumente sind nicht erhalten, aber Darstellungen auf Stein und Pergament. Auf Stein finden sich einige wenige Beispiele auf Hochkreuzen in Irland und Schottland. Ein *crott*-Spieler ist zum Beispiel auf dem Durrow Cross, Co. Offaly, zu finden. Dieses Hochkreuz wird ins 9. oder frühe 10. Jahrhundert datiert. Heute ist es im Innern der dortigen Kirche aufgestellt. Das Relief des *crott*-Spielers befindet sich auf der Ostseite (Abb. 1).[11]

---

[9] Meyer 1894, S. 8.272-9.288/S. 30 („revised text"); von mir leicht normalisiert und durch Verbalakzente ergänzt. Die Passage wird ausführlich besprochen in Bisagni 2020, S. 260, Spalte 2.

[10] Kuno Meyer (1894, S. 31) übersetzt alle *crott* im Text mit „harp".

[11] Weitere Abbildungen von *crott*-Spielern: auf dem Hochkreuz von Ullard (8.-9. Jh.); zwei weitere, einander sehr ähnliche *crott*-Spieler aus dem 9. Jh. sind auf dem Nordkreuz und dem Südkreuz des Friedhofs von Castledermot (Abb. bei Stokes 1898; Rimmer 1977, S. 21, sowie https://www.megalithicireland.com/High%20Cross%20Castledermot.html); auf dem sogenannten *Cross of the Scriptures* in Cluain Mhic Nóis (Clonmacnoise; frühes 10. Jh.; Abb. bei Rimmer S. 17). Siehe auch Buckley 1990, S. 25-33, und Buckley 2000, S. 167f.

Viel häufiger belegt sind Darstellungen in illuminierten Pergamenthandschriften in ganz Europa, da König David in unzähligen Miniaturen mit einem Musikinstrument auf dem Schoß abgebildet ist. In den ältesten Beispielen hält David eine Lyra oder Leier in der Hand, in jüngeren Darstellungen dann eine kleine Harfe, wie z.B. die gotische Harfe in Abb. 7.[12] Die abgebildeten Harfen werden im Lauf der Zeit größer und spiegeln so die reale Instrumentenentwicklung wider.

2.1 Die walisische *crwth*

Die Entsprechung von altirisch *cruit* im Walisischen ist *crwth*. Ab dem 11. Jahrhundert wurde aus der gezupften *crwth* ein Streichinstrument entwickelt, indem ein Griffbrett sowie ein gerundeter Steg hinzugefügt wurden. Es wurde mit einem Pferdehaarbogen gespielt. Im Rest von Europa wurden gestrichene Leiern durch neu aufgekommene Streichinstrumente wie die Fiedel oder die Viola ersetzt. Nur in Wales hielt man an der gestrichenen *crwth* bis ins 19. Jahrhundert fest. Sie wurde alleine oder im Ensemble mit anderen Instrumenten gespielt, auch zusammen mit der Harfe. Heute sind nur vier dieser Instrumente erhalten,[13] denn im 17. Jahrhundert kam auch in Wales die Geige auf und verdrängte allmählich die *crwth*.

Die früheste Erwähnung dieses – dann schon mit einem Bogen gestrichenen – Instruments findet sich im Wort *crythawr* (‚*crwth*-Spieler') in *Marwnat Vthyr Pen* (‚Elegie für Uther Pen[dragon]') aus dem *Llyfr Taliesin* (‚Buch des Taliesin'; NLW MS Peniarth 2; erste Hälfte des 14. Jahrhunderts). Der legendäre Barde Taliesin, der angeblich im 6. Jahrhundert gelebt haben soll, spricht:

[12] Das häufig dargestellte Stimmen der Saiten des Instruments ist allegorisch. Vgl. das Kapitel „The harp and David" in Martin van Schaiks Studie über den Symbolismus der Harfe im Mittelalter (Schaik 2005, S. 38ff.).

[13] Das älteste erhaltene Exemplar ist die sogenannte *Foelas Crwth* aus der Gegend um Pentrefoelas, die heute im Museum Sain Ffagan: Amgueddfa Werin Cymru (St Fagans National Museum of History) ausgestellt wird. Sie wurde in Llanfihangel Bachellaeth, Caernarfonshire, in Gwynedd/Wales gefertigt und trägt die Jahreszahl 1742. Eine weitere *crwth* befindet sich in der Nationalbibliothek von Wales in Aberystwyth, eine im Corporation Museum in Warrington, und das vierte Exemplar ist im Museum of Fine Arts in Boston/USA. Fotografien und Abbildungen walisischer *crythau* finden sich z.B. in Lord/Davies 2022 und auf der Webseite der walisischen Vereinigung CLERA, http://clera.org/saesneg/crwthSFa.php.

> *Wyf bard ac wyf telynawr / Wyf pibyð ac wyf crythawr*[14]
>
> Ich bin ein Barde, ich bin ein Harfner, ich bin ein Pfeifer, ich bin ein Fiedler (auf der *crwth*).

Was ist zur Etymologie von *crott/cruit*, *crwth*, *hrotta/rotta* zu sagen? Ranko Matasović führt in seinem etymologischen Wörterbuch die Bezeichnungen auf eine gemeinsame Vorform **krutto-* zurück mit der angenommenen Bedeutung „rounded object, womb" (Matasović 2009, S. 228). Das stimmt mit dem *Etymologischen Wörterbuch des Althochdeutschen* überein. Auch dort wird angenommen, dass das urkeltische Wort „etwas Rundes" bezeichnet habe.[15] Das Wort *rotta* wiederum sei aus mittelfranzösisch *rot(t)e* bzw. mittellateinisch *rot(t)a*, *rutta* – beides Feminina – entlehnt (Lühr 2021 unter dem Stichwort *rotta*).[16] Was noch hinzuzufügen wäre: Die Dativform zu *crott*, nämlich *cruitt*, wird im Mittelirischen zum Nominativ. Das gleichlautende altirische Wort *cruitt* war ursprünglich das Wort für den *crott*-Spieler, das später zu *cruittire* erweitert wurde und neuirisch als *cruitire* weitergeführt wird, nun aber mit der Bedeutung „Harfenspieler" (Bannerman 1991, S. 1).

Nachdem nun schon mehrfach der Begriff *Lyra* gefallen ist, passt es ganz gut, eine Passage aus *Ad eundem*, dem Loblied auf einen fränkischen Herzog der Champagne namens Lupus, zu zitieren. Das Lied wurde von Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers (*ca. 530, † ca. 600), geschrieben:

> *Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent, Et qua quisque ualet, te prece, uoce sonet;*
> *Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa, Graecus achilliaca, crotta britanna canat.*[17]
>
> Aber die Übrigen mögen an meiner Stelle wetteifern, dir Lob zu erweisen, und so gut jeder kann, möge er dich preisen mit Bitten, mit Liedern. Es mag der Römer

[14] Evans 1915, S. 146, Z. 31f. Eine normalisierte Fassung mit Übersetzung und Analyse gibt Haycock 2007, S. 503-524. In den Anmerkungen auf S. 511 diskutiert sie diese Zeilen und weist auf Sekundärliteratur hin.

[15] „Urkelt[isch] **krutto/ā-* stammt aus vorurkelt[isch] **krut-no-*, sofern keine expressive Gemination **t* > **tt* eingetreten ist. Expressive Geminationen kommen bei Körperteilbez[eichnungen] o.ä. vor" (Lühr 2021).

[16] „Wobei unklar bleibt, ob es auf keltisch **krutto/ā-* oder einer westgermanischen Wurzel **χrōtō-* beruht" (Lühr 2021 unter dem Stichwort *rotta*).

[17] MGH Auct. Ant. 4,1, Seite 162f. = https://www.dmgh.de/mgh_auct_ant_4_1/index.htm#page/161/mode/1up. Die Passage wird ausführlich behandelt in Bisagni 2020, S. 260, Spalte 2.

> dich mit der *Lyra* verherrlichen, der Barbar (Germane) mit der *Harpa*, der Grieche möge Achilles-Themen, die *Crotta* möge Britannisches singen.[18]

Mit dem Wort *harpa*, das hier in der dritten Zeile vorkommt, kann Fortunatus noch keine dreiseitig geschlossene Rahmenharfe gemeint haben. Es gab sie zu seiner Zeit noch nicht. Er dachte wohl an die leierförmigen Instrumente, die zu seiner Zeit in den verschiedenen Teilen Europas mit landestypischen Bezeichnungen in Gebrauch waren. Das Wort *harpa* ist viel älter als die Harfe selbst. Julius Pokorny z.B. suchte für althochdeutsch *har(p)fa* den Anschluss an eine indoeuropäische Wurzel mit der Bedeutung ‚(sich) drehen', ‚(sich) krümmen' usw.; *har(p)fa* komme „von der hakigen Krümmung" (Pokorny 1959, S. 948). Im *Etymologischen Wörterbuch des Althochdeutschen* wird das Benennungsmotiv hingegen nicht in der Form des Instruments, sondern in seiner Spielweise gesucht. Dort wird *harpfa* zur Wurzel **(s)kerb-* ‚sich krümmen, schrumpfen' gestellt und resümiert: „Es handelt sich bei der Harfe somit um ‚das mit gekrümmten Fingern Gezupfte'" (EWA IV, Spalte 844).[19] Das ist plausibler, wenn man bedenkt, dass *harpa* bereits im 6. Jahrhundert als Bezeichnung für ein gezupftes Musikinstrument belegt ist. Auch lateinisch *carpere* (‚pflücken') und deutsch *Herbst* (eigentlich ‚Ernte') gehören zu dieser Wurzel.

2.2. *7 do·gni fudba cruiti* – und er baute den Rahmen einer *cruit*

Zurück zur Erzählung *Imtheacht na Tromdháimhe* über die Erfindung der Harfe. Die Rezeption, Übersetzung und Bearbeitung antiker Stoffe fand – wie in ganz Europa – auch in Irland schon ab dem frühen Mittelalter statt. Griechischkenntnisse waren in der Gelehrtenkultur nicht allgemein verbreitet, Lateinkenntnisse schon. Die anfangs zitierte aitiologische Erzählung von der Erfindung der Harfe geht auf klassische Vorbilder zurück. Wir kennen den genauen Überlieferungsweg nicht, aber der griechische pseudo-homerische *Hermes-Hymnos* kann nicht die direkte Quelle gewesen sein. Die Merkur-Episode wird z.B. von Isidor von Sevilla, dem spanischen Bischof und Gelehrten des 7. Jahrhunderts, über-

[18] Korrekturen zur letzten Zeile verdanke ich Dietmar Najock (20.8.2023). Zudem hat Irene Balles hier und anderenorts zu stilistischen Verbesserungen beigetragen. Jacopo Bisagni (2020, S. 260, erste Spalte) übersetzt die letzte Zeile anders: „the Greek with the lyre of Achilles (*Achilliaca*), the Briton with the *crotta*". Das ist nicht korrekt; es gibt keine Lyra des Achilles. Die Strophe, der Autor Fortunatus, die Terminologie und die verschiedenen Übersetzungen sind seither von Dietmar Najock (2024) eingehend besprochen worden.

[19] Dank an Dagmar Wodtko von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, die mir den Link auf die Webseite hat zukommen lassen.

liefert. Sie stimmt mit dem irischen Text darin überein, dass ein am Ufer angeschwemmtes Tier den Ausgangspunkt bildet und dass die Sehnen als tongebende Saiten bereits vorhanden sind. Sie müssen nicht, wie in der Hermes-Legende, erst herbeigeschafft werden.

Gleichzeitig sind die Unterschiede signifikant: Der Kadaver oder das Skelett eines Wals übertrifft in seiner Größe den Panzer einer Schildkröte bei weitem. Schildkröten kommen in Irland weder vor, noch können sie aufgrund der nördlichen Lage der Insel dort angeschwemmt werden. Und selbst wenn ein Gelehrter von solch einem Geschöpf Kenntnis gehabt haben sollte, seine Leser- oder Zuhörerschaft hätte mit der Nennung nichts anfangen können.

Den Schildkrötenpanzer durch das Skelett eines Wals zu ersetzen ist eine Bearbeitung, eine typische Adaptation, um ein fremdes Motiv für die eigene Kultur nutzbar zu machen. Der Schreiber hatte das Bild einer Harfe des 13. oder 14. Jahrhunderts vor Augen. Deshalb lässt er in seiner Geschichte Macuel mac Miduel einen Rahmen aus Holz herstellen: *7 do·gni fudba cruiti*. Das Wort *fudba* ist als *fiodhbha* zu lesen, eine späte Form zu *fidba(i)d* (dil/ie.22009), was „Wald, Gehölz" usw. bedeuten kann, aber im übertragenen Sinn auch „Gerüst, Rahmen". Macuel geht also in den Wald und baut eine Rahmenharfe.

3. *Cláirseach*

Mit dem irisch-gälischen Wort *cláirseach* (Aussprache /ˈklɑːrʃəχ/) und dem schottisch-gälischen *clàrsach* (Aussprache /ˈklaːrʃəχ/) wird ursprünglich die Metallsaitenharfe bezeichnet, deren Korpus zumeist aus einem ausgehöhlten Stück Holz bestand. Ein Harfenspieler heißt auf Irisch *cláirseoir*, und die Kunst des Harfenspiels, davon abgeleitet, *cláirseoireacht*. Die schottisch-gälischen Äquivalente sind *clàrsair* und *clàrsaireachd*. Die Entwicklung dieses Harfentyps von der kleinen *Low Headed Harp* zur größeren *High Headed Harp* muss hier nicht vertieft werden.[20] Die Entstehung des Begriffs *cláirseach* ist unklar. Ob das Wort *cláirseach* eigens für das neue Instrument geschaffen oder ob ein bereits existierendes Wort auf die neuerfundene Harfe übertragen wurde, wissen wir nicht. Belege

[20] Das Standardwerk für irische Harfen ist trotz ihres Alters immer noch die detaillierte Studie *Musical instruments. Part 1: The Irish and the Highland harps* von Robert Bruce Armstrong aus dem Jahr 1904. Joan Rimmer legte 1969 ein nur 80 Seiten umfassendes Büchlein unter dem Titel *The Irish harp* vor, das erheblich erschwinglicher war als Armstrongs Studie und das daher weite Verbreitung erfuhr, nachgedruckt 1977. Eine Übersicht über die verschiedenen Harfentypen findet sich z.B. auch bei Chadwick 2008 und auf der Webseite https://www.wirestrungharp.com/harps/historic_harps/.

für das Wort sind im irischen Kontext erst ab dem 14. Jahrhundert zu finden,[21] im schottischen Kontext erst ab dem 15. Jahrhundert.[22] Bei *cláirseach* handelt es sich um eine Ableitung von dem Grundwort *clár* (‚Fläche', ‚Brett', ‚Klangbrett') mittels eines Suffixes *-seach*, dessen genaue Funktion allerdings unklar bleibt.[23]

Das für den Korpus gewählte Holz war fast immer *sailech*, also Weide. Das zeigen nicht nur moderne Materialuntersuchungen,[24] es wird auch in Erzählun-

[21] John Bannerman (1991, S. 3) nennt als Erstbeleg das Gedicht *A chláirsioch Chnuic Í Chosgair / chuirios súan ar síor-rosgaibh* (‚O Harfe vom Cnoc Í Chosgair, die du auf lange ruhelosen Augen Schlaf legst') des bardischen Dichters Geofraidh Fionn Ó Dálaigh, der von ca. 1320 bis ca. 1387 gelebt hat (vgl. Bergin 1923). Was die Textgattung Annalen betrifft, findet sich der Erstbeleg für das Wort *cláirseach* m.W. in den *Annála Connacht* (‚Annals of Connacht'), welche die Jahre 1224 bis 1562 umfassen. 1416.23: *Tempall Insi Mori for Loch Gili do loscad in hoc anno 7 screptra h. Curnin for Lebar nGirr Muintire Curnin 7 a seoit uasli 7 a copa cumtaig 7 a timpan 7 a chlarsech do loscad ann beus* (‚Die Kirche auf Inis Mhór im [See namens] Loch Gill wurde in diesem Jahr niedergebrannt, dabei wurden auch die Handschriften des Ó Cuirnín, darunter [die Handschrift] *Leabhar Gearr* der Ó-Cuirnín-Familie, sowie seine kostbaren Schätze verbrannt: sein verzierter Kelch, sein *tiompán* und seine Harfe'). Der nächste und letzte Beleg für *cláirseach* in diesen Annalen ist dann sub anno 1469.7. Für *crot* gibt es in diesen Annalen nur einen einzigen Beleg, nämlich s.a. 1226.5: Der Abt des Klosters in Conga kann meisterlich mit der *crott* umgehen und hat sich außerdem ein zuvor nie gesehenes Instrument gebastelt. Zur Verfügbarkeit der irischen Annalen siehe Fußnote 38.

[22] Laut John Bannerman (1991, S. 3) tritt das Wort *clàrsach* im schottischen Kontext erstmals in Gedichten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert in der Handschrift *Book of the Dean of Lismore* auf.

[23] Die Erklärung von Patricia de Bernardo Stempel, wonach *-seach* auf eine Kombination der beiden Suffixe *-es* zur Bildung von Motionsfeminina und dem Zugehörigkeitssuffix *-ach* beruht, bleibt unsicher (de Bernardo Stempel 1999, S. 337-339). Ganz abwegig ist die Überlegung von Keith Sanger, ob es sich beim Wort *cláirseach* um eine Zusammenziehung aus den Wörtern *clár* und *saileach* (‚Weide') handeln könnte (https://www.wirestrungharp.com/support/gaelic_clarsach/). Verweise auf andere irische Wörter auf *-se(a)ch* wie *drúithsech* (‚Mätresse'; von *drúth* ‚unkeusch'), *céirseach* (‚Singdrossel, Amsel'; von *ciar* ‚dunkel, schwarz') – beide vom Adjektiv abgeleitet – und das homonyme *cláirseach* (‚eine Frau mit breitem Gesicht'; vom Nomen *clár* ‚Brett, etwas Flaches' abgeleitet), erhellen die Bildung von *cláirseach* (‚Harfe') nicht.

[24] Die meisten frühen irischen Harfen sind aus Weidenholz. Die Queen Mary Harp und die Lamont Harp wurden früher anderen Holzarten zugeordnet, so etwa Rimmer 1977, S. 35, 53, 76-78. Eine aufwendige Nachuntersuchung kam jedoch zu dem Ergebnis, dass „The identification of the wood of the soundboxes as willow, rather than hornbeam, is in agreement with what has been said to be the wood traditionally used in the construction of Irish harps" (Loomis et. al. 2015, S. 629). Das als „Carolan Harp"

gen und Gedichten so benannt. Seathrún Céitinn (ca. *1569, †1644) erzählt im 17. Jahrhundert in seinem umfangreichen Werk *Foras feasa ar Éirinn* (‚Grundwissen über Irland')[25] die alte Legende vom König mit den Eselsohren nach, aber anders als in Herodots Erzählung von König Midas hat der König in der irischen Erzählung Pferdeohren. Sein wohlgehütetes Geheimnis wird statt vom Schilfrohr von einem verräterischen Weidenbaum offenbart. Hier ein Auszug:

> *Acht cheana go grod da éis sin tárla gur briseadh cruit Chraiftine agus téid d'iarraidh adhbhair cruite go dtarla an tsoileach chéadna rér léig mac na baintreabhthaighe a rún dó, agus beanais adhbhar cruite aiste agus ar mbeith déanta don chruit is í gléasta, mar do shinn Craiftine uirre is eadh do saoiltí ris gach n-aon da gcluineadh í gurab eadh do chanadh an chruit: „Dá ó phill ar Labhraidh Lorc" .i. Labhraidh Loingseach .i. Dá chluais chapaill ar Labhraidh Lorc; agus gach a mhionca do sheinneadh ar an gcruit sin is é an ní céadna do tuigthí uaidh* (FFÉ II, S. 172, 174 = Z. 2690-2700).
>
> Bald darauf jedoch zerbrach die *cruit* des [Harfenspielers] Craiftine, und er machte sich auf die Suche nach Material für eine neue *cruit*. Dabei stieß er zufällig auf die Weide, welcher der Sohn der Witwe das Geheimnis anvertraut hatte, und von ihr nahm er das Material für seine Harfe. Als die *cruit* fertiggestellt und gestimmt war und als Craiftine darauf spielte, glaubten alle Zuhörer, sie sänge *Da o phill ar Labhraidh Lorc* – damit ist Labraidh Loingseach gemeint – was so viel bedeutet wie

und/oder „Rose Mooney Harp" bekannte Instrument aus dem 18. Jahrhundert hingegen scheint aus Berg-Ahorn (*Acer pseudoplatanus*) zu bestehen (Chadwick 2020).

[25] Seathrún Céitinn, der in diesem Beitrag mehrfach Erwähnung findet, war ein traditionell ausgebildeter, irischer Historiograph sowie ein katholischer Priester. Von ihm sind einige Gedichte und auch religiöse Schriften überliefert. Sein wichtigstes und einflussreichstes weltliches Werk, *Foras feasa ar Éirinn*, ist eine Adaption und Weiterentwicklung des irischen Ursprungmythos *Leabhar gabhála* und der Oberherrschersukzession *Réim ríoghraidhe*, angereichert durch zahlreiche Übernahmen aus der erzählenden Literatur Irlands. Das Werk sollte als Buch publiziert werden, wozu es aber zu seiner Zeit nie kam. Es wurde in Form zahlreicher Abschriften weiterverbreitet. Verfasst hat Céitinn das Werk, als er sich vor der Verfolgung durch die Engländer verstecken musste. Später ging Seathrún Céitinn nach Frankreich ins Exil. Recht ausführlich wird Céitinns Leben beschrieben in O'Mahonys Übersetzung von *Foras feasa ar Éirinn* aus dem Jahr 1857. Dort findet sich ein Kapitel von Michael Doheny, *Memoir of the Reverend Geoffrey Keating, D.D.* (O'Mahony 1857, S. v-xvi). Über Doheny schreibt John O'Mahony: „Engrossed by the work of translation […] the editor could not possibly have devoted any adequate attention, either to the drawing up of a personal memoir of Dr. Keating, or the collecting of materials therefor. On this account he has had recourse to his talented friend, Michael Doheny, Esq., to whose pen he owes the following eloquent discourse upon the life and times of that historian" (ebd. S. 18).

> „Zwei Pferdeohren hat Labraidh Lorc". Und so oft er auch auf dieser *cruit* spielte, verstand man immer dasselbe.

Heute wird das Wort *cláirseach*/*clàrsach* (ebenso wie das englische *harp*) ganz allgemein für alle Harfentypen verwendet, also auch für solche mit Darm-, Nylon- oder Karbonsaiten, historische oder moderne.

In alt- und mittelirischen Texten kommt das Wort *cláirseach*, wie gesagt, noch nicht vor. Das Aufkommen der dreieckig geschlossenen Rahmenharfen kann daher terminologisch nicht nachvollzogen werden. Wann, wo und wie genau sie entstanden ist, bleibt ungeklärt. Erfreulicherweise stehen bildliche Darstellungen ab dem 9./10. Jahrhundert zur Verfügung. Wie oben beschrieben, findet sich in älteren König-David-Darstellungen das Instrument *crott*/*cruit* oder *crwth* oder *rotta* abgebildet, wohingegen in den jüngeren Darstellungen die Harfe erscheint.[26]

Auf dem Muiredach-Hochkreuz aus dem 10. Jahrhundert auf dem Friedhof von Cluain Mhic Nóis (Clonmacnoise), ist auf der Ostseite des Kreuzes links neben dem Gekreuzigten ein Musiker mit einer kleinen Dreiecksharfe auf dem Schoß zu erkennen. Auf der Harfe sitzt ein Vögelchen (den hl. Geist symbolisierend?).[27] Es gibt weitere Steinreliefs von Harfenspielern: auf dem Fragment eines Hochkreuzes aus dem 9. oder 10. Jahrhundert, Monifieth 4 im Schottischen National Museum in Edinburgh (Abb. 4),[28] und auf dem Dupplin-Hochkreuz, das ins frühe 9. Jahrhundert datiert wird und seit 2002 in der St Serf's Church in Dunning/Schottland aufgestellt ist (Abb. 5).[29] Des Weiteren gibt es eine Grabplatte aus der Kapelle von Keills im Kirchspiel Knapdale, South Argyll/Schottland, auf der das Relief einer *Low Headed Harp* zu sehen ist (Abb. 8).[30] Diese Harfe ähnelt sehr jenem Harfentyp, zu dem die Queen Mary Harp und die Trinity College Harp gehören.[31] Eine weitere Low Headed Harp dieses

---

[26] Die frühen Harfenreliefs und weitere spätere Darstellungen finden sich z.B. von Simon Chadwick zusammengestellt auf https://www.earlygaelicharp.info/depictions/ (last updated January 2016).

[27] https://en.wikipedia.org/wiki/Muiredach%27s_High_Cross. Ein Foto ist z.B. auch in Bisagni 2020, S. 265, zu finden.

[28] https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11761575.

[29] https://en.wikipedia.org/wiki/Dupplin_Cross.

[30] Vergleiche auch Simon Chadwicks Hinweise auf der Seite https://www.earlygaelicharp.info/keills/.

[31] Eine detailreiche, schwarzweiße Abbildung der Queen Mary Harp ist z.B. in Bannerman 1991 auf S. 11 zu finden, dieselbe Abbildung in Farbe unter https://mqs.glasgow.ac.uk/index.php/2020/08/18/the-multiple-meanings-of-the-queen-mary-harp/. Für

Typs, allerdings schlecht erhalten, ist als Steinrelief auf einem Grabmal vermtl. aus dem 16. Jahrhundert in der Jerpoint Abbey nahe Kilkenny zu sehen (Abbildung bei Armstrong 1904, zw. S. 14/15), heute im dortigen Visitor Centre aufbewahrt. Schlecht erhalten ist auch ein Steinrelief mit einer Harfe an der Außenseite der Giebelwand der ehemaligen Kathedrale von Ardmore bei Cork aus der Zeit um 1200 (https://earlygaelicharp.info/ardmore/). Weitere Harfenreliefs sind bei Armstrong 1904 (auf S. 154 folgend) abgebildet sowie Rimmer 1977, S. 4.

Seltener gibt es Reliefs früher Dreiecksharfen auf Gegenständen aus Metall. Eine bereits weit entwickelte irische Harfe ist auf dem *Breac Maodhóc* genannten Reliquiar zu finden, einem hausförmigen Reliquien-Schrein aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 6). Eine noch weiter entwickelte Harfe ist auf einem Reliquienschrein aus dem 12. Jahrhundert montiert, der für einen Zahn des heiligen Patricius (Pátraic mac Calprainn) bestimmt war. Diese Applikation ist jünger als der Schrein; sie wird ins 14. Jahrhundert datiert (Abb. 9).

Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang der Holzschnitt mit der bekannten Darstellung einer „Irlendisch Harff mit Messinges Saiten" von Michael Praetorius (*1571, †1621) in seinem *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia* von 1620. Das *Theatrum* ist ein separater Teil zum 1619 erschienenen zweiten Band des dreibändigen *Syntagma musicum*. Praetorius stellt hier eine vielsaitige, hochentwickelte irische Harfe neben eine „Gemeine Harff", also eine kleinere Harfe deutscher Bauart mit Schnarrhaken, und ein „Hackebrett" (Abb. 10). Das Besondere an der abgebildeten irischen Harfe ist, dass sie chromatisch oder teilchromatisch ist, statt wie üblich diatonisch. Außer bei der Dalway Harp (Armstrong 1904, S. 65-70)[32] gibt es m.W. sonst keine sicheren Belege für solche Versuche mit Chromatik.

ein detailreiches Farbfoto von Declan Corrigan, das den heutigen Zustand der Trinity College Harp zeigt, siehe Dooley 2014, S. 49.

[32] Von der sogenannten Dalway Harp sind nur Fragmente erhalten. Der Korpus fehlt komplett. Auffällig ist eine Reihe von sieben zusätzlichen Stimmwirbeln oberhalb der normalen Reihe. Die Harfe wurde 1621 von Donnchadh Ó Diarmada für Sir Fitzgerald aus Cloyne in Co. Cork gebaut, befand sich später aber für lange Zeit im Besitz der Dalway-Familie aus Bellahill in Co. Antrim, woher die heutige Bezeichnung herrührt. Die Harfe trägt die Inschrift *Ego svm regina citharavm* (‚Ich bin die Königin der Instrumente').

3.1 Fragen der Besaitung

Die Verwendung von Metallsaiten und die damit zusammenhängende besondere Spieltechnik, nämlich das virtuose Spiel mit Fingernägeln,[33] sind es, welche die frühen irischen Harfen aus der europäischen Harfenentwicklung herausheben. Dabei ist die Existenz von Metallsaiten an sich nichts Spektakuläres, denn Metallsaiten sind lediglich ein Nebenprodukt bei der Drahtherstellung. In ganz Europa wurden Drähte als Halbprodukt benötigt, sei es für grobes Gitterwerk, sei es für feinste Goldstickerei. Drähte wurden überall in kleinerem und größerem Umfang hergestellt und gehandelt. Zunächst produzierten Handwerker Drähte in ihren Werkstätten auf sogenannten Drahtschaukeln und auf Scheiben. Dicker Draht wurde mit Zangen gezogen, für dünneren musste das Ziehen auf sogenannten Ziehscheiben fortgesetzt werden, da die Zangenbisse dem dünnen Draht schaden würden (Abb. 12). Ab dem 18. Jahrhundert wurden Drähte in großen Drahtmühlen hergestellt, die durch Wasserkraft angetrieben wurden. Der Vorgang ist immer derselbe: Angespitzte Drähte werden durch ein Locheisen gezogen, das verschieden große, konische Bohrungen enthält. Die Bohrungen verjüngen sich, sodass der durch die Verjüngungen gezwungene Draht sukzessive immer länger und dünner wird. Durch das Ziehen des Drahts wird eine Verschiebung und Verdichtung der Metallkristalle im Gefüge bewirkt. Der Draht wird dadurch härter. Man muss das Produkt zwischen den einzelnen Arbeitsschritten immer wieder ausglühen, um es wieder weich zu machen. Ein harter Draht widersteht dem Prozess und bricht leicht – einerseits. Andererseits eignet er sich als Saitenmaterial, denn nur ein gehärteter Draht kann unter gleichbleibende Spannung gebracht und in Schwingungen versetzt werden.

Eingedenk der großen Bedeutung von Metallsaiten in Irland verwundert es kaum, dass Saiten auch in Erzählungen und Gedichten eine Rolle spielen. Dabei

[33] Erinnert sei an Donnchadh Ó hAmsaigh (Denis O'Hampsey, * ca. 1695, †1807), den letzten der irischen Harfenspieler, die noch die alte Spieltechnik mit Fingernägeln beherrschten. Von ihm wurde berichtet: „At a meeting of the Belfast harpers in July, 1792, Hampson played: „The Dawning of the Day", „The County of Leitrim", and „Uileacan dubh O!" and, though then aged ninety-five, he confided to Mr. Sampson, with the honest feeling of self-appreciation: – „When I played the old tunes, not another of the harpers would play after me." His style of performing was marvellous, and the rapidity of his execution was unapproached. He plucked the strings in the old style, with long nails, and had the traditional method of harp-playing" (Flood 1913, S. 249f.). Floods Quelle ist augenscheinlich ein Briefroman von Lady Morgan (Sydney Owenson), der erstmals im Jahr 1806 erschien, *The wild Irish girl; a national tale* (Owenson 1855, S. 121-128). Zu Hampseys Spielweise vgl. Armstrong 2022.

geht es in der bardischen Dichtung immer um Metallsaiten, wohingegen Darm (*inne*) als Saitenmaterial keine Erwähnung findet.[34] Schon Giraldus Cambrensis stellte 1186 in seiner *Topographia Hibernica* fest: „*Eneis quoque utuntur cordis, non de corio factis*" (O'Meara 1949, S. 164; ‚Sie spielen auf Bronzesaiten, keine aus Darm gemachten'). Genauso wenig finden Sehnen (*féith*) irgendwelcher Tiere als Saitenmaterial in den Gedichten Erwähnung. Dass Sehnen in der Erzählung über die Erfindung der Harfe am Anfang dieses Beitrags vorkommen, liegt daran, dass sich der Schreiber an die lateinische Erzählung von der Erfindung der Lyra anlehnt.

Der Dichter Raghnall Ó hUiginn, der im 15. Jahrhundert wirkte, nennt die Legierung *umha* (‚Messing') in einer seiner bardischen Kompositionen. Er drückt sich in seiner Strophe etwas umständlich aus, um den strengen Vorgaben des Metrums gerecht zu werden. Gemeint ist, dass der Klang der Messingsaiten dem Nachkommen des Liag den Schlaf bringt, gleichsam als ob die Saiten selbst ihm die Augenlieder herunterzögen:

> *Gan chruit nó gan tiompán téidbhinn / ní théid n-a cholludh craobh Liag*
> *dá ghormshúil mar bhláth mbugha / do mhongdhúin snáth umha iad*
> (McKenna 1947, Nr. 11).
>
> Nur zur *cruit* oder zum *tiompán*[35] mit wohlklingenden Saiten wird der Nachkomme des Liag einschlafen. Über seine beiden hyazinthengleich blauen Augen ziehen Messingschnüre verdunkelnd seine schließenden Wimpern.

[34] Gewiss hat es Instrumente mit Darmsaiten auch in Irland gegeben, aber eben außerhalb der elitären Gesellschaftsschichten. Ich kenne nur einen einzigen Beleg: Um 1780 herum spielte ein gewisser Paddy Murphy in den Straßen und Parks von Belfast auf einer Harfe vermutlich walisischer Bauart. Anders als die traditionellen irischen Harfen mit Metallsaiten war diese Harfe mit Darmsaiten bespannt. Spektakulär ist der gut sichtbare eingravierte Spruch auf der Vorderstange dieser Harfe: *Gan téad ná rabhair agus inne sa Ghall* (‚Mögest du nicht ohne eine Saite sein, solange es Gedärm im Engländer gibt'). Die Harfe trägt das Datum 1657, ist also ein erstaunlich frühes Exemplar, das mehr Beachtung verdient hätte. Das Instrument ist in Richard Haywards *Story of the Harp* von 1954 auf S. 15 abgebildet. Für ein Digitalisat dieses Büchleins bin ich Jürgen Steiner zu Dank verpflichtet. – Jürgen Steiner ist ein überaus kenntnisreicher Gesprächspartner bei allen Themen, die im Zusammenhang mit Harfen stehen, und er verfügt über ein schier unerschöpfliches Archiv an Spezialliteratur. Ich verdanke ihm manch fruchtbringenden Denkanstoß.

[35] Das Instrument *tiompán* behandle ich nicht in meinem Beitrag, sondern verweise stellvertretend auf Buckley 1978, wo weitere Belege für den dreisaitigen *tiompán* und die drei Spielweisen zu finden sind.

Saiten aus *iarann* (‚Eisen') und *airgead* (‚Silber') nennt eine Strophe über die *cruit* des Tuatha-Dé-Danann-Königs Dagda:

> *Cruit baoi istigh ar thrí téad / dar liom fa sulcharr in séud*
> *téad d'iarann téad d'umha án / an céadna d'arccod iomlán.*[36]
>
> Die *cruit* darinnen hat drei Saiten, – mich dünkt dieses Juwel ansehnlich: Eine Saite aus Eisen, eine Saite aus edlem Messing und eine ganz aus Silber.

Und natürlich wird auch das geheimnisvolle Metall *findruine* erwähnt, vermutlich eine Bronze-Legierung, sowie *ór* (‚Gold').[37] In der altirischen Erzählung *Táin bó Froích* (‚Das Wegtreiben von Fráechs Rindern') heißt es über die mit Ornamenten verzierten Instrumente der königlichen *cruit*-Spieler und über die drei Saiten ihrer Instrumente:

> *Crota di ór 7 arccut 7 findruine co ndelbaib nathrach 7 én 7 mílchon di ór 7 arccut. Amal no glúaistis na téta sin, imreithitis na delba sin úarum inna firu imme cúaird* (Meid 2009, S. 37f., Z. 78-81).
>
> Die *crota* waren aus Gold und Silber und *findruine*, mit Figuren von Schlangen, Vögeln und Hunden aus Gold und Silber; und während sich die Saiten rührten, umkreisten diese Formen die Männer.

Noch vor wenigen Jahren wurden Berichte über Saiten aus Gold als Fantasie abgetan, aber auf dem Harfensymposion 2023 in Göttingen wurden die Skeptiker (mich eingeschlossen) eines Besseren belehrt: Der Harfenbauer Buxe Kleiner, der Harfenist Thomas Zapf und die Goldschmiedin Luise Ulrich haben zusammen eindrucksvoll demonstriert, was für wunderbar klingende Harfensaiten sich aus Gold und Silber herstellen lassen.

3.2 Der Begriff *fear téad*

Die Umschreibung *fear téad* (wörtl. ‚Mann der Saiten') für einen Harfner oder Spieler eines anderen Saiteninstruments kommt anscheinend erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf. Dass im Jahr 1496 die Begriffe *cruitire* und *fear téad* nebeneinander auftauchen, deutet eher auf die Bezeichnung „Saiteninstrumentenspieler" hin. Allerdings wird in den *Annála Connacht* sub anno 1490 der Begriff „*fer tét*" in einer Randnotiz in der Handschrift eindeutig mit „*cláirseoir*" (‚Harfner') glossiert. Die folgenden Belege stammen alle aus den *Annála Uladh*:[38]

[36] https://corpas.ria.ie/index.php?fsg_function=3&fsg_id=2359.
[37] Vgl. „Strings of Gold": https://annheymann.com/gold.htm.
[38] Irische Annalen sind ein problematisches und unzuverlässiges Genre. Von den dreizehn überlieferten Annalensammlungen sind nur die *Annála Inis Faithleann* (‚Annals of

Mac Domnail na hAlpan .i. an tigerna ócc an t-aon nduine doh ferr a nErinn 7 a nAlpain do marbadh co miratmur le fer tét Eriunnoch ina hseomra fein .i. Diarmait h. Cairbri.[39]

Mac Domnaill aus Schottland, der junge Herrscher, der beste Mann Irlands und Schottlands, wurde unglücklicherweise von einem irischen *fear téad* in seinem eigenen Zimmer getötet, nämlich von Diarmait Ó Cairbre.

Mac Mic Domnaill na h-Alpan (.i. Aengus) .i. nech d'á n-gairthi an Tigerna Aacc, do marbadh a fill le fer ted Erendach .i. Diarmait hUa Cairpri. Ocus a n-Inber Nis do marbadh he.[40]

Der Sohn des Mac Domnaill aus Schottland (nämlich Áengus), also jener, der Lord Ág genannt wurde, wurde durch Verrat von einem irischen *fear téad*, nämlich Diarmait Ua Cairpri, getötet; er kam in Inverness ums Leben.

Florinnti hUa Corcráin 7 a bean d'heg a caislen hUi Raighilligh, .i. sai cruitire 7 fhir thed 7 fer budh roibhind do bel 7 do laim.[41]

Florence Ó Corcráin und seine Frau starben auf der Burg des Ó Raighilligh. Er war ein Meister als Harfenspieler und als Interpret auf Saiteninstrumenten sowie hochmusikalisch als Sänger und Instrumentalist.

Uilliam Og mac Uilliam Mic Gilla Ruaidh .i. sai fhir thed d'eg in bliadhain-si.[42]

William Junior, Sohn des William Mac Gilla Ruaidh, ein meisterlicher *fear téad*, starb in diesem Jahr.

Brian mac Cormaic Ui Chianain soei fhir thed do dhul d'eg in bliadhain-si.[43]

Brian, Sohn des Cormac Ó Cianáin, ein meisterlicher *fear téad*, starb in diesem Jahr.

Inisfallen') in historischer Zeit verfasst, d.h. im Jahr 1092 begonnen und bis 1326 fortgeführt worden. Die anderen wurden erst in teils viel späterer Zeit aus überlieferten Annalenfragmenten und historischen Dokumenten zusammengestellt, ergänzt durch Informationen und Gedichte aus der erzählenden Literatur. Eine kritische Einordnung findet sich bei Hemprich 2007. Einigermaßen verlässlich sind die Einträge daher erst ab dem 10. oder 11. Jahrhundert. Bei Fragen, in denen es nicht primär um die Datierung von historischen Ereignissen geht, sondern etwa um Anhaltspunkte zur Sprachentwicklung oder das Aufkommen neuer Wörter, liefern die irischen Annalen jedoch wertvolle Daten. Für den Online-Zugriff auf die irischen Annalen siehe https://celt.ucc.ie/publishd.html#ihlg (Abschnitt „Irish Texts: Historical, Legal, Genealogical"), für die Übersetzungen https://celt.ucc.ie/transpage.html.

[39] AU sub anno 1490.3.
[40] AU sub anno 1490.28.
[41] AU sub anno 1496.7.
[42] AU sub anno 1497.34.
[43] AU sub anno 1537.5.

Neben dem Ausdruck *fear téad* finden in den Annalen auch die gängigen Bezeichnungen für Leier- respektive Harfenspieler Erwähnung. Zumeist geht es dabei um einen Todesfall, was bei dieser Textgattung zu erwarten ist.[44]

3.3 Die *cláirseach* in der bardischen Dichtung

Bardische Dichtung aus der Zeit von ca. 1200 bis 1650 zeichnet sich durch komplizierte silbenzählende und alliterierende Metren aus. Die strikten Vorgaben erschweren es, perfekte Strophen zu komponieren, die zugleich auch noch verständlich sind. Die obige Strophe des Dichters Raghnall Ó hUiginn ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie kompliziert zuweilen gedichtet wurde.

Dass in der bardischen Dichtung häufig die alte Bezeichnung *cruit* für die Harfe vorkommt, wurde schon besprochen; es gibt aber auch viele Verszeilen, in denen der Begriff *cláirseach* verwendet wird. Zumeist handelt es sich um panegyrische Gedichte mit historiographischen Bezügen, aber auch leichtere Genres kommen vor. Hier folgt ein anonymes Gedicht aus dem 17. Jahrhundert als Beispiel für ein heiteres Thema. Ich gebe nur die erste und die vorletzte von fünf Strophen:

Aoibhinn beatha an sgoláire / bhíos ag déanamh a léighinn
is follas dibh, a dhaoine / gurab dó is aoibhne i nÉirinn.

Süß ist das Leben des Scholaren, immer beschäftigt mit seinem Studium. Es ist euch klar, o Leute, dass es ihm in Irland am besten geht.

Do bheir sé greas ar tháiplis / is ar chláirsigh go mbinne
nó fós greas eile ar shuirghe / is ar chumann mná finne (O'Rahilly 1929, S. 16-17).

---

[44] Stellvertretend seien die Fundstellen aus den *Annála Uladh* (‚Annals of Ulster') angeführt: *Iugulatio .ii. filiorum Aedha Slane la Conall mc. Suibne ecc Loch Threitni ar Fremuin .i. Congal ri Bregh, 7 Ailill cruidire senathair Sil Dluthaigh* (sub anno 634.1 ‚Die Tötung zweier Söhne von Áed Sláine durch Conall, den Sohn des Suibne, am [See namens] Loch Treitne gegenüber von Fremainn, nämlich Congal, König von Brega, und Ailill der *crot*-Spieler, der Vorfahr der Síl-Dlúthaig-Sippe'), *Bran H. Bruic senoir Iarmumhan, Gilla Patraic H. Duib Ratha fer leighinn Cille Da Lúa/sui Muman, Ferdomhnach Dall fer leiginn Cille Dara .i. sui cruitirechta* (s.a. 1110.11 ‚[Es starben] Bran ua Bruic, der Weise von West-Mumu, Gilla Pátraic ua Duibrátha, Lektor von Cell Dá Lua und Gelehrter von Mumu, Ferdomnach der Blinde, Lektor von Cell Dara, der ein Meister des *cruit*-Spiels war'), *Aedh h-Ua Corcrain .i. sai cruitire do eg in bliadhain-si* (s.a. 1433.7 ‚Áedh Ua Corcráin, ein meisterlicher *cruit*-Spieler, starb in diesem Jahr'). Im Eintrag zum Jahr 1496 kommt *cruitire* noch einmal vor, wie im Text oben zitiert, danach erscheint in den *Annála Uladh* nur noch der oben behandelte Begriff *fear téad*. Zur Verfügbarkeit der irischen Annalen siehe Fußnote 38.

> Er verbringt eine Weile am Spielbrett und eine Weile angenehm an der Harfe, oder noch eine andere Weile mit Flirten und in Gesellschaft hübscher Frauen.

3.4 Harfen als Statussymbol

In meinem Unterricht an der Universität Bonn werden die irischen Harfen im Zusammenhang mit Texten aus der bardischen Epoche Irlands behandelt. Ich möchte dabei vermitteln, dass die irische Harfenkultur eine Hochkultur war, eng verknüpft mit den herrschenden Eliten. Die Harfen jener Zeit sind nicht denkbar ohne die irischen Turmhäuser, in denen die Harfenspieler ihr Publikum fanden, in denen ihre Gönner und Mäzene wohnten.[45] Jeweils zwei Harfen soll-

[45] Vier Herrensitze lassen sich zweifelsfrei mit heute noch erhaltenen Harfen in Verbindung bringen: Das heutige Castle Otway in Co. Tipperary wurde von Colonel Thomas Otway 1770 über Caisleán an Chlocháin, einer älteren Burganlage, erbaut und bekam den Namen des neuen Besitzers. Lange Zeit wurde dort eine Harfe aufbewahrt, die heute als Otway Harp bekannt und im Besitz des Trinity College in Dublin ist. Sie ist eine Large Low Headed Harp mit 34 Metallsaiten, erbaut von Cormac Ó Ceallaigh (Cormac O'Kelly) aus Ballinascreen, County Derry (siehe Abb. 13). Sie gehörte später dem blinden Harfenspieler Patrick Quin (ca. *1745), der als jüngster Teilnehmer am Belfaster Harfenfestival von 1792 teilnahm. Caisleán Chill Dara (Kildare Castle) in Co. Kildare wurde ab dem 12. Jahrhundert angelegt und um 1580 zerstört. Später gehörte es Robert Fitzgerald, dem zweiten Sohn des 16. Grafen von Kildare. Heute ist nur noch einer von vier Türmen aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Eine mit aufwendigen Schnitzereien verzierte Large Low Headed Harp mit 38 Saiten und einer Höhe von 143 cm gehörte zu dieser Burg, die sogenannte Kildare Harp. Sie wurde mit großer Wahrscheinlichkeit für Robert Fitzgerald selbst angefertigt. Fogarty Castle in Co. Tipperary war der Sitz der dortigen Ó Fogartaigh-Familie. Cornelius Ó Fogartaigh (*1661, †1730) kämpfte 1690 am Fluss Boyne für James II. aus dem Hause Stuart gegen Wilhelm III. von England. James II. wurde jedoch besiegt und die von England abgefallene Insel Irland wurde zurückerobert. Für Cornelius Ó Fogartaigh wurde eine Large Low Headed Harp mit 36 Saiten gebaut, die heute unter dem englischen Namen Cornelius O'Fogarty Harp bekannt ist. Downhill House in Co. Londonderry ist ein Herrenhaus, das im 18. Jh. für Frederick Hervey, den vierten Graf von Bristol, erbaut wurde. 1851 brannte ein Teil des Gebäudes nieder, ab 1870 wurde es wieder aufgebaut. Nach dem Zweiten Weltkrieg verfiel das Gebäude, und große Teile wurden abgerissen. Die berühmte Downhill Harp mit einer Gesamthöhe von 125 cm und 30 Saiten gehörte zu diesem Herrenhaus. Sie wurde zwischen 1702 und 1713 vom bereits erwähnten Cormac Ó Ceallaigh gebaut. Später gehörte sie dem in Fußnote 33 erwähnten Donnchadh Ó hAmsaigh (Denis O'Hampsey, ca. *1695, †1807), der im Juli 1792 als ältester Teilnehmer am Belfaster Harfentreffen teilnahm.

ten dort vorgehalten werden, heißt es.[46] Harfen waren Statussymbole. Sich einen bardischen Sänger und einen Harfenspieler leisten zu können, demonstrierte Wohlstand und Bedeutung. Reichtum muss aber auch zur Schau gestellt werden, damit er wirkt. Die Düsternis der Turmhäuser erforderte Farben und den Glanz von Edelmetallen, um diese Sichtbarkeit zu erreichen.

Aus diesem Grund waren die historischen Harfen häufig bunt und mit kostbaren Metallapplikationen versehen, teilweise auch mit Juwelen besetzt. Von all dem ist an den erhaltenen Harfen nicht viel übrig geblieben. Die Schnitzereien sind aber heute noch vorhanden (Abb. 13), und Reste von Farbpigmenten verbergen sich in Spalten und unter erhaltenen Beschlägen, sodass sich Rückschlüsse auf die ursprüngliche Bemalung ziehen lassen. Auf diesem Gebiet wird derzeit intensiver geforscht.[47] Es gibt auch wieder Harfenbauer, die – durch historische Vorbilder angeregt – mit Schnitzwerk und leuchtenden Farben experimentieren.[48]

Die kostbaren Harfen waren mit den Häusern der Mäzene verbunden und entsprachen in ihrer Ausgestaltung dem Geschmack ihrer jeweiligen Zeit. Einfacher gestaltet waren die Harfen der Wanderharfenspieler sowie die jener Musiker, die aufgrund der unerfreulichen Lebensumstände in Irland ihr Auskommen im Ausland suchen mussten (Abb. 10 und 14).

---

[46] „Every house preserved two harps, always ready for travellers, and he who could best celebrate the liberties of former times, the glory of patriots, and the grandeur of their cause, was rewarded with a more lavish hospitality", so zitiert William H. Flood den französischen Historiker Jacques Nicolas Augustin Thierry (*1795, †1856; Flood 1913, S. 71).

[47] Siehe z.B. die Untersuchung zur Lamont Harp und Queen Mary Harp (Loolis et al. 2012), in der bei letzterer Zinnober-Pigmente (rote Farbe) entdeckt wurden, sowie https://simonchadwick.net/2015/11/restoration-of-the-brian-boru-harp.html.

[48] Mit überraschend farbig gefassten Harfen sind etwa der Harfenbauer Buxe Kleiner aus Waddeweitz in der Lüneburger Heide und der amerikanische Harfenbauer Jay Witcher aufgefallen. Ihre derart aufwendig verzierten Harfen sind kostbare Einzelstücke. Buxe Kleiner hatte zur Dokumentation seiner Vorgehensweise eine noch unfertig gefasste Low Headed Harp beim Göttinger Harfensymposion 2023 dabei. Die amerikanische Harfenspielerin Ann Heymann hat sich seit den 1980er Jahren um die Rekonstruktion der historischen Spielweisen auf Metallsaitenharfen verdient gemacht und propagiert seither das Spiel mit Fingernägeln. Sie nutzt bei ihren Auftritten inzwischen auch eine farbig gefasste Low Headed Harp und einen spektakulär bunten Nachbau des unter dem Namen Bunworth Harp bekannten Instruments. Es wurde 1734 von Seán Ó Ceallaigh (John Kelly) für Reverend Charles Bunworth gebaut. Zur Person Bunworth siehe auch Fußnote 53.

Im Zusammenhang mit den prächtigen Harfen der bardischen Epoche muss auch die Kleidung der Harfenspieler thematisiert werden. Sie musste zum Status der jeweiligen Mäzene passen. Die Harfner in den Abbildungen 6 und 9 stellen natürlich König David dar, gleichzeitig weist die verblüffende Detailtreue der Darstellungen die Richtung, wie man sich die kostbare höfische Kleidung der Harfenspieler jener Zeit vorzustellen hat. Gemälde aus jener Zeit sind in Irland m.W. nicht erhalten. Einblicke in irische Kleidermoden allgemein geben daher nur Darstellungen von außerhalb Irlands, etwa von Albrecht Dürer, Lucas d'Heere und in Sammlungen mit Trachten der Welt (vgl. Abb. 15). Ein Harfenspieler ist nicht darunter, nur ein ärmlich gekleideter Dudelsackspieler.[49]

Aber zumindest ein irischer Harfenspieler in höfischer Kleidung ist auf einem Gemälde festgehalten worden, nämlich Diarmait Albanach (‚der Schotte'), der auch unter dem englischen Namen Darby Scott bekannt war. Allerdings stammt das Bild nicht aus Irland, sondern aus Dänemark: Diarmait Albanach

[49] Im Jahr 1521 bildete der an Tracht und Mode immer sehr interessierte Albrecht Dürer (*1471, †1528) drei irische und englische Soldaten sowie zwei irische Bauern in ihrer Alltagstracht ab: https://www.reddit.com/r/museum/comments/w5elyn/albrecht_d%C3%BCrer_drawing_of_three_irish_galloglass/#lightbox. Der in Ghent geborene flämische Porträtmaler Lucas d'Heere (*1534, ca. †1584) ist vor allem für die erste realistische Darstellung von Stonehenge bekannt. Der Maler lebte lange in England. In seinem *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornemens divers* porträtierte er mit Wasserfarben um 1575 zwei irische Soldaten, die sich im Dienst des englischen Königs Henry befanden, samt einem jugendlichen Dudelsackspieler und einer Dame (fol. 79): https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Theatre_de_tous_les_peuples_et_nations_de_la_terre_(Lucas_d%27Heere). Lucas d'Heere porträtierte auch ein nicht-adeliges Ehepaar (fol. 80): https://warfare.ueuo.com/Renaissance/Deheere-82-large.htm. Desweiteren porträtierte Lucas d'Heere ca. 1575 vier irische Personen, darunter eine Adelige und eine Bürgerfrau sowie zwei „*Wilde Iresche*" Männer (British Library Add MS 28330, fol. 34ra): https://warfare.ueuo.com/Renaissance/Corte_beschryvinghe.htm. Gälische Krieger im 16. Jahrhundert finden sich auf einem Holzschnitt aus der Zeit Henrys VIII. (Heinrich VIII, König von England; *1491, †1547; ab 1541 auch König von Irland): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Irish_Warriors-Dravn_After_The_Qvicke.jpg. *Kostüme der Männer und Frauen in Augsburg und Nürnberg, Deutschland, Europa, Orient und Afrika* ist eine Augsburger Handschrift aus dem letzten Viertel des 16. Jh. (Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 341), darin ein irischer Edelmann („*Also mit dieser Rüstung ziehen die Mannen zum Streit*", fol. 41v) und ein Junker (fol. 42r): https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=90,91. Außerdem ein Edelmann (fol. 42v, siehe Abb. 15) und eine Dame („*Frawen beklaidt inn der Insel Hibernia oder Irland genannt*", fol. 43r): https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=92,93.

diente ab 1621 am dänischen Hof als Mitglied des königlichen gemischten Consorts (Abb. 14).[50]

3.5 Das Ende der irischen Harfenkultur

Es sind heute meines Wissens nur noch zwanzig Harfen traditioneller Bauart erhalten, teils als Ganzes, teils fragmentarisch.[51] Das ist ein kläglicher Rest angesichts der vielen hundert Harfen, die es einst in Irland gegeben hat. Die irische Hochkultur auf den Gebieten der Literatur, Dichtung und Musik wurde von den englischen Eroberern systematisch zerstört. Irlands traditionelle Bildungszentren (Rechtsschulen, Bardenschulen, Schulen für Medizin) wurden dem Erdboden gleich gemacht und die Bibliotheken verbrannt. Die irischen Klöster wurden geplündert, die kostbaren Handschriften und Inkunabeln vernichtet. Daher wissen wir auch fast nichts über das Musikleben der irischen Kirche, das es in Irland natürlich genauso gegeben hat wie auf dem Kontinent.[52] Die gälische Sprache wurde unterdrückt, der Druck irischsprachiger Werke verboten. Und natürlich wurden auch die Harfen, als sichtbares und hörbares Symbol für

[50] Hintergrundinformationen über das Musikleben am dänischen Hof unter Christian IV. und über die beteiligten irischen Musiker stellt Keith Sanger (†1.8.2025) auf der Webseite https://www.wirestrungharp.com/harps/other_images/thim-painting.html bereit.

[51] Abkürzungen: c = Jahrhundert, s = Saiten, SLH = *Small Low Headed Harp*, LLH = *Large Low Headed Harp*, LHH = *Large High Headed Harp*: *Trinity College Harp, 15c, SLH, 29s (30s). *Queen Mary Harp, 15c, SLH, 29s. *Lamont Harp, 16c (?), LHH, 31s (32s), *Ballinderry Harp, 16c, LLH, 36s. *Cloyne Harp = Dalway Harp, LLH, A.D. 1621, 45+7s, *Otway Harp, A.D. 1707, LLH, 34s. *Cornelius O'Fogarty Harp, 17c/18c, LLH, 35 oder 36s. *Kildare Harp = Fitzgerald Harp, A.D. 1672, LHH. *Sirr Harp, 17c, LHH, 36s. *Mulagh Mast Harp, 17c/18c, LHH, 33s. *Carolan Harp = Rose Mooney Harp, 17c/18c, LHH, 36s. *O'Neill Harp = Carolan Harp, 17c/18c, LHH, 36s. *Downhill Harp, 17c, LHH, 30c. *Bunworth Harp, A.D. 1734, LHH, 37s. *Hollybrook Harp, 18c, LHH, 38s. *Malahide Castle Harp 1 = Kearney Harp 1, 18c, LHH, 36s. *Malahide Castle Harp 2, 18c, LHH, 35s. *Clonalis Harp, 18c, LHH, 35s. *The V&A Harp, LHH, spätes 18c/frühes 19c, jedoch modernes Klangbrett, 38s. *The Rev. Best's Harp, LHH, spätes 18c/frühes 19c, 35s.

[52] Das überlieferte dreistimmige Vokalstück *Cormacus scripsit* aus einem Psalmenbuch des 12. Jahrhunderts, überliefert in der Handschrift British Library Add. MS 36929, fol. 59r, mag einen Eindruck davon geben, was verloren ging. Vgl. Buckley 2000, S. 279, und Buckley 2005, S. 795. Auf S. 802 heißt es bei Buckley 2005: „Once again, it is its very survival, and perhaps even the fact that it was ever committed to writing, that make Cormac's piece remarkable, rather than the detail of its content and structure".

ein selbstbewusstes, unabhängiges Irland, zerstört und verbrannt, wenn man ihrer habhaft werden konnte.[53]

Stellvertretend für viele sei aus einer Klage des Dichters Domnall Mac Dáire Mhic Bruaideadha (16. Jahrhundert) zitiert. Er leidet darunter, dass sein Herr, Lord von Tuadhmhumhain, vor den Engländern nach Frankreich ins Exil fliehen musste, und resümiert: „*Ó so a leith ní chuala cruit / nach beith foghar guil 'na glór*" (‚von da an hörte man keine Harfe mehr, die in ihrer Stimme nicht einen Klageton enthielte').

4. *Telyn* – die walisische Harfe

Das Wort *telyn* (Aussprache /ˈteːlɪn/, /ˈtɛlɪn/) als Bezeichnung für die walisische Harfe ist früh belegt. Oben, in den Versen des Taliesin, die in die Zeit vor 1100 datiert werden, findet sich das Wort *telynawr* (‚*telyn*-Spieler', heute *telynor*). Das walisische Wort für die Kunst des Harfenspiels ist *telynoriaeth*. Das bretonische Gegenstück zum walisischen Begriff *telyn* ist *telenn*,[54] und im Altkornischen ist das Wort *telein* belegt. Die Herkunft und Etymologie des Begriffs sind unklar. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem mittelirischen Wort *telenn*, was vermutlich „Brummen" oder „Summen" bedeutet und auch einen Insektenschwarm bezeichnen kann. Es liegen aber nur wenige Belege für mittelirisch *telenn* vor, weshalb die Verknüpfung spekulativ bleibt. Auf einer Zeichnung von Gwilym Pue, datiert 1676, erscheinen die Wörter *telyn* und *lyra* als Synonyme für

[53] Vgl. Flood 1913, S. 200. Die Unterdrückung der irischen Kultur begann mit der Rückeroberung Irlands unter Heinrich VIII., verschärfte sich unter Königin Elisabeth I., die 1559 den englischen Thron bestiegen hatte, und gipfelte im Wüten Oliver Cromwells (*1599, †1658) im 17. Jahrhundert. Jedoch gingen Harfen auch viel später noch durch Missachtung verloren. So schildert William Henry Grattan Flood den Fall des Reverend Charles Bunworth, eines Förderers der irischen Harfenkultur und Sammlers irischer Harfen. Er starb ca. 1770 und hinterließ 15 Harfen: „These fifteen Irish harps were subsequently burned as firewood by a careless servant" (Flood 1013, S. 246f.). Eine 33-saitige, reichverzierte Large High Headed Harp, die 1711 von Cormac Ó Ceallaigh für Captain Arthur Magenis gebaut worden war, ging verloren. Von ihr existiert nur noch ein Aquarell (https://www.wirestrungharp.com/harps/historic/magenis/magenis_harp_portrait).

[54] Eine mit der walisischen Harfenkultur vergleichbare Tradition gibt es in der Bretagne nicht. In Wales hat die Harfe eine lange Tradition, in der Bretagne ist sie ein neuzeitliches Phänomen, nämlich eine Wiedereinführung im Zuge des europäischen kulturellen Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Die Aussprache von *telenn* ist /ˈteːlɛn/.

diese Harfe, und in einem Sinnspruch darunter kommt auch noch *cythera* vor (Abb. 11).

Bautechnisch weichen die walisischen und irischen Harfen voneinander ab, die Entwicklung nahm völlig verschiedene Wege. Walisische Harfen waren einst mit gezwirnten Pferdehaarsaiten bespannt (*telyn raun*, heute *telyn rawn*[55]), später mit Darmsaiten, und es gab wohl archaische Harfen, deren Klangdecke aus Häuten bestand. Das legt das gleich folgende Gedicht nahe. Der Drang hin zu chromatischen Stimmungen führte später zu Instrumenten mit drei Saitenebenen, den Tripelharfen (Abb. 2). Die Saiten der frühen walisischen Harfen waren nur schwach gespannt, und das Instrument war leise. Wie bei den kontinentalen, mittelalterlichen, kleinen Darmsaitenharfen wurde versucht, die Hörbarkeit mittels Schnarrhaken (*bray pins*) zu verstärken. Das kommt in einem Gedicht von Andrew Borde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gut zum Ausdruck:

> *And yf I haue my harpe, I care for no more ; It is my treasure, I do kepe it in store ; For my harpe is made of a good mares skyn, The stringes be of horse heare, it maketh a good din ; My songe, and my voyce, and my harpe doth agree, Muche lyke the hussyng of a homble bee* (Borde 1547-48, S. 126, Zeilen 17-22).[56]
>
> Wenn ich meine Harfe habe, kümmert mich nichts mehr, sie ist mein Schatz, ich bewahre sie gut auf, denn meine Harfe ist aus einem guten Stutenfell gemacht, die Saiten sind aus Rosshaar, das macht einen guten Ton, mein Lied und meine Stimme und meine Harfe stimmen gut überein, ähnlich wie das Summen einer bescheidenen Biene.

4.1 Das irische Wort *teillenn/tellinn/teilinn*

Das im Gedicht erwähnte *hussyng* (‚Summen') mag die oben erwähnte Verbindung zum irischen Wort *teillenn/tellinn/teilinn* sein. Im eDIL (s.v. 1 *teillenn*) findet sich die Bedeutung ‚swarm of bees'. Die Beleglage ist freilich so dürftig, dass der Zusammenhang mit walisisch *telyn* nicht als erwiesen gelten kann.

---

[55] GPC s. v. *telyn*: https://www.geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html.

[56] Auszug aus dem Gedicht *I am a Welshman, and do dwel in Wales.* Die Überschrift lautet *The second chapytre treateth of Wales. And of the natural disposicion of Welshmen. Teaching an Englyshman to speake some Welsh*. Eine Fassung dieses Abschnitts in modernem Englisch findet sich hier: https://cymdeithasydelyndeires.cymru/the-harp-in-wales-early-harps/ und. https://www.earlygaelicharp.info/harps/early_Welsh_harp_sources.pdf Cf. https://www.earlygaelicharp.info/harps/early_Welsh_harp_sources.pdf. Eine recht genaue Beschreibung, wie Schnarrhaken an einer einreihigen walisischen Harfe, die vermutlich vor 1800 gebaut worden war, eingesetzt wurden, findet sich bei Rosser 1981, S. 5.

Ein früher irischer Gelehrter, der sich intensiv mit irischen und walisischen Musikinstrumenten sowie mit dem Wort *teillin* beschäftigt hat, war Eugene O'Curry (*1796, †1862). In Band III der *Manners and customs of the ancient Irish* widmet er diesem Thema gleich drei Kapitel (Band III, S. 351-409).

Das fragliche Wort kommt in Strophe 25 eines Dialoggedichts zwischen dem zu Anfang des Beitrags erwähnten Einsiedler Marbhán und seinem Halbbruder, König Guaire, vor:

> *Tellinn ciarainn certán cruinde / crónán séimh*
> *gigraind cadhoin gair re samuin / se[i]nm gairuh [= gairbh] céir.*[57]
>
> Insektenschwärme und Käfer, kleine Musiker der Welt: ein liebliches Summen; Wildgänse und Enten kurz vor November: ein raues, düsteres Geschnatter.

Ein weiterer Beleg für *teillenn/teilinn* findet sich im *Dinnsenchas* (‚Ortsnamenkunde') zum irischen Ortsnamen Brí Léith. Dort wird von Liath erzählt, dem schönsten Prinzen des irischen Feenvolks, in den sich Brí Bruachbhrecc, die Tochter des Feenkönigs Midir, verliebt. Sie versucht, Liath heimlich zu treffen, aber das gelingt ihr nicht, denn die Steinschleuder-Krieger von König Midir treiben die Liebenden auseinander, und zwar mit einem Hagel aus Geschossen *ba lir bech-teilleoin hi ló áinnle* (‚so zahlreich wie ein Bienenschwarm an einem schönen Tag'). Cochlán, Diener des Liath, wird dabei so schwer verwundet, dass er stirbt. Brí ist gezwungen, an ihren Wohnort zurückzukehren, wo sie an gebrochenem Herzen stirbt. Damit ihr tragischer Tod nicht ganz umsonst war, gibt Liath dem Sterbeort auf ewig den Namen seiner Geliebten. Er heißt fortan „Brí Léith" (vgl. Stokes 1895, S. 78).

Eugene O'Curry zitiert in *Manners and Customs* als einen weiteren Beleg die neunte Strophe aus einem Gedicht von Eoghan Ó Donnghaile (*1649, ca. †1742).[58] Der Dichter preist den Harfenspieler Féidhlimidh, indem er aufzählt, was dieser an Schlechtem alles *nicht* hat:

> *Ní hagad atá an cláirsech crosda / do·ghnidh an brosgur ar téadaibh,*
> *ní hinnte atá an guth bodhar / mar teillean a'labhairt a n-oibhioll.*[59]

[57] Vgl. Meyer 1901, S. 18. Längenstriche auf Vokal ergänzt.
[58] O'Curry gibt keine genauen Angaben zur Quelle. Vermutlich ist das Eoghan Ó Donnghaile zugeschrieben Gedicht jenes, das mit *Mo choin do theacht Fhéidhlime* (‚Ich begrüße dein Kommen, o Féidhlimí') beginnt und z.B. in der Handschrift Add. 18749 der British Library und in der Handschrift Maynooth C 87 (b), S. 405, nachgewiesen ist.
[59] *Manners and Customs* III, 357 n405. Längenstriche auf Vokal ergänzt.

> Du besitzt nicht die widerspenstige Harfe, die ein Schnarren auf den Saiten produziert; sie hat nicht den konfusen Klang, wie ein in brünstiger Schwüle surrender Insektenschwarm.

5. Die drei magischen Spielweisen

Wie angekündigt, soll noch geklärt werden, warum Cana Cladhmhór beim Klang des Windes, der auf den Sehnen des Wal-Skeletts Harfe spielt, in Schlaf fiel, wie es in der Erzählung über die Erfindung der Harfe zu Beginn dieses Beitrags berichtet wurde. Es ist eine Anspielung auf die drei magischen Spielweisen Irlands, die in verschiedenen irischen Texten seit der altirischen Epoche eine Rolle spielen.[60] Von ihnen heißt es z.B. in den irischen Triaden (Meyer 1906, § 122):

---

[60] Natürlich kommt magische Musik auch außerhalb des Kontextes der drei Spielweisen vor. Eine betörende Feenmusik (*ceol sírechtach sídhi*) spielt z.B. eine große Rolle in *Acallam na senórach* (‚Das Gespräch mit den alten [weisen] Männern'), verbunden mit den Instrumenten *tiompán* und *cruit*. Ersteres wird mehr als zwanzigmal erwähnt, *cruit* ca. fünfzehnmal. *Acallam na senórach* ist ein Großtext, in den 234 teils umfangreiche Gedichte eingebunden sind. Er gehört zu Texten über oder mit Fionn mac Cumhaill, dem legendären Anführer einer Elitetruppe zum Schutz Irlands und des irischen Oberherrschers: Patricius (Pátraic) kommt nach Irland und begegnet den Resten von Fionns *fianna* (‚Kriegerscharen'). Durch die Gnade Gottes ist diesen Heiden ein überlanges Leben geschenkt worden. So können sie von ihren Abenteuern sowie von den Plätzen, Personen und Vorkommnissen aus der heidnischen Epoche Irlands berichten. Das Erzählte wird von den Begleitern des Heiligen niedergeschrieben und steht so auch in christlicher Zeit zur Verfügung. Die Schar um Patricius wird auf ihrer Rundreise durch Irland neben den übermenschlich großen *fiana*-Helden auch mit unfreundlichen Figuren aus der Feenwelt konfrontiert. Sie setzten ihre Musik als Waffe ein. So heißt es z.B.: *Do éistetar immorro fir Eirenn co tái tostadhach rissin, uair no choidelduis mná co n-idhnaib 7 laeich letairthe risin ceol sírrechtach sidhi 7 risin ngadan* [leg. *gothán*] *nglésta nguithbinn do chanad in fer soinemail sidhi no loiscedh Temair gacha bliadna* (Stokes 1900a, Z. 1699-1703; ‚Als sie dies vernahmen, verstummten jedoch die Männer Irlands, denn selbst Frauen in den Wehen und verwundete Krieger schliefen ein, sobald sie diese betörende Feenmusik hörten, jenes melodische, süß klingende Singen, das der wunderliche Feenmann anhob, der Teamhair alljährlich niederbrannte'). Doch dann erfährt die christliche Schar, wie man sich mit Eisen gegen die Feenmagie schützen kann. „*7 nir' chian dó gu cuala in ceol sirrechtach, 7 tuc slinn na sleigi 7 a forgrain re a édan, 7 gabhaidh Aillén ac seinm a thimpain no gur' chuir cách 'na codlad mar do chleacht 7 leicidh iarsin a chairce teined asa bheol do loscad na Temhrach*" (Stokes 1900a, Z. 1724-1728; ‚Und schon bald vernahm er [Fionn mac Cumhaill] die betörende Musik und legte die Speerspitze an seine Stirn. Aillén begann, wie es seine Gewohnheit

Tréde neimthigedar cruittire: golltraige, gentraige, súantraige

Drei Dinge, die einen *crott*-Spieler ausmachen: Musik, die zum Weinen bringt, Musik, die zum Lachen bringt, Musik, die Schlaf bringt.

Die Erzählung *Cath dédenach Maige Tuired 7 genemain Bres 7 a ríge* (‚Die letzte Schlacht von Mag Tuired und die Geburt des Bres und seine Königsherrschaft') kann schnell als Quelle für diese Triade ausgemacht werden. Die Erzählung berichtet vom Kampf zwischen dem Volk der Tuatha Dé Danann und dem der Fomoire. Dem Dagda, einem König der Tuatha Dé Danann, wird seine magische *crott* gestohlen. Er schleicht sich mit zwei Helfern zur Halle der Fomoire. Dort hängt die *crott* an der Wand. Er ruft sie mit einem Zauberspruch zu sich:

Doluid an crot assan froig ícrum, 7 marbais nonbór 7 tánuicc docum an Daghda; 7 sepainn-sie a trédhi fora nemthigthir cruitiri dóib .i. súantraigi 7 genntraigi 7 golltraigi. Sephainn golltraigi dóib co ngolsad a mná déracha. Sephainn genntraigi dóib co tibsiot a mná 7 a macraith. Sephainn súantraigi dóib contuilset ant slúaigh. Is sen diérlátar a triur slán úaidib – cíamadh áil a ngoin (Gray 1982, Zeilen 805-810).

Da löste sich die *crott* von der Mauer, tötete neun Männer und kam zum Dagda; und er spielte für sie jene drei Melodien, die einen *crott*-Spieler ausmachen: *suantraighe* und *gentraighe* und *goltraighe*. Er spielte ihnen die *goltraighe*, sodass ihre tränenreichen Frauen weinten. Er spielte ihnen die *gentraighe*, sodass ihre Frauen und Jungen lachten. Er spielte ihnen die *suantraighe*, sodass die Scharen einschliefen. So konnten die drei ihnen unverletzt entkommen, obwohl jene sie hatten töten wollen.

Die drei Spielweisen kommen auch zu Beginn von *Cath Maige Mucrama* (‚Die Schlacht von Mag Mucrama') vor. Darin zerstreiten sich die Halbbrüder Lugaid Mac Con und Éogan mac Ailella, der Sohn des Königs, über die Frage, wem der von ihnen entdeckte kleine Mann mit dem dreisaitigen *tiompán* gehören solle. Sie bringen ihn vor den König. Der fordert den Feenmusiker auf, Musik zu spielen.

„Do·géntar", orse. Ro·shephaind dóib dano goltride conda corastar i ngol ocus i coí ocus [i n]derchoíniud. Ro·gess dó anad de. Ro·sheind dano gentride conda corastar i ngen ngáire acht naptar ecnai a scaim. Ro·sephaind dóib dano súantraige conda corastar i súan ón tráth co araile. At·rullai-seom úar suidiu a lleth dia tudchid ocus fo·rácaib drochimtel eturru amal ba sirsan leis (O'Daly 1975, sec. 8).

„Das soll geschehen", sagte er. Dann spielte er ihnen *goltraighe* vor, sodass sie anfingen zu weinen und zu jammern und zu trauern. Er wurde gebeten aufzuhören. Er spielte dann *gentraighe* vor, und sie fingen so sehr zu lachen an, dass ihre Lungen fast

war, auf seinem *tiompán* zu spielen, um alle in den Schlaf zu versetzen, ehe er einen Feuerstoß aus seinem Mund schickte, um Teamhair niederzubrennen').

sichtbar wurden. Dann spielte er ihnen *suantraighe* vor, sodass sie einschliefen bis zur selben Zeit am nächsten Tag. Er entkam dann in dieselbe Richtung, aus der er gekommen war, und hinterließ Zwietracht zwischen ihnen, was ihm gefiel.

Die Schlafweise spielt zweimal eine entscheidende Rolle in der altirischen Erzählung *Orgain Denna Ríg* (‚Die Vernichtung von Dinn Ríg'). Das erste Mal ermöglicht sie eine ungestörte Liebesnacht, das zweite Mal verhilft sie Labraid Loingsech zum Sieg.

Orgain Denna Ríg ist die Ursprungserzählung der Herrscherdynastie von Lagin (neuirisch Laighin) im Osten Irlands. Lóegaire Lorc, der Stammvater, wird ermordet und sein Enkel Labraid Loingsech (‚Labraid der Verbannte'), wird verbannt. (Dieser ist der in der obigen Episode mit den Pferdeohren auftretende Labraid). In der Verbannung lernt Labraid seine Frau Moriath kennen. Sie kehren nach Irland zurück, nehmen blutige Rache für Lóegaires Ermordung und zerstören die feindliche Burg namens Dinn Ríg (‚Ort der Könige').

Ocus do·berat sluagad fer Muman iar sin co rroachtatar Dinn Ríg (in cét-orcain). Ocus at·roas techt ar in orggain co ndernsat comairli ṁbrécaig ind oic a:muich .i. Craptine do dul forsin doa in dúni do ṡeinm ṡuantraige dont ṡluag inn:und conda rralad dar a cend. 7 in sluag a:mmuig do thabairt a n-aigthe fri lár 7 a mmeoir ina cluasaib conná cloistís in seinm.

Combo ed ón do·gníthe and 7 co torchratar ind ḟir thall dara cend hi suan 7 co ndechas ar in dún 7 co ralad ár int ṡluaig 7 co ro·hort in dún.

Ro·bae immorro Moriath forsint sluagad 7 nír bo miad lé-si a mméra do chur ina cluasaib ria ceol feisin co mboí trí thráth ina cotlud ar ní ro·lamad a gluasacht (Greene 1955, Zeilen 396-407).

Nun veranstalteten die Männer von Mumu einen Heereszug nach Dinn Ríg. (Die erste Vernichtung.) Doch man wagte es nicht, den entscheidenden Angriff zu unternehmen. Da entwarfen die Krieger draußen einen verräterischen Plan: Craiphtine [der *crott*-Spieler] sollte auf den Burgwall klettern, um für das Heer in der Burg die *suantraighe* zu spielen, damit es kopfüber vornüber fiele. Die Krieger draußen sollten ihre Gesichter auf den Boden drücken mit den Fingern in den Ohren, sodass sie die Musik nicht hören würden. Und so geschah es. Die Männer in der Burg fielen kopfüber in den Schlaf, man stürmte die Festung, das Heer wurde niedergemetzelt und die Festung wurde vernichtet.

> Nun war auch Moriath bei dem Heereszug dabei. Sie fand es unter ihrer Würde, sich für ihre eigene Musik die Finger in die Ohren zu stecken. So lag sie drei Tage im Schlaf, denn man wagte es nicht, an ihr zu rütteln.[61]

6. Zusammenfassung

6.1 Wales: *Crwth* und *telyn*

Die mittelalterliche walisische *crwth* entwickelt sich vom Zupf- zum Streichinstrument. Anders als die mittelalterliche *cruit* und die *rotta* lebt die *crwth* als Streichinstrument bis ins 19. Jahrhundert weiter. Die Instrumente *crwth* und *telyn* können in Text und Bild gleichzeitig und zusammen vorkommen. Beide treten nicht nur in höfischem Kontext auf, sondern z.B. auch im Zusammenhang mit Tanzmusik.

Die *telyn* spiegelt die kontinentalen Harfenentwicklungen wider, nämlich von der kleinen Schnarrharfe bis zur großen Tripelharfe mit zusammengesetztem Korpus und Darmsaiten. Verschiedene Harfentypen existierten in Wales nebeneinander, von einfach bis kostbar, Hakenharfen und Tripelharfen, je nach gesellschaftlicher Schicht.

Wie einst noch lange an der gestrichenen *crwth*, so hält man heute in Wales an der Tripelharfe fest. Sie ist ein unverzichtbarer Teil des dortigen Musiklebens. Auf dem Kontinent ist die Tripelharfe längst ausgestorben, fristet allenfalls noch in der historischen Aufführungspraxis ein Nischendasein.

6.2. Irland: *Cruit* und *cláirseach*

Crott/cruit bezeichnet in den frühen Texten zunächst allgemein ein Saiteninstrument, dann die mittelalterliche irische Leier. Wie diese aussah, zeigen uns die frühen Steinreliefs. Als die Leier der Harfe weichen musste, wurde die alte Bezeichnung auf das neue Instrument übertragen. Als dann für das neue Instrument Harfe eine neue Bezeichnung aufkam, nämlich *cláirseach*, ging das Wort *cruit* dennoch nicht verloren. Es wurde weiter verwendet als gehobenes Synonym für *cláirseach* mit höherem Prestige in der bardischen Versdichtung ab ca. 1300. Diese Verwendung wird bis heute fortgeführt.[62]

---

[61] Die aktuellste deutsche Übersetzung von *Orgain Denna Ríg* wurde von Johan Corthals vorgelegt, zusammen mit Übersetzungen weiterer altirischer Erzählungen (Corthals 2021).

[62] Im oben erwähnten Gedicht *A chláirsioch Chnuic Í Chosgair* (Bergin 1923, S. 273f.) heißt es in der letzten Strophe: „d'orghán a chrot is a chláirsioch" (‚vom Spiel seiner Harfen'). Hier kommen zwar die Begriffe *crot* und *cláirseach* gleichzeitig vor, meinen jedoch keine

Beiden Instrumenten, der altirischen *crott* und der späteren *cláirseach*, ist gemein, dass sie in den Kontext der gesellschaftlichen Eliten und der herrschenden Oberschicht gehören. Die *cláirseach*-Hochkultur konterkariert den kolonialen Diskurs der englischen Besatzer, die die gälische Kultur für primitiv und wertlos hielten. Die Harfe war ein Statussymbol. Sie wird außerdem zu einem Ausdruck der kulturellen Selbstdefinition und Mittel zur Aufwertung der gälischen Kultur. Daher ist die mittelalterliche Harfe schon seit dem frühen 13. Jahrhundert ein Wahrzeichen Irlands. Heutzutage findet sie sich auf Münzen, Siegeln, Regierungsdokumenten usw. abgebildet und steht für die freie Republik Irland.

Die *cláirseach* bezeugt einen europäischen Sonderweg hinsichtlich ihrer Bauweise (aus einem soliden Block herausgeschnitzter Korpus mit einem Brett als Verschluss auf der Rückseite), Besaitung (Metallsaiten) und Spielweise (hochvirtuos und mit Fingernägeln).[63] Die Erbauer und Nutzer der *cláirseach* reagier-

---

verschiedenen Instrumente. Es handelt sich um die rhetorische Figur des Hendiadyoin (‚eins durch zwei'), vergleiche deutsch „nie und nimmer", „still und leise", „Lug und Trug", „Bitten und Flehen" usw. Interessant ist, dass der Dichter Geofraidh Fionn Ó Dálaigh hier das altirische Wort *crot* statt das zu seiner Zeit üblichere Wort *cruit* wählt. Der Grund ist, dass nur so Binnenreim mit dem Wort *cnoc* in der vorangehenden Verszeile erlangt werden kann. Das hier angewendete Metrum *deibhidhe* verlangt gemäß den strengen Vorgaben bardischer Dichtkunst (*dán díreach*) in der dritten und vierten Verszeile eines Vierzeilers zwingend Endreim, zwei Binnenreime sowie Alliteration (Stabreim).

[63] Sogar Giraldus Cambrensis (ca. *1147, ca. †1223), der im Jahr 1184 Heinrich II. bei der Eroberung Irlands begleitete und keine Gelegenheit ausließ, die gälische Kultur als minderwertig zu diffamieren, ist in Kapitel 11 des dritten Buches seiner Schrift *Topographia Hibernica* des Lobes voll: *In musicis solum instrumentis commendabilem invenio gentis istius diligentiam. In quibus, prae omni natione quam vidimus, incomparabiliter instructa est. Non enim in his, sicut in Britannicis quibus assueti sumus instrumentis, tarda et morosa est modulatio, verum velox et praeceps, suavis tamen et jocunda sonoritas … Tam subtiliter modulos intrant et exeunt; sique, sub obtuso grossioris chordae sonitu, gracilium tinnitus licentius ludunt, latentius delectant, lasciviusque demulcent, ut pars artis maxima videatur artem velare, tanquam* (Dimock 1867, S. 153-154). ‚Lediglich bei Musikinstrumenten finde ich einen lobenswerten Fleiß dieses Volkes. Sie scheinen mir darin unvergleichlich geschickter zu sein als jede andere Nation, die ich gesehen habe. Der Tonsatz ist nicht, wie wir es vom britischen Instrument gewohnt sind, langsam und eintönig, sondern schnell und lebhaft, und dennoch süß und lieblich im Ton … Sie gleiten so subtil von einer Tonart zur anderen, und die Ornamentierung umspielt so freimütig und mit so viel Hingabe und mit bezauberndem Charme den gleichmäßigen Ton des tieferen Klangs, dass die Perfektion ihrer Kunst darin zu liegen scheint, diese zu verbergen' (meine Übersetzung). In einem Gedicht von Seathrún Céi-

ten nur verzögert auf kontinental-europäische Harfenentwicklungen: Zunahme der Größe, der Saitenzahl, der Saitenlänge; erste Versuche mit Chromatik. Jedoch nimmt die Zerstörung der höfischen Kultur durch die Enteignung von Ländereien, die dem Patronatswesen die ökonomischen Ressourcen raubt, die Verheerungen des Landes sowie genozidale Handlungen durch die englischen Besatzer der *cláirseach* ihr Publikum, ihre kulturelle Nische, ihre Existenzgrundlage und ihre Entwicklungsmöglichkeiten.[64]

tinn, *Cia an saoi le seinntear an chruit* (‚Wer ist der Meister, von dem die Harfe gespielt wird'), kleidet Céitinn seine Begeisterung für einen Harfenspieler in pathetische Worte: *Mo chnú is mo chiste-se an siollaire geanamhail grinn 7 is siubhlach slightheach glan sheinneas go bleacht dlúith-bhinn 7 go lúthmhar crithir-mhear frithir-cheart frais-tiuin fuinn 7 go cumhra cliste gan mhilleadh gan mhearughadh puinc* (Mac Giolla Eáin 1900, S. 30f.). In freier Übersetzung: ‚Der liebenswerte und präzise Virtuose ist mein Liebling und mein Schatz, virtuos, fließend und rein spielt er, produktiv, beständig und wohlklingend, geschickt, sprühend lebhaft, begeisternd richtig und tonartenreich Melodien, schmuck und gekonnt, ohne zu stocken und ohne eine Note zu verspielen'.

[64] Die heutigen weitverbreiteten neo-irischen Harfen, die seit 2019 zum immateriellen UNESCO-Kulturerbe zählen, sind ein Produkt der Wiederbelebung oder besser Neuerfindung der irischen Harfenkultur ab ca. 1800. Diese Harfen und ihre auf klassischen kontinentalen Vorbildern beruhende Spielweise haben nur noch entfernt mit ihren historischen Schwestern zu tun und wurden daher im vorliegenden Beitrag nicht behandelt.

Appendix



Abb. 1: Relief eines crott-*Spielers auf der Ostseite des Durrow Cross (Stokes 1898, Plate 7).*

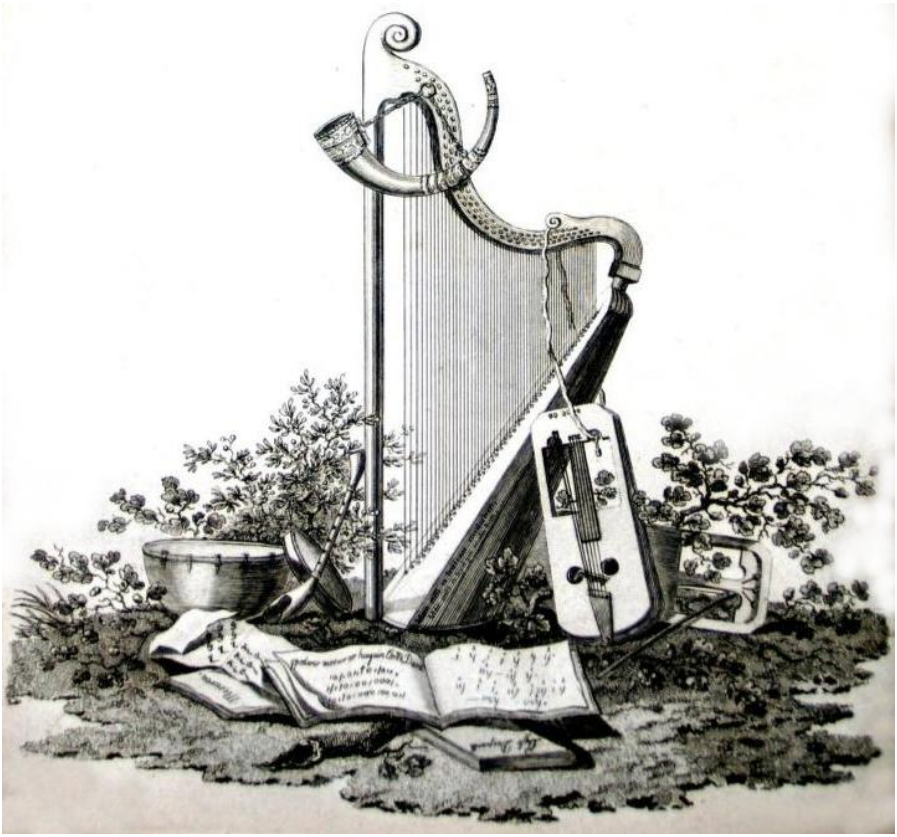


Abb. 2: Abbildung aus Jones 1808, S. 89. Walisische Tripelharfe und andere Instrumente, rechts die crwth.

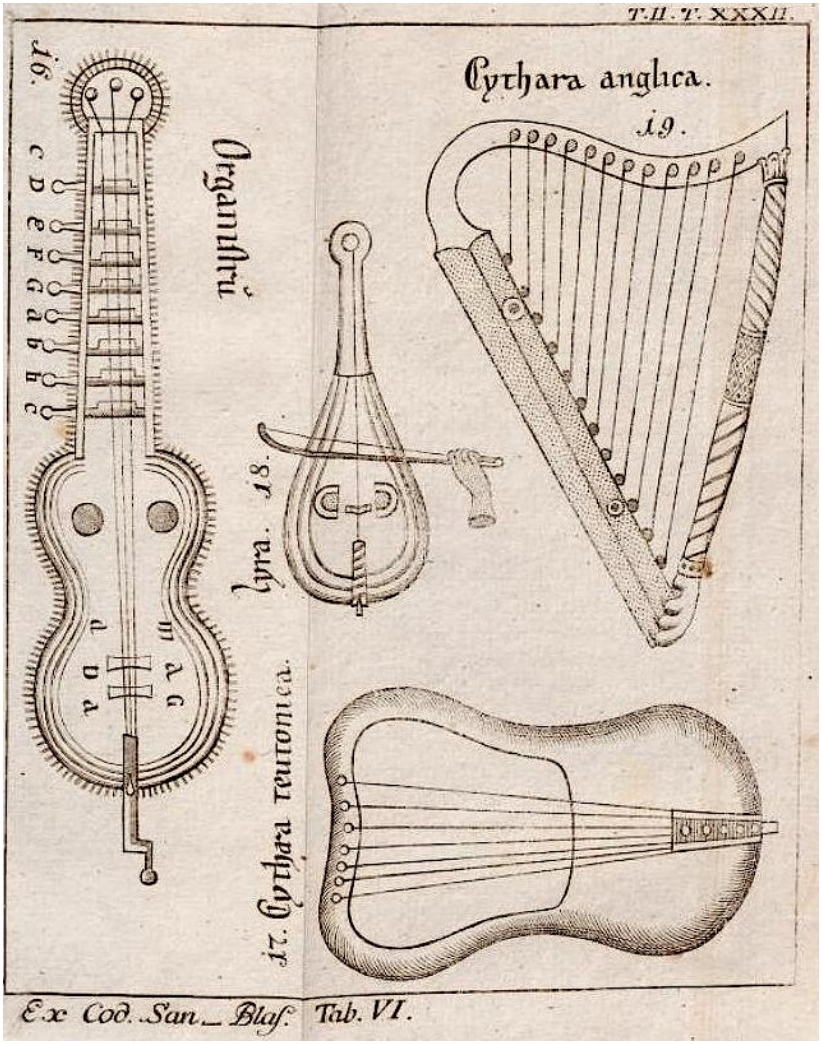


Abb. 3: Gerbert 1774, Tafel XXXII: Organistrum (Drehleier), Lyra (Rebec, eine Kleingeige), Cythara anglica und Cythara teutonica (deutsche Leier) (online. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Martin_Gerbert_drawn_musical_instruments%2C_including_organistrum%2C_lyra%2C_harp_%28Cythara_Anglica%29_and_rotte_lyre_%28Cythara_Teutonica%29%2C_sharpened.jpg). Gerbert gibt für die beiden Cytharas (S. 153) als Vorlage seiner Abbildung an: „quæ in cod. San-Blasiano utroque exhibetur" (‚welche beide im Sankt-Blasien-Codex dargestellt werden'). Laut Looper 1995, S. 350, war dies eine (seither verschollene) Handschrift des 12. Jahrhunderts – und nicht des 9. Jahrhunderts, wie von Panum (1905, S. 2) behauptet – aus dem Kloster St. Blasien.



Abb. 4: Detail aus Monifieth 4 (Panum 1905, S. 5 Fig. 6).

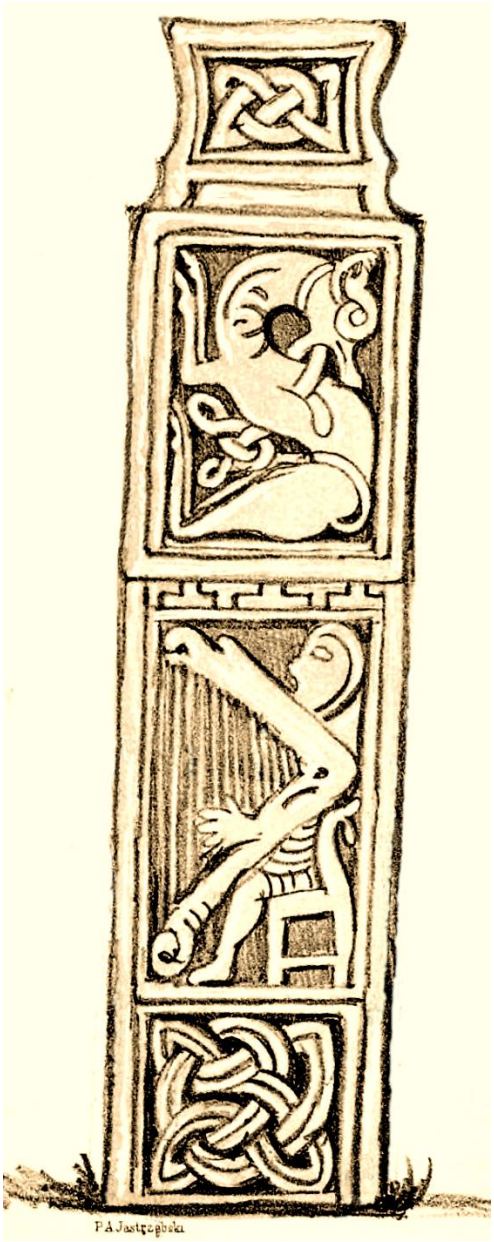


Abb. 5: König David mit Harfe auf dem Dupplin-Hochkreuz, 9. Jh. (Stuart 1856, Plate LVIII; Lithographie von P. A. Jastrzębski).





Abb. 6: Breac Maodhóg (Stokes 1867, Plate XV; auf S. 138 folgend). Die Detailansicht stammt aus Gerber 1905, S. 3.



Abb. 7: König David stimmt seine Harfe, Datierung ca. 1220-1230. Ausschnitt aus einer Initiale in einer nordfranzösischen Bibel; Handschrift Paris, Bibl. Mazarine, 0036, folio 214 (online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_tuning_a_medieval_harp,_Paris,_Bibl._Mazarine,_0036,_folio_214.jpg?uselang=en#file).

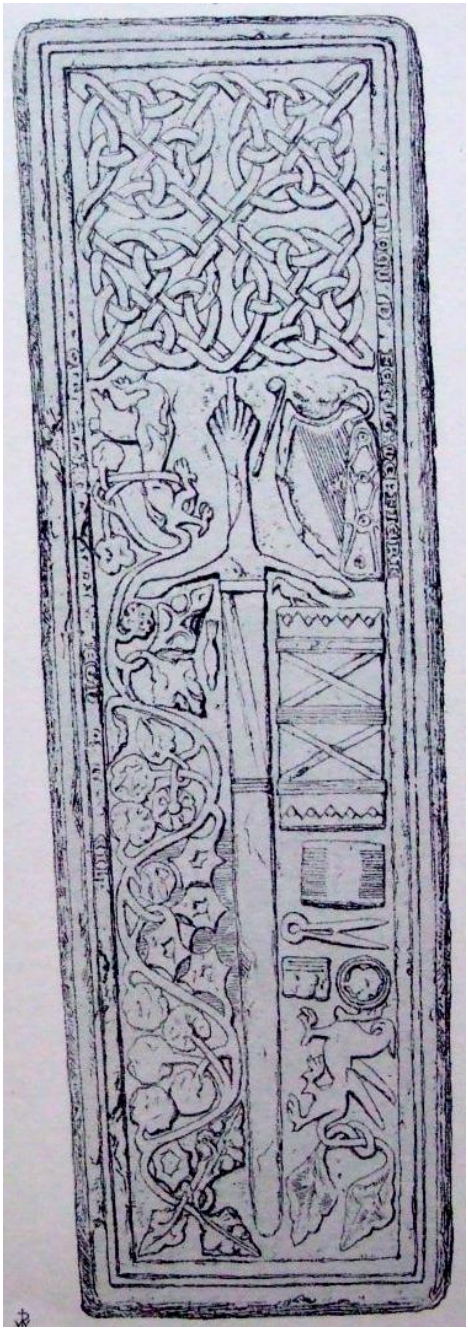


Abb. 8: Grabplatte aus dem 15. Jahrhundert aus der Kapelle von Keills/Schottland mit dem Relief einer Low Headed Harp (White 1875, Plate XXXVI, eingebunden zw. Seite 90 und 91).



Abb. 9: König David mit Harfe (14. Jahrhundert) auf einem Reliquienschrein (online: https://www.wirestrungharp.com/music/lost_chords.html).

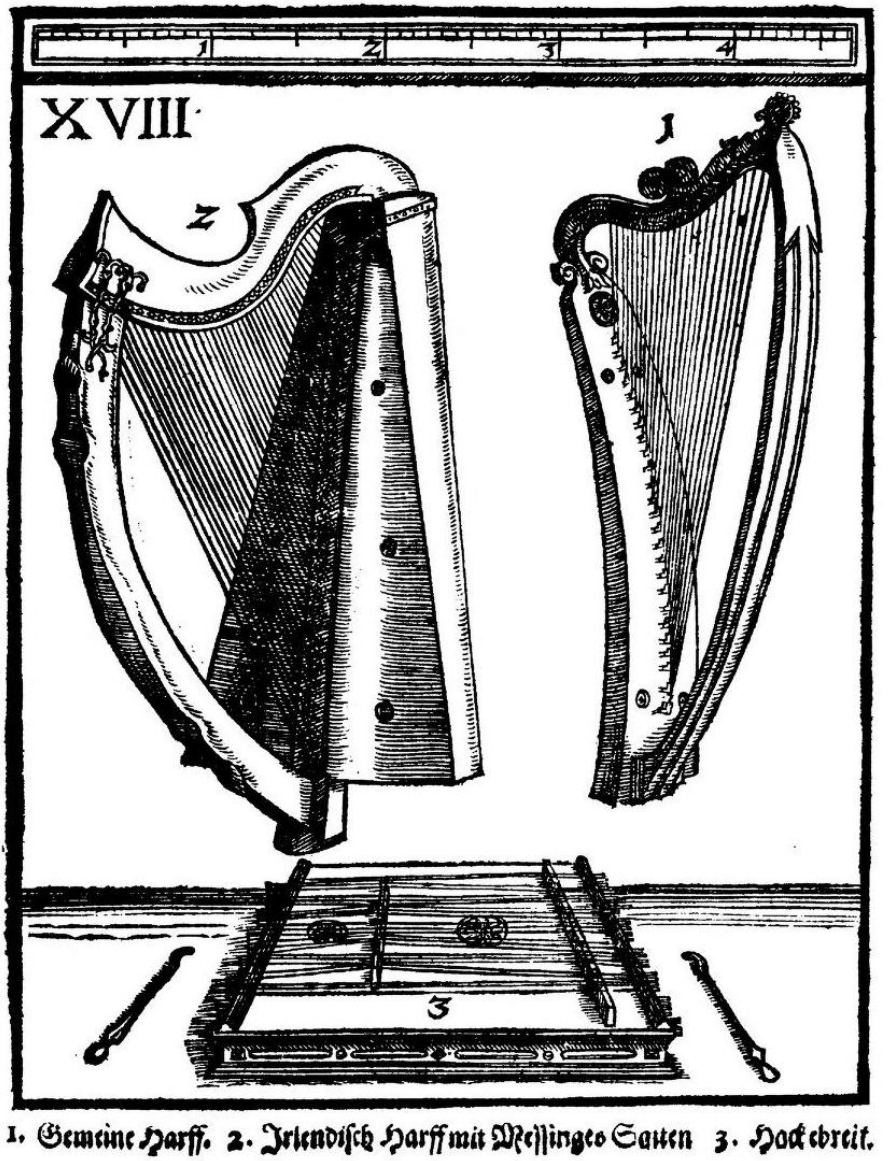


Abb. 10: Praetorius 1620, Tafel XVIII.



Abb. 11: Zeichnung einer zwei(?)reihigen walisischen Harfe von Gwilym Pue, datiert 1676: „Laudate Eum in psalterio et cythera" (‚Lobet Ihn mit Psalter und Cithara') (online: https://cymdeithasydelyndeires.cymru/the-harp-in-wales-early-harps/).



Abb. 12: Die Werkstatt eines Drahtziehers um 1577. Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Handschrift Amb. 317b.2°, fol. 37v (online: https://online-service.nuernberg.de/viewer/image/0f5e1d20-0f54-473b-9516-8cf87c93689a/75/LOG_0075/).

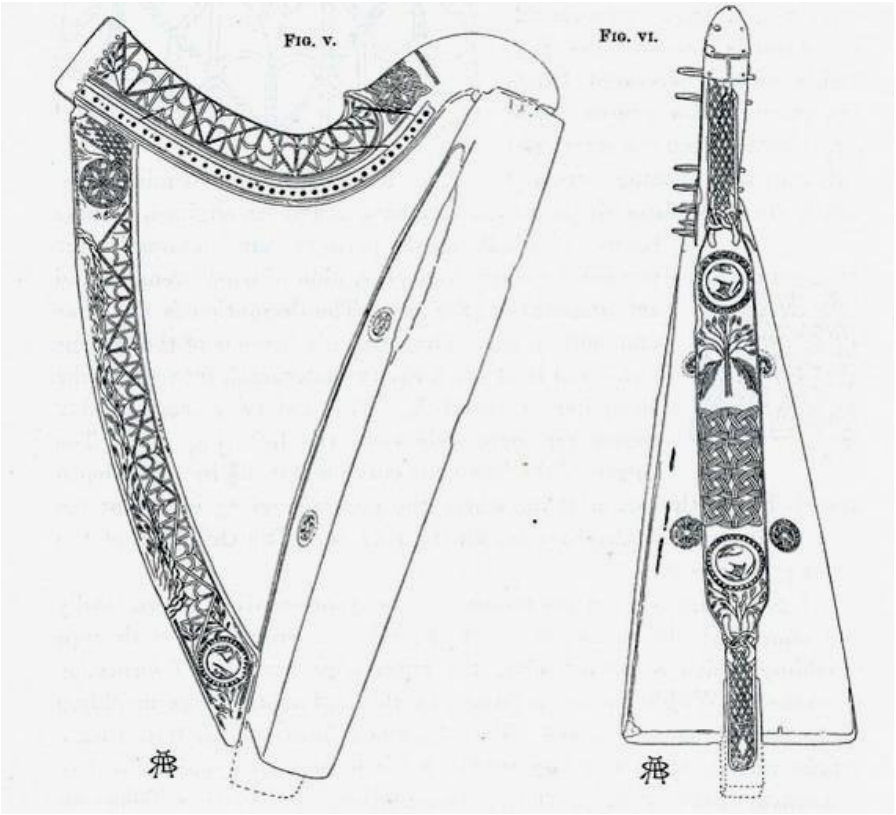


Abb. 13: Die Castle Otway Harp, gebaut von Cormac Ó Ceallaigh 1707; Zeichnung von Robert Bruce Armstrong (Armstrong 1904, S. 76).



Abb. 14: Die Musiker des Königs von Dänemark und Norwegen, Christian IV. Ölgemälde des dänischen Malers Reinhold Timm (1616-1639), gemalt ca. 1622 (© The Danish Music Museum / National Museum of Denmark; Foto: Ole Woldbye).



Abb. 15: Darstellung der Tracht eines irischen Edelmanns aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts (Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 341, fol. 42v: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=92,93. Zur Quelle siehe Fußnote 49).

Abkürzungsverzeichnis und Kurztitel

Anecd.: Anecdota Oxoniensia: texts, documents and extracts chiefly from manuscripts in the Bodleian and other Oxford libraries, mediaeval and modern series.
AU: Mac Carthy, Bartolomew: Annala Ulaidh /Annals of Ulster, otherwise Annala Senait / Annals of Senat; a chronicle of Irish affairs A.D. 431-1131, 1155-1541. 4 vols. Dublin, 1887-1901.
DOSL: *Discreptio de origine Scoticae linguae*, Stokes 1900.
eDIL: Dictionary of the Irish Language: https://dil.ie/.
FFÉ II: Foras feasa ar Éireann le Seathrún Céitinn – The History of Ireland by Geoffrey Keating. London. Bd. II (1908), hg. von Patrick S. Dinneen (= Irish Texts Society; 8 [1905]).
GPC: Geiriadur Prifysgol Cymru (‚The University of Wales Dictionary') / A Dictionary of the Welsh Language: https://www.geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html.
Manners and Customs: O'Curry 1873.
MGH: Monumenta Germaniae Historica: https://www.mgh.de.
NLW: National Library of Wales.
Syntagma musicum II: *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii, tomus secundus. De organographia*… Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
TLS: Todd Lecture Series, Royal Irish Academy, Dublin 1889.
TP: Stokes/Strachan 1901.
Wb: Würzburger Glossen, Würzburg, Universitätsbibliothek, Handschrift M. p. th. f. 12 = *Codex Paulinus Wirziburgensis*, ediert in Stokes/Strachan 1901.

Literatur[65]

Armstrong, Robert Bruce (1904): Musical instruments. Part 1: The Irish and the Highland harps, Edinburgh 1904.
Armstrong, Siobhán (2022): How did Irish harpers accompany their melodies? A Preliminary look at pre-1800 performance practice evidence. In: Harp Perspectives, June 2022.
Bannerman, John (1991): The Clàrsach and the Clàrsair. In: Scottish Studies 30 (1991), S. 1-17 (online: https://open.journals.ed.ac.uk/ScottishStudies/article/view/601/627)
Bergin, Osborn (1923): To a harp. In: Studies. An Irish Quarterly Review 12, no. 46 (1923), S. 273-277 (online: https://www.jstor.org/stable/30093722).
Bisagni, Jacopo (2020): Musical terminology in the Old Irish Treatise on the Psalter. In: The musical instruments in the early vernacular translations of the Psalms (2); Collective Research; Museikon: A Journal of Religious Art and Culture 4 (2020), S. 258-265.

[65] Auf alle angegebenen Webseiten wurde zur Überprüfung letztmalig am 17. Juni 2026 zugegriffen.

Borde, Andrew (1547-1548): The fyrst boke of the introduction of knowledge… London 1870 (online: https://archive.org/details/fyrstbokeintrod01boorgoog).

Buckley, Ann (1978): What was the Tiompán? A problem in ethnohistorical organology. Evidence in Irish literature. In: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band IX. Köln 1978, S. 53-88 (online: https://www.academia.edu/19416124/What_was_the_Tiomp%C3%A1n).

Buckley, Ann (1990): Musical instruments in Ireland from the 9th to the 14th centuries: a review of the organological evidence. In: Musicology in Ireland. Irish Musical Studies vol. I. Blackrock/County Dublin 1990, S. 13-57.

Buckley, Ann (2000): Music and Musicians in medieval Irish society. In: Early Music, vol. 28, no. 2: Early Music of Ireland (May 2000), S. 165-190 (online: https://www.jstor.org/stable/3519019).

Buckley, Ann (2005): Music in Ireland to c. 1500. In: A new history of Ireland, vol. 1: Prehistoric and early Ireland. Oxford 2005, S. 744-813.

Chadwick, Simon (2008): The early Irish harp. In: Early music 36, No. 4 (Nov., 2008), S. 521-531 (online: https://www.jstor.org/stable/27655252).

Chadwick, Simon (2020): Provenance and recording of an eighteenth-century harp. In: The Galpin Society Journal 73 (March 2020), S. 85-110, 199-201 (online: https://www.jstor.org/stable/45296346).

Corthals, Johan (2021): Altirische Erzählkunst. Keltologische Einführungen und Studien, Band II. 3. Aufl. Hagen 2021.

de Bernardo Stempel, Patrizia (1999): Nominale Wortbildung des älteren Irischen. Stammbildung und Derivation. Tübingen 1999.

Dimock, James F. (1867): Giraldi Cambrensis Opera, vol. 5: Topographia Hibernica et expugnatio Hibernica. London 1867.

Dooley, Paul (2014): Reconstructing the medieval Irish harp. In: The Galpin Society Journal 67 (March 2014), S. 107-142 (online: https://www.jstor.org/stable/44083231).

Evans, J. Gwenogvryn (1915): Poems from the Book of Taliesin. Llanbedrog 1915 (online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Poems_from_the_Book_of_Taliesin_%28IA_poemsfrombookoft00evan%29.pdf).

Evelyn-White, Hugh G[erard] (1914): Hesiod, the Homeric hymns, and Homerica; with an English translation by Hugh G. Evelyn-White. London 1914 (online: https://archive.org/details/hesiodhomerichym00hesi_0/page/n9/mode/2up?q=hermes).

Flood, W[illia]m H[enry] (1913): A history of Irish music. Third edition. Dublin 1913 (online: https://archive.org/details/historyofirishmu00floo/page/n5/mode/2up).

Fowler, H[enry] W[atson]/Fowler, F[rancis] G[eorge] (1905): The works of Lucian of Samosata, complete with exceptions specified in the preface. Oxford 1905 (online: https://archive.org/details/worksoflucianofs01luciuoft/page/n1/mode/ 2up).

Gerbert, Martin (1774): De cantu et musica sacra a prima ecclesiae ætate usque ad praesens tempus, Band II. [Sankt Blasien] 1774 (online: https://archive.org/details/cantuetmusicasac01gerb/page/n3/mode/2up).

Gillen, Gerard/White, Harry (1990): Musical instruments in Ireland from the 9th to the 14th centuries: a review of the organological evidence. In: Musicology in Ireland. Irish Musical Studies vol. I. Blackrock/County Dublin 1990, S. 13-57.

Gray, Elizabeth A. (1982): Cath Maige Tuired – The Second Battle of Mag Tuired. Naas/Co. Kildare, 1982 (online: https://celt.ucc.ie/published/G300010/).

Greene, David (1955): Fingal Rónáin and other stories. Mediaeval and Modern Irish Series vol. 16. Dublin 1955 (Nachdruck 1975).

Haycock, Marged (2007): Legendary poems from the Book of Taliesin. Aberystwyth 2007.

Hayward, Richard (1954): The story of the Irish harp. [London] 1954.

Hemprich, Gisbert (2007): Fact and fiction. The problem of historical sources in the Irish Middle Ages. In: The Celtic world. Critical concepts in historical studies vol. III: Celtic history. New York 2007, S. 468-484.

Jones, Edward (1808): Musical and poetical relicks of the Welsh bards: preserved by tradition, and authentic manuscripts, from very remote antiquity, never before published. The first volume. London 1808 (online: https://archive.org/details/MusocalAndPoeticalRelicksOfTheWelshBards/page/n95/mode/2up).

Joynt, Maud (1931): Tromdámh Guaire. Mediaeval and Modern Series, vol. 2. Dublin 1931.

Lloyd, Albert L./Lühr, Rosemarie (2009): Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen IV. Göttingen 2009. Lemma „harpfa", Band IV, Spalte 844 (online: https://ewa.saw-leipzig.de/articles/ 68090).

Loomis, Karen u.a. (2012): The Lamont and Queen Mary Harps. In: The Galpin Society Journal 65 (2012), S. 113-129 (online: https://www.researchgate.net/publication/301551210).

Loomis, Karen/Ticca Ogilvie/Lore Troalen (2015): Reidentifying the wood of the Queen Mary and Lamont harps. In: Early music 43, No. 4 (Nov. 2015), S. 623-634 (online: https://www.jstor.org/stable/24750742).

Looper, Jennifer (1995): L'épisode de la Harpe et de la Rote dans la légende de Tristan. Étude sur le symbolisme de deux instruments de musique. In: Cahiers de civilisation médiévale, 38e année (n° 152), Octobre-décembre 1995, S. 345-352 (online: https://doi.org/10.3406/ccmed.1995.2629).

Lord, Peter/Davies, Rhian (2022): The Art of Music: Branding the Welsh Nation. Cardigan 2022.

Lühr, Rosemarie (2021): Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen VII. Göttingen 2021; Lemma „rotta", Band VII, Spalte 666 (online: https://ewa.saw-leipzig.de/articles/119150/de).

Mac Airt, Seán (1944): The Annals of Inisfallen. Dublin 1944 [1951].

Mac Giolla Eáin, Eoin Cathmhaolach (1900): Dánta amhráin is caointe Sheathrúin Céitinn, Dochtúir Diadhachta (1570-1650 A.D.). Dublin 1900.

Matasović, Ranko (2009): Etymological dictionary of Proto-Celtic. Leiden/Boston 2009.

McKenna, Lambert (1947): The Book of Magauran – Leabhar Méig Shamhradháin. Dublin 1947.

Meid, Wolfgang (2009): Die Romanze von Froech und Findabair. Táin Bó Froích. 2. Aufl. Innsbruck 2009.

Meyer, Kuno (1894): Hibernica minora: being a fragment of an Old-Irish treatise on the psalter, with translation, notes and glossary, and an appendix containing extracts hitherto unpublished from MS. Rawlinson, B. 512, in the Bodleian Library. Oxford 1894 (= *Anecd.*; Part VIII) (online: https://archive.org/details/HibernicaMinoraMeyer/mode/2up).

Meyer, Kuno (1901): King and hermit; a colloquy between King Guaire of Aidne and his brother Marban; being an Irish poem of the tenth century. London 1901.

Meyer, Kuno (1906): The triads of Ireland. London 1906 (TLS no. 13) (online: https://celt.ucc.ie/published/G103006/).

Najock, Dietmar (2024): Greek and Latin texts on the harp and similar instruments in Byzantine times. In: Greek and Roman Musical Studies 12 (2024), S. 125-151.

O'Curry, Eugene (1873): On the manners and customs of the ancient Irish; a series of lectures delivered by the late Eugene O'Curry. Ed. by Sullivan, vols. I-III. London 1873 (online: https://archive.org/details/onmannerscustoms03ocuruoft/onmannerscustoms03ocuruoft/).

O'Daly, Máirín (1975): Cath Maige Mucrama – The battle of Mag Mucrama. Dublin 1975.

O'Mahony, John (1857): The history of Ireland from the earliest period to the English invasion by the Reverend Geoffrey Keating, D.D. Translated from the original Gaelic, and copiously annoted by John O'Mahony. New York 1857 (online: https://archive.org/details/historyofireland00keat/page/n5/mode/2up).

O'Meara, John T. (1949): Giraldus Cambrensis in Topographia Hibernie. Text of the first recension. In: Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature, Vol. 52 (1948-1950), S. 113-178 (online: https://www.jstor.org/stable/25505998).

O'Rahilly, Thomas F. (1927): Measgra dánta – miscellaneous Irish poems. Cork 1927. Nachdruck Corcaigh 1972.

Oldfather, C[harles] H[enry] (s.d.): Diodoros of Sicily in 12 volumes. Cambridge, Massachusetts s.d. (online: https://archive.org/details/DiodorosOfSicily034.598/Diodoros%20of%20Sicily%2001%20%281.1-2.34%29/mode/2up).

Owenson, Sydney [= Lady Morgan] (1855): The wild Irish girl; a national tale. Hartford 1855 (online: https://archive.org/details/wildirishgirlan00sydgoog/page/n6/mode/2up).

Panum, Hortense (1905): Harfe und Lyra im alten Nordeuropa. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 7. Jahrg., Heft 1 (1905), S. 1-40 (online: http://www.jstor.org/stable/929140).

Pokorny, Julius (1959): Indogermanisches Wörterbuch, I. Band. Bern/München 1959.

Praetorius, Michael (1619): Syntagma musicum II. Wolfenbüttel 1619.

Praetorius, Michael (1620): Theatrum instrumentorium seu sciagraphia, Wolfenbüttel 1620 (online: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15636/271?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&tx_dlf_tableofcontents%5Baction%5

D=main&tx_dlf_tableofcontents%5Bcontroller%5D=TableOfContents&cHash=516a4004ec135b499b0cce24d375c4d5).

Rimmer, Joan (1977): The Irish harp. 2. Aufl. Cork 1977.

Rosser, Ann (1981): Telyn a thelynor. Hanes y delyn yng Nghymru, 1700-1900. [Caerdydd]: Amgueddfa Werin Cymru, 1981.

Schaik, Martin van (2005): The harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument. 2. Aufl. Amsterdam/New York 2005.

Staubli, Thomas (2016): Wie wurden Psalmen aufgeführt? Ein Fenster in die levantinische Kultmusik. In: Welt und Umwelt der Bibel Nr. 82, 4/2016, S. 49-53.

Stokes, Margret (1867): Observations on two ancient Irish works of art known as the Breac Moedog, or Shrine of St. Moedoc of Ferns, and the Soiscel Molaise, or Gospel of St Molaise of Devenish. Read November 21, 1867. In: Archæologia, or Miscellaneous tracts relating to antiquity 43 (1871), S. 131-150.

Stokes, Margaret (1898): The high crosses of Castledermot and Durrow with twelve illustrations; Royal Irish Academy Publication. Dublin 1898.

Stokes, Whitley (1860): Irish glosses. A mediæval tract on Latin declension, with examples explained in Irish … Dublin: Printed at the University Press for the Irish Archæological and Celtic Society, 1860 (online: https://dn790006.ca.archive.org/0/items/irishglossesmedi00stokuoft/irishglossesmedi00stokuoft.pdf).

Stokes, Whitley (1895): The prose tales in the Rennes dindṡenchas. In: Revue celtique 16 (1895), S. 31-83, 135-167, 269-312.

Stokes, Whitley (1900): O'Mulconry's glossary. In: Archiv für celtische Lexikographie 1 (1900), S. 232-324.

Stokes, Whitley (1900a): Acallam na senórach. In: Irische Texte mit Übersetzungen und Wörterbuch, vierte Serie, 1. Heft. Leipzig 1900.

Stokes Whitley/Strachan, John (1901): Thesaurus palaeohibernicus: A collection of Old-Irish glosses, scholia, prose and verse, vol. I. Cambridge 1901, nachgedruckt 1910 mit einem Supplement von Whitley Stokes, Nachdruck der 1910er-Ausgabe: Dublin 1975.

Stuart, John (1856): Sculptured stones of Scotland. Aberdeen 1856 (online: https://archive.org/details/gri_33125008466191/page/16/mode/2up).

Virdung, Sebastian (1511): Musica getutscht vnd außgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Amberg… [Basel] 1511 (online: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10990064?page=7).

Walsh, Paul (1933): Gleanings from Irish Manuscripts. Dublin 1933.

Welcker von Gontershausen, Heinrich (1855): Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten- Blas- Schlag-/Friktions-Instrumente… Frankfurt a.M. 1855 (online: https://archive.org/details/bub_gb_SdsPAAAAYAAJ/page/n3/mode/2up).

White, T. P. (1875): Archæological sketches in Scotland. Knapdale and Gigha. Edinburgh/London 1875 (https://books.google.de/books?id=99ZQpwAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Tristan als Lehrer: Aufführungspraktische und musikpädagogische Aspekte

Elisabeth Pawelke

0. Vorbemerkungen

Bis heute ist die Faszination für die dramatische Liebesgeschichte von Tristan und Isolde ungebrochen. So wird beispielsweise Richard Wagners gleichlautende romantische Oper (1865) in Konzerthäusern weiterhin regelmäßig aufgeführt. Deren Popularität lässt leicht vergessen, dass der Tristanstoff von Anfang an, bereits im Mittelalter, intensiv musikalisch bestimmt war. Bei der starken Verwobenheit mit musikalischen Inhalten ist speziell das Instrument Harfe zentral, und dies nicht nur literarisch: Zwei Manuskripte des 13. Jahrhunderts des *Tristan en prose* in den Handschriften Wien, ÖNB, Cod. 2542 und Cod. 2537 enthalten eine musikalische Notation einstimmiger Lieder.[1] Es ist somit davon auszugehen, dass das lyrische Epos bereits im Mittelalter musikalisch interpretiert wurde.

Im Mittelpunkt dieses Artikels stehen drei Aspekte: Zunächst sollen die Beschreibungen und ikonografischen Darstellungen von Harfen sowie ihre Bezüge von fiktiver Narration zu historischer Musikpraxis untersucht werden. Dabei sind auch die in den Romanen genannten Stimmtechniken, Liedgattungen und spieltechnischen Hinweise Gegenstand des Interesses, insbesondere aus dem Roman Gottfrieds von Straßburg aus dem 13. Jahrhundert. Zudem soll die symbolische Bedeutung der Harfe auf Basis der Tristan-Handschriften diskutiert werden. Zuletzt werden musikpädagogische Aspekte und verschiedene Facetten des Protagonisten Tristan in seiner Rolle als Lehrer Isoldes beleuchtet.

1. Überlieferungssituation und Quellen

Die Geschichte von Tristan und Isolde wird in zahlreichen mittelalterlichen Versionen überliefert, unter anderem in altfranzösischer, mittelhochdeutscher, mittelenglischer sowie altnordischer Sprache. Allein der altfranzösische Roman *Tristan en prose* aus dem 13. Jahrhundert ist bis heute in über achtzig Manuskrip-

[1] Vgl. Winn 2017, S. 171.

ten enthalten.[2] Im deutschsprachigen Kulturraum sind insbesondere die Romane *Tristrant* von Eilhart von Oberg aus dem 12. Jahrhundert und später *Tristan* von Gottfried von Straßburg (gest. 1215) zu nennen. Gottfrieds Roman wurde um 1210 verfasst, jedoch starb der Autor vermutlich vor Vollendung des Fragments. Ulrich von Türheim sowie Heinrich von Freiberg setzten dieses schließlich im 13. Jahrhundert fort und fügten einen je eigenen Schluss hinzu.[3] Im französischen Sprachraum finden sich im 12. Jahrhundert Verserzählungen von Tristan und Isolde, wie die romanartige Version des *Thomas-Tristan* von Thomas de Bretagne sowie *Tristan et Yseut* von Béroul, welches etwa 1172 bis 1175 geschrieben wurde. Auch Marie de France nahm ca. 1170 mit ihrem *Lai de chevrefoil* Bezug auf die schon damals berühmte Erzählung von Tristan aus Cornwall und Isolde aus Irland. Der Prosa-Tristan wurde mit dem keltischen Sagenkreis und dem Artus-Stoff verbunden und damit erweitert. Der Protagonist wird darin meist als begnadeter Harfenist beschrieben, der selbst einige Lais[4] komponiert und seinen Gesang auf der Harfe begleitet hat. Laut verschiedenen Handschriften des *Tristan en prose* lehrt er zudem Isolde das Instrument zu spielen, die in den reich mit Miniaturen geschmückten Manuskripten häufig ebenfalls mit dem Attribut der Harfe dargestellt wird. Die weitere Überlieferungssituation schließt besonders nordische sowie romanische Sprachen ein.[5] Im englischen Sprachraum ist das mittelenglische *Sir Tristrem* aus dem 13. Jahrhundert erhalten,[6] zudem existieren walisische Fassungen. Insbesondere in der dortigen Mythologie wird Tristan als heldenhafte Sagenfigur in den *Triaden der Insel Britannien* dargestellt und die Liebesgeschichte mit Isolde in Manuskripten des 16. bis 18. Jahrhunderts aufgegriffen. Dies bezieht sich unter anderem auf Erzählungen wie *Trystan ac Esyllt* oder *Ystorya Trystan*.[7] Im roma-

[2] Vgl. Ménard 1987, S. 8.

[3] Vgl. Deighton 1997, S. 140ff.

[4] Diese Liedgattung ist im Mittelhochdeutschen auch als Leich bekannt und bezeichnet ein monodisches Strophenlied, das sich im 12. Jahrhundert als Gattung der Trouvères und Trobadors herausbildet und einen Haupttyp mittelalterlicher Lieddichtung darstellt. Noch im 14. Jahrhundert wird die Liedgattung von dem Dichterkomponisten Guillaume Machaut, wie in seinem *Lai de la fonteinne*, verwendet.

[5] Als nordische Versionen sind vor allem *Tristrams Saga ok Isöndar* zu nennen, die ca. 1226 in Norwegen entstand, sowie *Geiterlauf* als Übertragung des *Lai de chevrefoil* von Marie de France. In Island wurde das Gedicht *Tristrams kvæði* vor 1400 verfasst sowie im 14. Jahrhundert die *Saga af Tristram ok Ísodd*. Im Dänischen finden sich die Balladen *Tristram og Isold* und *Tristram og Jomfru Isolt* sowie die färöische Ballade *Tístrams Táttur*.

[6] Vgl. Hardman 2004, S. 2017.

[7] Vgl. Bromwich 2004, S. cxii.

nisch-sprachigen Raum finden sich zahlreiche Übersetzungen ins Italienische, wie *Tristano riccardiano*[8] aus dem 13. Jahrhundert und in Spanien beispielsweise *El Cuento de Tristàn de Léonis* aus dem 16. bis 17. Jahrhundert.[9] Diese Darstellung zeigt, dass die Überlieferungstradition der Erzählung vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert nicht abriss. Ihr Faszinosum erfasste die Menschen nicht zuletzt erneut durch das Entstehen von Wagners Oper im 19. Jahrhundert. Als vielgenutzte Vorlage lebt das Epos bis heute in musikalischen Aufführungen, Romanen sowie in Verfilmungen weiter.

2. Harfensymbolik

Tristan ist intensiv mit dem Instrument Harfe verknüpft, und auch Isolde wird die Verbindung zu dem Zupfinstrument zugesprochen. Dieses erhielt im Mittelalter verschiedene Konnotationen. Im Folgenden sollen die drei dargelegt werden, die in Bezug auf Tristan als wesentlich erachtet werden können. Dies betrifft die Harfe einerseits als Symbol für König David, andererseits für die weltliche Musik und drittens schließlich für die *Hohe Minne*.

König David mit der Harfe stellt ein weitverbreitetes Motiv in der mittelalterlichen Ikonografie dar. Meist wird er mit einem Stimmschlüssel abgebildet, während er die Saiten der Harfe stimmt. Laut biblischer Überlieferung war er dazu in der Lage, den von seinem Gemüt geplagten König Saul mithilfe seines Musizierens auf einem Saiteninstrument zu besänftigen und in eine harmonischere Stimmung zu versetzen.[10] Wird dies auf die Makroebene des mittelalterlichen Weltbildes übertragen, erhält das Saitenstimmen eine metaphorische Bedeutung, indem die *harmonia mundi* wiederhergestellt wird und David somit als Weltenstimmer gilt.[11] Auch Tristan und Isolde stimmen in Gottfried von Straßburgs Version die Gemüter ihres Publikums, so dass diese gänzlich von der Musik betört werden. Die Harfe gilt zusammen mit dem Schwert als Attribut des *Spielmanns* Tristan, als welcher sich der Adelige am Hof Isoldes zu seinem Schutz ausgibt. Es gibt im Text viele Anspielungen und Verweise auf die Davidtradition durch die Verknüpfung vom biblischen Sänger und Psalmisten mit dem höfischen Spielmann Tristan.[12] Eine Analogie stellt beispielsweise die Tatsache dar, dass sowohl David als auch Tristan im Kampf einem Stärkeren ge-

[8] Vgl. Allaire 2024, S. xv.
[9] Vgl. Alvar/Lucía Megías 1999, S. 9.
[10] 1 Samuel 16:23, LU.
[11] Van Schaik 1988, 142.
[12] Vgl. Kästner 1981, S. 75.

genüberstehen. Bei David ist dies der Riese Goliath, und bei Tristan erfüllt der riesenhafte Morolt diese Funktionsstelle.[13] Zudem stehen beide einem König zur Seite, dessen Position sie künftig einzunehmen bestimmt sind. Auf David trifft dies in Hinblick auf König Saul zu und auf Tristan als vorgesehener Nachfolger seines Onkels König Marke.

Die Harfe kann in der mittelalterlichen Symbolik ebenso für die weltliche Musik stehen, wie beispielsweise eine Miniatur in Martin le Francs *Champion des Dames* (1451) verdeutlicht (vgl. Anhang: Abb. 1). Hier wird der Komponist Gilles Binchois zusammen mit einer Harfe abgebildet und der Komponist Guillaume Dufay mit einem Portativ. Letzteres kann stellvertretend für eine Kirchenorgel gesehen werden, welche die Sakralmusik symbolisiert. Die Harfe an der Seite von Binchois dagegen stellt die weltliche Musik dar. Beide Komponisten gelten zudem als wesentliche Vertreter der franko-flämischen Vokalpolyphonie.

Die Harfe erhält im Kontext des Liebesepos eine weitere Bedeutungsdimension. So kann die Harfe symbolisch für die *Hohe Minne*[14] stehen. Auch für Tomasek verweist das Musikmotiv symbolisch auf die Minne, weshalb sich Tristan als geeignet für sie erweist.[15] Harfe und Gesang sind zudem als verbindendes Element zwischen Tristan und Isolde zu sehen, über deren triadische Beziehung sich schließlich ihre Liebesbeziehung entwickelt. Besonders in der Entrücktheit der Minnegrotte erleben sie durch das gemeinsame Singen und Spielen einen Zustand ihrer mit der Realität nicht vereinbaren Liebesbeziehung, der über das Profane hinausgeht.

3. Aufführungspraxis

3.1 Liedgattungen

In Gottfrieds *Tristan* werden bei der Beschreibung der musikalischen Fähigkeiten von Tristan und Isolde verschiedene Arten von Liedgattungen erwähnt. Die meisten sind im französischen Sprachraum als üblich anzusehen. So spielt Tristan laut Gottfried beispielsweise selbst mehrere Lais und erkennt das *Lai Guiron*, das ein Meister aus Wales für König Marke aufführt als bretonisches Lai „von

[13] Vgl. Kästner 1981, S. 58.

[14] Im Konzept der *Hohen Minne* des Minnesangs umwirbt ein Mann eine ihm höhergestellte Dame, die seine Liebe nicht erhört. Häufig wird dabei stattdessen eine ethisch-moralische Vervollkommnung des Mannes angestrebt.

[15] Tomasek 2004, S. xvi.

Herrn Gurun und seiner Liebsten".[16] Dieses ist im Mittelalter weit verbreitet und behandelt das beliebte Motiv vom „gegessenen Herzen".[17] Darin wird ein Ritter aufgrund der Liebe zu einer Dame getötet und sein Herz wird seiner Geliebten zum Mahl vorgesetzt. Auch im Norwegischen ist dies populär als Lied über die Geliebte des guten Geirnir. Zudem wird ein weiteres Stück beschrieben, indem Tristan die Melodie „von der überaus stolzen Liebsten des schönen Gralant"[18] spielt. Dieses ist auch als *Lai de Graelent* oder *Lay de Graalant* über einen bretonischen Helden bekannt. Marie de France dichtete ebenso Lais und ist besonders berühmt für ihr *Lai de Chevrefoil (Lai vom Geißblatt)*, das der Geschichte Tristans und Isoldes gewidmet ist. Das Geißblatt steht hier symbolisch für die untrennbare Verbindung der beiden Liebenden. Ein Lai mit diesem Namen ist auch in der Handschrift Manuscript de Noailles (BnF, f. fr. 12615) enthalten. Des Weiteren finden sich siebzehn Lais, auch mit Musiknotation, im *Tristan en prose* in der Handschrift Ms. Wien ÖNB Cod. 2542, wie beispielsweise Tristans *Lai mortel*. Das häufige Aufgreifen dieser Liedgattung sowohl bei Gottfried als auch in den altfranzösischen Quellen zeigt, welche Beliebtheit und welchen Stellenwert sie im Mittelalter erfuhr. Eine weitere sehr verbreitete Liedgattung des 12. bis 14. Jahrhunderts ist die altfranzösische Estampie, die bei Gottfried „*Stampenîe*"[19] genannt wird und auch im Altokzitanischen als *Estampida*, im Lateinischen als *stantipes* oder im Altitalienischen als *Istanpitta* bekannt ist. Diese stellt ein monophones Instrumentalstück dar. Bei altfranzösischen Estampies sind meist verschiedene Liedteile als *Puncta* mit *ouvert*- und *clos*-Schlüssen vorhanden. In Johannes' de Grocheio Traktat *Ars musica* werden letztgenannte folgendermaßen beschrieben:

> Die Teile einer Ductia und eines Stantipes werden im Allgemeinen Puncta genannt. Ein Punctus ist eine geordnete Ansammlung von Konkordanzen, die durch Auf- und Absteigen eine Harmonie erzeugen und aus zwei Teilen bestehen, die am Anfang ähnlich und am Ende unterschiedlich sind und die allgemein als geschlossen und offen bezeichnet werden. Ich sage ‚zwei Teile haben' usw., in Anlehnung an zwei Linien, von denen eine größer sein kann als die andere; denn das Größere umschließt das Kleinere und unterscheidet sich am Ende vom Kleinen.[20]

[16] Krohn 2021a, S. 221.
[17] Krohn 2021c, S. 75.
[18] Krohn 2021a, S. 223.
[19] Krohn 2021a, S. 484.
[20] Mews et al. 2011, S. 75.

Die Anzahl der *Puncta* in einer *Ductia* sei auf drei festgelegt, und auch die Anzahl der perfekten Konsonanzen darin solle drei sein. Es gebe aber auch einige sogenannte *Notae*, die vier *Puncta* aufweisen. Diese werden laut Johannes als *Ductia* oder imperfekte *Stantipes* bezeichnet.[21] Zudem zählt Gottfried einige textierte französische Liedgattungen im Kontext von Isoldes musikalischer Darbietung auf, wie *Pastourelle*, *Retrouange*, *Rondeau*, *Chanson*, *Refloit* und *Folate*.[22] Der Textinhalt der Pastourelle orientiert sich am Schäfermotiv, in welchem meist ein Ritter und eine Schäferin in der Natur zum Liebesspiel aufeinander treffen. Die im Altokzitanischen *Pastorela* genannte Liedgattung wird schon im 12. Jahrhundert das erste Mal bei dem Trobador Marcabru nachgewiesen und erlebt seine Blütezeit im 13. Jahrhundert.[23] Zu dem von Gottfried verwendeten Terminus „*Rotrouange*" gibt es mehrere orthografische Varianten, wie *Rotruenge*, *rotrouenge*, *retrowenge* sowie im Provenzalischen *Retrosensa* oder *Retroencha*. Die Liedgattung entstammt der Lyrik der Trobadors und Trouvères und ist verwandt mit den Heldengeschichten der *Chansons de toile*. Laut Krohn handelt es sich dabei um ein Lied mit einem Refrain.[24] In der altokzitanischen Lyrik sind sechs *Retroenchas* erhalten, unter anderem von dem Trouvère Gontier de Soignies.

Die *schanzûne* übersetzt Krohn als *Chanson*[25] und sieht diese nur allgemein als Lied an, tatsächlich gilt sie jedoch als eine der Hauptgattungen franko-flämischer Musik im 14. und 15. Jahrhundert. Neben der *Ballad*e und dem *Virelai* ist insbesondere das *Rondeau* als eine ihrer drei *formes fixes* zu nennen, die gerade im 15. Jahrhundert große Popularität erlangt. Wie die anderen Formen der Chanson besteht sie aus zwei Teilen mit teilweise gleichen und teilweise wechselnden Texten. Sie hat jedoch den längsten Ablauf mit dem Schema AB aA ab AB. Der Begriff *Refloit* bei Gottfried bezieht sich vermutlich auf lyrische beziehungsweise musikalische Gattungen, die einen Refrain beinhalten.[26] Laut Gnaedinger könne er aber auch allein einen Refrain meinen.[27] Die genaue Bedeutung ist heute unklar. Auch der Begriff *Folate* kommt nur in Gottfrieds *Tristan* vor und die Etymologie ist unsicher.[28] So fehlt ein Wissen darüber, was er vielleicht einmal gemeint haben könnte oder ob der Terminus lediglich eine Schöpfung

[21] Vgl. Mews et al. 2011, S. 75.
[22] Vgl. Krohn 2021a, S. 485.
[23] Vgl. Paden 1974, S. 151f.
[24] Krohn 2021c, S. 144.
[25] Vgl. Krohn 2021c, S. 66.
[26] Krohn 2021c, S. 66.
[27] Gnaedinger 1967, S. 68.
[28] Krohn 2021c, S. 144.

Gottfrieds darstellt. Außerdem trägt Isolde Musikstücke in Liedgattungen vor, welche beschrieben werden als „*stampenîe, leiche und sô vremediu notelîn, diu niemer vremeder kunden sîn, in franzoiser wîse von Sanze und San Dinîse*“,[29] was Krohn übersetzt als „Tanzweisen, Lieder und fremdartige Melodien, die fremdartiger nicht hätten sein können, im französischen Stil von Sens und Saint-Denis“.[30] Vermutlich meint Letztgenanntes Musik aus den Kathedralen von Sens und Saint-Denis und damit möglicherweise geistliche Liedgattungen, die nicht näher bestimmt sind. Dass Isolde diese laut Gottfried auf der Fidel spielt, könnte als ein Hinweis auf den Einsatz von Musikinstrumenten oder Instrumentalmusik in einem geistlichen Umfeld auch in der historischen Aufführungspraxis gewertet werden. Was die ‚fremdartigen Weisen‘ tatsächlich bedeuten, entzieht sich der heutigen Kenntnis.

In seinem Epos *Tristan* nennt Gottfried Figuren aus der antiken Mythologie. Diese stammen aus Erzählungen, die einen ähnlich dramatischen Ausgang wie bei Tristan und Isolde aufweisen. Gottfried erwähnt Kassandra,[31] die als tragische Heldin gilt. Zudem singt Tristan von Pyramus und Thisbe,[32] deren Sage Ähnlichkeiten zum Grabwunder in Ulrich von Türheims Fortsetzung erkennen lässt und im Mittelalter sehr beliebt ist.[33] Dies reiht die Geschichte von Tristan und Isolde ein in die Genealogie dramatischer Liebesgeschichten mit großer Bekanntheit und soll ihnen somit womöglich eine ebenso große Bedeutung attestieren.

3.2 Spieltechnik

Laut der Miniatur in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale de France, f. fr. 334, spielt Tristan das *Lai mortel* und wird mit einer Harfe auf dem Schoß sitzend abgebildet (vgl. Anhang: Abb. 2). Er lehnt die Harfe an der linken Schulter an, wie es in der keltischen Tradition laut Chadwick als Harfenhaltung üblich war.[34] Ein weiterer Hinweis auf die Haltung der Harfe wird durch die Harfentasche gegeben, in die Tristan sie zur Stabilisierung setzt. Diese ist in einigen ikonografischen Darstellungen dieses Musikinstruments im Mittelalter zu sehen und wird von Van Schaik als „harp bag“[35] eingehend beschrieben. Mit der lin-

[29] Krohn 2021a, S. 484.
[30] Krohn 2021a, S. 485.
[31] Vgl. Krohn 2021a, S. 303ff.
[32] Vgl. Krohn 2021a, S. 225.
[33] Vgl. Krohn 2021c, S. 78.
[34] Vgl. Chadwick 2008, S. 527.
[35] Van Schaik 1994, S. 3.

ken Hand hält Tristan zudem einen Stimmschlüssel an die Stimmwirbel, was signalisiert, dass er die Harfe stimmt. Laut Gottfried stimmt er die „*nagel*“,[36] also die Stimmschrauben nach Krohn[37] und Tomasek[38], mit dem „*plectrûn*“,[39] bevor er ein neues Lied spielt. Letztgenannter Terminus wird von Krohn aus dem Altfranzösischen als *Stimmschlüssel* übersetzt,[40] was nach Tomasek als „Gerät zum Stimmen der Saiten“[41] gilt. Dies kann aber auch einen Gegenstand meinen, mit dem man die Saiten der Laute anzupft.[42] Laut Wagner ist Krohns Übersetzung dieser Textstelle als Beispiel für den „willkürlichen Ausschluss der Forschung von Plektrengebrauch im Mittelalter“[43] im Kontext des Leierspiels zu werten. Kummer interpretiert die Textstelle im *Tristan* zudem als Indiz für den Plektrumgebrauch im 12. Jahrhundert.[44] Inwiefern ein Stimmschlüssel hinsichtlich der Harfe im Mittelalter ebenso zum Anzupfen oder Anschlagen der Saiten verwendet wird, bleibt Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen.

Auch Isolde wird das Instrument stimmend abgebildet in Miniaturen (vgl. Anhang: Abb. 3). Dies verweist einerseits darauf, dass sie ebenfalls über den gesamten Roman hinweg am Hofe und besonders bei König Marke um das Erzeugen von Harmonie bemüht ist. Das Saitenstimmen nach einem Lied beschreibt andererseits in musikpraktischer Weise realistisch, dass bei einer einreihigen, diatonischen Harfe meist Töne um- oder eingestimmt werden müssen, damit eine neue Stimmung umgesetzt werden kann. Zudem werden Isolde die gleichen Attribute wie Tristan zugesprochen. So wird sie in der linken Seite der Miniatur mit der Harfe abgebildet, was den höfischen und musischen Anteil ihrer Persönlichkeit symbolisiert, während sie die rechte Seite mit dem Schwert zeigt. Dies verdeutlicht ebenso die unausweichliche Dramatik des Epos.

Bezüglich der Fingertechnik ist in Abb. 4 erkennbar, dass Isolde mit dem rechten Daumen und dem rechten Zeigefinger eine Saite ihrer Harfe anzupft (vgl. Anhang: Abb. 4). Dies scheint keine realistische Darstellung zu sein, da einzelne Saiten nur mit einem Finger und nicht mit zweien angeschlagen werden müssen, damit sie zum Klingen kommen. In Gottfrieds *Tristan* wird zudem

[36] Krohn 2021a, S. 222.
[37] Krohn 2021c, S. 76.
[38] Tomasek 2023, S. 67.
[39] Krohn 2021a, S. 222.
[40] Krohn 2021a, S. 223.
[41] Tomasek 2023, S. 67.
[42] Vgl. Von Wartburg 1959, S. 57.
[43] Wagner 2009, S. 13.
[44] Vgl. Wagner 2009, S. 13.

beschrieben, wie der Protagonist die Harfe mit den Händen spielte, „*mit den so ruorte er unde sluoc*“.[45] Laut Krohn ist „*rüeren*“ als zupfen zu übersetzen und „*sluoc*“ als synchrones Anschlagen der Saiten mit Akkordgriffen.[46] Bei Lexer kann „*rüeren*“ jedoch auch berühren oder ertasten bedeuten,[47] was auf den geringeren Krafteinsatz beim Zupfen im Vergleich zum Schlagen der Saiten hinweist. Zudem wird von Gottfried auf Isoldes beidhändiges Spiel der Harfe hingewiesen, indem er schreibt „*sluoc si ze beiden wenden*“.[48] Dies übersetzt Krohn als „spielte sie auf beiden Seiten“[49] und auch Tomasek überträgt *wenden* als „Seiten“.[50] Der Harfentypus, der sowohl in der genannten Abbildung von Tristan als auch von Isolde erkannt wird, besitzt einen leicht nach innen gebogenen Hals sowie eine nach außen gebogene Vorderstange. Dieser wird von einem meist schlankeren Harfentypus abgegrenzt, welcher sich etwa ab dem 13. Jahrhundert entwickelt mit einer deutlich weniger gebogenen Vorderstange.[51]

3.3 Vorspiele

Das Umstimmen wird laut Gottfried von Tristan in bretonischen Lais und in Vorspielen realisiert. Letztere werden im Mittelhochdeutschen als *ursuoch*e bezeichnet, was Krohn nicht nur als Vorspiele, sondern auch als „Improvisationen“[52] übersetzt. Laut Lexer kann mit dem Terminus auch ein „erstes versuchendes Spiel auf einem Tongeräte, Vorspiel“[53] gemeint sein. Zudem verwendet Gottfried das Wort „*grüeze*“,[54] das nach Krohn ebenfalls als Vorspiel oder als „Praeludium“[55] in der Musik übersetzt werden kann. Laut Johannes werden Musikstücke unterschiedlicher Gattungen, wie *Ductia* und *Stantipes* sowie der meist von Adeligen komponierte *Cantus Coronatus,* bei Festen und Spielen oft vor den Reichen aufgeführt. Dies ist generell auf der Fidel aufzuführen sowie mit einer Introduktion.[56] So spiele ein guter Künstler immer eine Einleitung auf

[45] Krohn 2021a, S. 222.
[46] Krohn 2021c, S. 75.
[47] Vgl. Lexer 1992, S. 203.
[48] Krohn 2021a, S. 484.
[49] Krohn 202 a, S. 485.
[50] Tomasek 2023, S. 151.
[51] Vgl. DeVale et al. 2001, S. 26f.
[52] Krohn 2021c, S. 75.
[53] Lexer 1992, S. 307.
[54] Krohn 2021, S. 222.
[55] Krohn 2021c, S. 77.
[56] Mews et al. 2011, S. 73.

der Fidel,[57] was möglicherweise auch auf andere Musikinstrumente des 13. Jahrhunderts, wie die Harfe, übertragen werden kann. Das Hineinfinden in ein neues Stück, das eventuell eine andere musikalische oder emotionale Stimmung als ein vorheriges aufweist, kann durch ein Vorspiel erleichtert werden. Dies gilt sowohl für die aufführende Person als auch für das Publikum. Eine Improvisation, wie Krohn es interpretiert, hätte den Vorteil, sich schon mit dem neuen Modus und den Klängen darin vertraut zu machen. Zudem bietet ein initiales instrumentales Vorstellen einer Melodie besonders beim Singen zur Harfe die Möglichkeit, die Fingersätze zunächst zu sortieren, gleich einem *Recercar*, sowie das Publikum ebenfalls an die Tonart des folgenden Stücks zu gewöhnen.

4. Tristan als Lehrer

4.1 Tristans Bildung und pädagogische Rolle

Bei Gottfried wird Tristan von der Mutter Isoldes gebeten, ihre Tochter zu unterrichten. Dies geschieht in dem Glauben, dass sie es mit einem musikalisch sehr gebildeten Spielmann zu tun hat, als der sich Tristan an Isoldes Hof ausgibt. Seine fundierte musikalische Ausbildung wird ausführlich von Gottfried dargestellt. So haben ihn Parmenier sieben Jahre unterrichtet im Spiel der Fidel und der *Symphonie*. Den letztgenannten Begriff übersetzt Krohn als Saitenschlagen,[58] tatsächlich bezieht sich dies in der mittelalterlichen Literatur aber auf das Instrument Drehleier, wie auch Tomasek korrekt anmerkt.[59] Es wird in unterschiedlichen Sprachen mit einem ähnlichen Terminus bezeichnet, wie beispielsweise *Symphonie* im Altfranzösischen und Mittelenglischen[60] sowie *Symphonia* im Lateinischen.[61] Zwei Bretonen lehrten Tristan zudem die Leier zu spielen und das *Sambjut*. Letztgenannter Terminus ist laut Krohn nur bei Gottfried belegt, und es ist ein Saiteninstrument darunter zu verstehen.[62] Zudem wurde Tristan von zwei Walisern auf der Harfe unterrichtet und hat das Spiel auf der Rotta erlernt, die laut Krohn als walisisches Nationalinstrument gilt.[63] Es wird auch beschrieben, dass Tristan genauso gut singen kann wie Harfe spielen. Er beherrscht zudem verschiedene Sprachen, wie Bretonisch, Walisisch, Lateinisch,

[57] Mews et al. 2011, S. 73.
[58] Krohn 2021a, S. 229.
[59] Vgl. Tomasek 2023, S. 69.
[60] Vgl. Bröcker 1977, S. 203ff.
[61] Vgl. Bröcker 1977, S. 192ff.
[62] Krohn 2021c, S. 80.
[63] Krohn 2021c, S. 79.

Französisch und wahrscheinlich auch Norwegisch, Deutsch, Dänisch sowie schottisches Gälisch. Dazu hat er eine höfische Erziehung genossen und ein gesittetes Benehmen. Dies wird unter dem Begriff „*Morâliteit*“[64] zusammengefasst und gilt als Wortprägung Gottfrieds.[65] Der komplexe Begriff enthält ebenso eine hermeneutisch-kosmische Dimension[66], auf die in folgendem Kapitel 4.2 noch weiter eingegangen wird. Tristan ist außerdem in Gesellschaftsspielen bewandert sowie in der Jagdkunst, der *Ars venandi*. Das Reiten mit Speer und Schild zählt zudem zu seinen Fähigkeiten.

Seine pädagogische Rolle kann im Sinne eines Privatlehrers verstanden werden. Zugleich ist er kein Geistlicher, der üblicherweise diese Aufgaben professionell übernimmt, sondern gilt als Spielmann auf diesem Gebiet als Laie.[67] Laut Krohn ist dies als „kulturgeschichtliches Indiz“[68] zu werten. Es weist möglicherweise darauf hin, dass auch in der mittelalterlichen Adelswelt nicht nur Geistliche als Privatlehrer zum Einsatz kommen. Diese Thematik sollte an anderer Stelle weiter erforscht werden, denn es würde den hier vorgegebenen Rahmen sprengen. In seiner Rolle als Lehrer führt Tristan Isolde tiefer in die Kenntnisse der Musik ein. Er erweitert ihr Vorwissen und ihre bisherigen Fähigkeiten und bringt diese auf ein höheres Niveau. Der Handlungsstrang, in dem Tristan zu Isoldes Lehrer wird, findet sich nicht bei Thomas. Bei Gottfried jedoch baut die Beziehung der beiden Hauptfiguren auf der Ebene der Bildung auf.[69]

4.2 Unterrichtsziele, -inhalte und methodisches Prinzip

Als nächstes werden die Ziele und Inhalte des Unterrichts dargestellt. Dabei wird mit den musikbezogenen begonnen. So soll Tristan seiner Schülerin einerseits das theoretische Wissen zur Musik und andererseits praktische Fähigkeiten vermitteln. Dies wird in dem Ausdruck „*So schuollist, so hantspil*“[70] widergegeben, wobei *schuollist* laut Gnaedinger die *musica teoretica* und *hantspil* die *musica pratica* meint.[71] Ebenso verhalten sich auch die Begriffe „*buoch und seitspil*“[72] zueinander,

[64] Krohn 2021a, S. 480.
[65] Vgl. Krohn 2021c, S. 139.
[66] Vgl. Wagner 2015, S. 137ff.
[67] Vgl. Wagner 2015, S. 137ff.
[68] Wagner 2015, S. 137ff.
[69] Vgl. Ruh 1980, S. 227.
[70] Krohn 2021a, S. 478.
[71] Gnaedinger 1967, S. 60.
[72] Krohn 2021a, S. 466.

welche als Unterrichtsinhalte gelten, die Isolde zuvor von dem Geistlichen gelernt hat. Dies kann laut Krohn als *Buchwissen und Musizieren* übersetzt werden. Die Termini weisen zudem Ähnlichkeiten auf zu dem polaren Begriffspaar *musicus et cantor* in dem Traktat *De institutione musica* von Boethius aus dem 5. Jahrhundert. Dieses wird in verschiedenen Musiktraktaten jahrhundertelang rezipiert und findet sich ebenso in Lehrbüchern der italienischen Renaissance. Zuletzt gibt es eine Referenz darauf als Zitat in deutschen Musikschriften des 18. Jahrhunderts.[73] Dem *Musicus* wird im Laufe der Zeit das theoretische Wissen über Musik als Teil des Quadriviums in den sieben freien Künsten des Mittelalters zugewiesen, dem *Cantor* dagegen das praktische Ausführen musikalischer Fertigkeiten. Letzterem lassen sich auch die Begriffe *hantspil* und *seitspil* zuordnen, welche konnotiert werden mit praktischem musikalischem Können, dem Spielen auf Instrumenten, Singen oder dem Lehren von Musikstücken. Neben der Vermittlung musikbezogener Kompetenzen ist als weiterer Unterrichtsinhalt die Sittenlehre oder *Morâliteit* zu sehen. Diese bezeichnet das höfische Benehmen, ein angenehmes Auftreten, ethische Gesinnung und Anstand. Sie ist aber auch als weitreichenderes Konzept zu sehen, in dem es letztlich um ein Herstellen von Harmonie im eigenen Verhalten geht, welches Gott und der Welt gefallen soll und dabei eine Übereinstimmung mit Gott und der Welt erzeugt.[74] Da in Tristans Unterricht eine Verbindung zwischen *Morâliteit* und Musik besteht, vermutet Linden eine „Rezeptionslinie hin zu Boethius' ‚De institutione musica', der die Musik in einem umfassenden Sinne als Ordnungs- und Harmonielehre versteht und sie direkt mit der moralitas verknüpft – die im Tristanroman gesetzte Nähe von Musik und Ethik ist also in der Tradition bereits vorgebildet".[75]

Um die oben beschriebenen Unterrichtsziele und -inhalte festzulegen, hat Tristan seiner Schülerin Isolde Buchwissen und Musizieren vorgetragen, damit sie sich nach eigener Wahl das zum Lernen aussuchen kann, was ihr angemessen erscheint. Somit werden die Unterrichtsinhalte letztlich von Isolde selbst bestimmt. Als methodisches Unterrichtsprinzip zur Auswahl der Unterrichtsinhalte kann daher nach dem Musikpädagogen Ernst die „Selbsttätigkeit/Selbstbestimmung"[76] erkannt werden. Diese Prinzipien scheinen somit für Gottfried als geeignet für den Unterricht der Königstochter Isolde gegolten zu

[73] Vgl. Reimer 1978, S. 1.
[74] Vgl. Krohn 2021c, S. 139f.
[75] Linden 2009, S. 120.
[76] Ernst 2013, S. 79.

haben. Im Vergleich mit den pädagogischen Tendenzen des Privatlehrerunterrichts im 17. und 18. Jahrhundert in einer teilweise sehr strengen Meisterlehre mit wenig Schülerorientierung erscheint diese Herangehensweise aus heutiger Sicht recht modern.

4.3 Isoldes Motivation und Vorwissen

Isolde kann Tristans Fähigkeiten selbst beobachten, mit denen er die Zuneigung des ganzen Hofes erwirbt.[77] Es wird bei Gottfried beschrieben, dass sie sich allem, was sie tut, fleißig und konzentriert widmet und dadurch rasch Fortschritte machen kann. Ihre große Motivation zum Unterricht bei Tristan scheint durch die eigene Wahl der Unterrichtsinhalte unterstützt zu sein,[78] es hilft ihr aber dabei ihre vorangegangene Erziehung bei dem Geistlichen sehr, in der sie in den freien Künsten und vielen höfischen Fertigkeiten ausgebildet wurde. Zudem beherrscht sie bereits ebenso wie Tristan verschiedene Sprachen, wie die Sprache von Dublin, Französisch und Latein. Dies ist insbesondere beim Erlernen fremdartiger Gesänge als Vorteil zu sehen. Zudem ist sie im Fidelspiel auf walisische Art ausgezeichnet ausgebildet, was laut Krohn die Internationalität der mittelalterlichen Musikkultur zeigt.[79] Außerdem kann sie die Leier schön spielen und machtvolle Töne auf der Harfe hervorbringen. So beherrscht sie laut Gottfried ein geschicktes Spiel der Tonleiter auf- und abwärts als „*elevatio und depressio*".[80] Ebenso singt Isolde lieblich und gut dazu. Mit diesem Vorwissen demonstriert sie ähnliche Kenntnisse und Fertigkeiten, wie auch Tristan sie erworben hat. Dieser scheint sie jedoch noch weiter perfektioniert zu haben, auch in Hinsicht auf die *Morâliteit*. Daher kann er als geeignetes Vorbild für Isolde hinsichtlich der Vervollkommnung höfischer Fähigkeiten fungieren.

4.4 Ergebnisse des Unterrichts

Gottfried berichtet, dass Isolde innerhalb eines halben Jahres große Fortschritte in ihrem Einzelunterricht mit Tristan erzielt und ihre Eltern darüber sehr erfreut sind. So ergibt es sich häufig, dass Isolde zu ihrem Vater in den Palast gerufen wird, um ihr Können und Wissen zu präsentieren, wenn fremde Ritter sich am Hofe aufhalten. Dabei zeigt sie ein gutes sowie anmutiges Benehmen und Auftreten. Sie kann die Musikinstrumente virtuos spielen. Zudem kann Isolde

[77] Vgl. Krohn 2021a, S. 471.
[78] Vgl. Krohn 2021a, S. 479.
[79] Vgl. Krohn 2021c, S. 139.
[80] Burdach 1928, S. 179.

Texte und Melodien für Liebeslieder verfassen, was darauf hinweist, dass sie selbst komponiert. Ihre Gedichte vermag sie schön auszugestalten sowie zu schreiben und vorzulesen, was für die Zeit der Abfassung des Romans nicht als Selbstverständlichkeit anzusehen ist. Auch spielt sie Estampies auf der Fidel sowie Leiche und fremdartige Melodien in französischer Weise von Sens und Saint-Denis. Die Leier und Harfe kann sie mit beiden Händen spielen. Außerdem wird ihr Gesang sehr gelobt. So wird sie mit Sirenen verglichen, die ebenso betörend und begnadet singen. Isolde trägt Musikstücke in den Liedgattungen *Pastourelle*, *Retrouange*, *Rondeau, Chanson, Refloit und Folate* vor, wie in Kapitel 3.1 dieses Artikels bereits erwähnt. Mit diesen Fähigkeiten sowie ihrem schönen Anblick singt sie sich in die Herzen ihres Publikums, das sie schließlich ebenso sehr zu verzaubern vermag, wie es auch Tristan bei der Hofgesellschaft vermochte.

5. Zusammenfassung

Im Folgenden wird zunächst ein Fazit für die Beziehung zwischen fiktiver Narration und historischer Musikpraxis innerhalb der genannten Quellen gegeben. Des Weiteren werden die verschiedenen Aspekte der Harfe als Symbol in Gottfrieds *Tristan* zusammengefasst.

5.1 Beziehung zwischen fiktiver Narration und historischer Musikpraxis

Hinsichtlich der musikpraktischen Hinweise kann ausgesagt werden, dass die von Gottfried beschriebenen Liedgattungen und Instrumente meist auch die heute üblicherweise vermutete musikalische Aufführungspraxis der Zeit wiederspiegeln. Die nur bei ihm genannten Gattungen *Refloit* und *Folate* sind jedoch nicht mehr rekonstruierbar. Der in der Ikonografie abgebildete Harfentypus ist abhängig von dem Jahrhundert, in dem die jeweilige Tristan-Handschrift entstanden ist. Im Hochmittelalter lässt sich überwiegend der Typus mit einer stärker gebogenen Vorderstange finden, im Spätmittelalter auch die schlankere Form. Die Harfentasche kann nach Van Schaik hauptsächlich in Miniaturen des 13. und 14. Jahrhunderts erkannt und als gängige Praxis im Umgang mit dem Instrument angesehen werden.[81] Die Harfenhaltung auf der linken Körperseite entspricht der Tradition keltischer Harfenhaltungen laut Chadwick.[82] Die Darstellung zur Spielweise des Zupfens in Abb. 4 ist jedoch aus heutiger Sicht sehr fraglich und kann nicht als realistisch eingeschätzt werden. Der symbolische

[81] Vgl. Schaik 1994, 3.
[82] Vgl. Chadwick 2008, S. 527.

Charakter der Illustration ist stattdessen in diesem Kontext im Vordergrund zu sehen.

5.2 Die Harfe als Symbol

Die Symbolik der Harfe in Gottfrieds *Tristan* lässt sich in drei Aspekte differenzieren. Als Erstes greift die David-Symbolik einerseits die Auseinandersetzung eines Untergeordneten mit einem launenhaften Herrscher auf und bewirkt somit eine ungleiche Begegnung. Diese kann auch im Verhältnis zwischen Tristan und Marke erkannt werden. Andererseits besänftigen sowohl David als auch Tristan mit ihrem herausragenden Spiel auf einem Saiteninstrument einen König und sind in der Lage, Menschen mit ihrer Musik zu betören. Die Harfe steht im Mittelalter auch als Symbol für die weltliche Musik. Harfe und Schwert gelten zudem als Attribute des Spielmanns sowie als Insignien des Helden und können in Miniaturen sowohl Tristan als auch Isolde zugeordnet werden. Hinsichtlich der Erzählung von Tristan und Isolde wird die weltliche Musik insbesondere durch Liebeslieder charakterisiert und ist eng mit den Idealen der mittelalterlichen höfischen Gesellschaft verknüpft. Dies zeigt sich vor allem im Konzept der *Hohen Minne,* welche eine idealisierte musische und moralische Bildung in den Fähigkeiten von Tristan und Isolde darstellt. Tristans Rolle als Lehrer dient besonders dem Prozess der Vervollkommnung Isoldes hinsichtlich ihres musikalischen Könnens und ihrer Gesinnung. Zudem findet eine ideale Verknüpfung von „*buoch und seitspil*“[83] statt. Die Annäherung über die musischen und ethischen Themen illustriert, wie sehr die Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde über Profanes hinausgeht. Mithilfe von Tristans Unterricht erreicht auch Isolde in kurzer Zeit höhere Fähigkeiten, die denjenigen Tristans als ebenbürtig erscheinen. Wie König David sind somit letztlich beide in der Lage, ihr Publikum durch die „magische Kraft der Musik“[84] musisch-emotional zu verzaubern. In ihrer perfekten Verbindung erfüllt sich schließlich das Ideal höfischer Liebe. Letzteres kann jedoch seinem Wesen nach nie der Realität standhalten, und so nimmt auch diese Liebesbeziehung letztlich ein tragisches Ende.

[83] Krohn 2021a, S. 466.
[84] Kästner 1981, S. 77.

Literatur

Primärwerke

Knecht, Peter [Hg.] (2004): Gottfried von Straßburg. Tristan. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Bd. 2. Berlin 2004

Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021a): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 1, 14. Aufl. Ditzingen 2021

Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021b): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 2, 14. Aufl. Ditzingen 2021

Krohn, Rüdiger [Hg.] (2021c): Gottfried von Straßburg, Tristan, Bd. 3, 14. Aufl. Ditzingen 2021

Ménard, Philipp [Hg.] (1987): Le Roman de Tristan en prose. Tome I, Des aventures de Lancelot à la fin de la ‚Folie Tristan'. Genève 1987

Tomasek, Tomas [Hg.] (2023): Gottfried von Straßburg. Tristan und Isolde. Kritische Edition des Romanfragments auf Basis der Handschriften des frühen X-Astes unter Berücksichtigung der gesamten Überlieferung. Textband. Basel 2023

Sekundärwerke

Allaire, Gloria (2024): Italian Literature IV: Il Tristano Riccardiano, MS 1729 (Parodi's Siglum ‚f'). Martlesham 2024

Alvar, Carlos/Lucía Megías, José Manuel (1999): Hacia el códice del Tristán de Leonís, cincuenta y nueve fragmentos en la Biblioteca nacional de Madrid. In: Revista de literatura medieval 11 (1999), S. 9-135

Bromwich, Rachel (2014): Trioedd Ynys Prydein: The Triads of the Island of Britain, 4. Aufl. Cardiff 2014

Burdach, Konrad (1928): Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide. Mit ergänzenden Aufsätzen über die altdeutsche Lyrik. Halle 1928

Bröcker, Marianne (1977): Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Bonn/Bad Godesberg 1977

Chadwick, Simon (2008): The early Irish harp. In: Early Music 36/4 (2008), S. 521-531

Deighton, Alan (1997): Die Quellen der Tristan-Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg. In: Zeitschrift für deutsches Altertum 126/2 (1997), S. 141-165

DeVale, Sue Carole/Lawergren, Bo/Rimmer, Joan/Evans, Robert/Taylor, Willliam/Bordas, Cristina/Fulton, Cheryl Ann/Schechter, John M./Thym-Hochrein, Nancy/Devaere, Hannelore/McMaster, Mary (2001): Harp (Fr. harpe; Ger. Harfe; It., Sp. arpa). In: Grove online, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45738.

Ernst, Anselm (2013): Lehren und Lernen im Instrumentalunterricht. Ein pädagogisches Handbuch für die Praxis, aktualisierte Neuausgabe. Mainz 2013

Gnaedinger, Luise (1967): Musik und Minne im ‚Tristan' Gottfrids von Strassburg. Beihefte zur Zeitschrift Wirkendes Wort 19. Düsseldorf 1967

Hardman, Philippa (2004): Malory and Middle English verse romance: The case of Sir Tristrem. In: Arthurian studies in honor of P.J.C. Field. Martlesham 2004

Kästner, Hannes (1981): Harfe und Schwert: der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg. Tübingen 1981

Lexer, Matthias (1992): Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, 3. Aufl. von 1885. Stuttgart 1992

Linden, Sandra (2009): Die Amme der edelen herzen. Zum Konzept der moraliteit in Gottfrieds 'Tristan'. In: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin 2009, S. 117-133

Mews, Constant J./Crossley, John N./Jeffreys, Catherine/McKinnon, Leigh/Williams Carol J. (2011): Johannes de Grocheio. Ars musice. Western Michigan University 2011

Paden, William D. (1974): Pastoral and Pastourelle. In: Kentucky Romance Quaterly 21(2). Lexington 1974, S. 151-157, https://doi.org/10.1080/03648664.1974.9928053

Reimer, Erich (1978): Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks. In: Archiv für Musikwissenschaft, 35. Jahrgang, H. 1. Köln 1978

Ruh, Kurt (1980): Höfische Epik des deutschen Mittelalters. ‚Reinhart Fuch', ‚Lanzelet', Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Bd. 2, Grundlagen der Germanistik 25. Berlin 1980

Schima, Christiane (1995): Die Estampie. Untersuchungen anhand der überlieferten Denkmäler und zeitgenössischen Erwähnungen; nebst einer Edition aller Musikbeispiele und Texte zur Estampie. Amsterdam 1995

Smith, Geri L. (2009): The Medieval French Pastourelle Tradition. Poetic Motivations and Generic Transformations. Gainesville 2009

Stiebritz-Banischewski, Julia (2020): Hofkritik in er mittelhochdeutschen höfischen Epik: Studien zur Interdiskursivität der Musik- und Kleiderdarstellung in Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan', Hartmanns von Aue ‚Ereck', der Kudrun und im ‚Nibelungenlied'. Berlin 2020

Sziraky, Anna (2003): Éros, logos, musiké: Gottfrieds ‚Tristan' oder eine utopische renovatio der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und der Musik? Bern 2003

Tomasek, Tomas (2007): Einführung. In: Gottfried von Straßburg. Tristan. Übersetzung von Peter Knecht. Mit einer Einführung in das Werk von Tomas Tomasek, Bd. 2, Marold, Karl (Hrsg.). Berlin 2007

Van Schaik, Martin (1988): De harp in de middleleeuwen. Studies naar de symboliek van een muziekinstrument. Utrecht 1988

Van Schaik, Martin (1994): The harp bag in the middle ages. In: Aspects of the historical Harp: Proceedings of the International Historical Harp Symposium Utrecht 1992, STIMU. Utrecht 1994, S. 3-11

Von Wartburg, Walther (1959): Französisches etymologisches Wörterbuch (FEW). Placabilis-Pyxis, Bd. 9. Basel 1959

Wagner, Silvan (2009): Vergleich, Übertragung und performatives Entdecken: Die methodischen Ansätze Eberhard Kummers bei der musikalischen (Wieder-) Erweckung eines musealen Artefakts, der sog. ‚Trossinger Leier'. In: Phoibos 2/2009, S. 75-92

Wagner, Silvan (2015): Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik. Berlin/Boston 2015

Winn, Mary Beth (2017): Tristan's harp in the Prose Tristan, in: Early Music 45/2. Oxford 2017, S. 171-183

Zingel, Hans Joachim (1957): Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut. In: Die Musikforschung, 10. Jahrg., H. 1. Kassel 1957, S. 39-48

Anhang: Abbildungen



Abb. 1: Le Franc, Martin (1440): Le Champion des Dames, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 12476, fol. 98r.



Abb. 2: Le roman de Tristan: Paris, Bibliothèque nationale de France, f. fr. 334, fol.128r.



Abb. 3: Codex Vindobonensis 2542, Österreichische Nationalbibliothek Wien, fol. 82r.



Abb. 4: Master of the Duke of Bedford (1412): Codex Vindobonensis 2537, Österreichische Nationalbibliothek Vienna, fol. 106r.

Die Harfe in der phantastischen Literatur – eine Spiegelung älterer Harfenbilder

Friedhelm Schneidewind

Einleitung

> The harp is a metonym for poetry in many cultures [… .] A study of an Old English translation of Psalm 137 (‚By the Waters of Babylon') suggests that the harp already had such associations in Judeo-Christian tradition.[1]

Das populäre Bild, das sich viele Menschen von der Harfe in Mittelalter und früher Neuzeit machen, ist nicht unerheblich geprägt durch die Romantisierung des Mittelalters und des Keltentums im 18. und 19. Jahrhundert. Viele Menschen haben eine das Mittelalter verklärende Haltung, andere verachten es gar als barbarisch. Freilich ist jede pauschale Aussage über „das" Mittelalter fragwürdig, da es sich über einen Zeitraum von rund 1000 Jahren und riesige Regionen erstreckte. Trotz umfassender Zugangsmöglichkeiten zu Wissensquellen scheinen solche pauschalisierenden und letztendlich falschen Vorstellungen heute noch stärker verbreitet zu sein als im 19. Jahrhundert, woran Fantasy-Literatur und Filmindustrie – aber auch Mittelaltermärkte – einen nicht zu unterschätzenden Anteil haben.

Im Bereich der mittelalterlichen Musik sind falsche Vorstellungen noch erheblich weiter verbreitet als auf anderen Gebieten wie etwa Kleidung oder Waffen, nicht zuletzt durch falsche oder ahistorische Darstellungen in Filmen, Serien und Computerspielen. Und das gilt insbesondere in Bezug auf das Instrumentarium. Darauf basierende Vorstellungen finden sich auch in der modernen phantastischen Literatur – sowohl in der Darstellung von Harfen wie ihres Gebrauchs. Einige dieser fiktionalen Vorstellungen sind schon in Epen, Sagen und Märchen angelegt, so dass sich eine Verbindung zu modernen Texten zeigen lässt.

Dieser Artikel bietet einen Überblick und ausgewählte Texte zur Harfe im Bereich der Phantastischen Literatur vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert.

[1] Holmes 2019, S. 359.

Zunächst ist zu klären, was unter phantastischer Literatur zu verstehen ist. Ich zähle dazu „diejenigen literarischen Werke, die die Grenzen der empirisch nachvollziehbaren Wirklichkeitsdarstellung überschreiten […]. Damit fallen unter das Label ‚phantastische Literatur' so divergierende Untergattungen wie das Kunstmärchen, das Hausmärchen, die Fabel, die imaginäre Reise, die Science Fiction und viele andere sowie eben auch die Fantasy."[2]

Der Unterschied zu religiöser Literatur liegt „in der Begrenzung des Wahrheitsanspruches: In der Fantasy gilt er nur für die erschaffene fiktionale Welt. Kaum jemand dürfte ernsthaft am Bahnhof King's Cross nach dem Bahnsteig 9 ¾ suchen, kaum jemand ernsthaft Gottesdienste für Tolkiens Valar abhalten. In religiösen Schriften und ihren Auslegungen wie auch in vielen philosophischen Werken hingegen wird eine Aussagekraft über die reale Welt, die Welt jenseits der Schrift, des Filmes oder des Gemäldes, behauptet."[3]

Zu den modernen Literaturgattungen, denen wir in dieser Betrachtung begegnen, zählen die Fantasy, ein „Genre, dessen zentraler Inhalt die Annahme des faktischen Vorhandenseins und Wirkens metaphysischer Kräfte oder Wesen ist, das als Fiktion auftritt und auch als Fiktion verstanden werden soll und muss"[4], und die Science Fiction, die im Gegensatz zur Fantasy „bei aller möglichen Exaggeration ihrer Ideen im Rahmen einer zumindest theoretischen wissenschaftlichen Plausibilität bleiben muss".[5] Ältere Literaturgattungen, in denen Harfen eine Rolle spielen, sind Märchen, Sagas und Sagen. Märchen beschreibt der Duden als „im Volk überlieferte Erzählung, in der übernatürliche Kräfte und Gestalten in das Leben der Menschen eingreifen und meist am Ende die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden"[6]. Das Wort leitet sich vom mittelhochdeutschen „*maere*" in der Bedeutung von Kunde bzw. Nachricht ab. Im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm heißt es dazu:

> 1) das wort schlieszt sich zunächst, wie seine in der schriftsprache ältere schwesterform märlein (s. d.) an mär in der bedeutung 2 an, als im gegensatz zur wahren geschichte stehend: mährchen, welche allen völkern in ihrer kindheit die wahre geschichte ersetzen […].

[2] Weinreich 2007, S. 18. Vgl. Schneidewind 2008, S. 11-16.
[3] Schneidewind 2008, S. 13f.
[4] Weinreich 2007, S. 37.
[5] Weinreich 2007, S. 27.
[6] URL: www.duden.de/rechtschreibung/Maerchen_Erzaehlung [26.3.26].

> 2) mährchen, in allgemeinster bedeutung, eine kunde, nachricht, die der genauen beglaubigung entbehrt, ein bloszes weiter getragenes gerücht […].
> 6) mährchen, für eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung […,] besonders eine erzählung aus der zauberwelt.[7]

Ein Volksmärchen ist in der Regel eine Prosaerzählung meist geringen Umfangs, in der wunderbare Begebenheiten geschildert werden. Genauere Orts- und Zeitangaben sind sehr selten. Märchen wollen nicht als ‚wahr' wahrgenommen werden und liegen oft in zahlreichen Fassungen vor, da ‚echte' Volksmärchen auf eine mündliche Erzähltradition zurückgehen. Eine genaue Abgrenzung zu Fantasy und Mythen ist oft kaum möglich.

In der speziellen Form des Musikmärchens spielen häufig Instrumente eine Rolle, die mitunter selbst magisch sind oder mit deren Hilfe Magie bewirkt wird.[8] Am häufigsten kommen Flöten vor sowie Fideln bzw. Geigen, die z.B. für Ermordete reden oder spielen oder anderweitig auf die Tat hinweisen. Harfen tauchen in Märchen selten auf.

Eine Sage – das Wort wurde von den Brüdern Grimm geprägt in Anlehnung an das Althochdeutsche „*saga*", „Gesagtes" – ist eine zunächst auf mündlicher Überlieferung basierende, meist kurze Erzählung fantastisch erscheinender Ereignisse, die als wahr berichtet werden oder zumindest einen wahren Kern haben sollen und oft auf einem historischen Hintergrund beruhen. Im Unterschied zum Märchen erhebt die Sage also einen Realitätsanspruch.

Das Grimmsche Wörterbuch spricht von der „kunde von ereignissen der vergangenheit, welche einer historischen beglaubigung entbehrt"; ihre Form sei „die gesprochene geschichtserzählung im gegensatz zum gesungenen historischen liede". Die Sage werde als „schöpfung der volksphantasie [wahrgenommen], welche ihre gebilde an bedeutsame ereignisse, personen, stätten an-

[7] Grimm/Grimm 1852-1962, Bd. 12, Sp. 1618.

[8] Als Magie im weitesten Sinne werden allgemein alle Praktiken bezeichnet, die dazu dienen, den Verlauf von Ereignissen auf übernatürliche Weise zu beeinflussen. Ob etwas als Magie angesehen wird, kommt darauf an, wieweit man die Mechanismen und Zusammenhänge der Welt als natürlich oder nicht (aner)kennt. Der berühmte Schriftsteller Sir Arthur C. Clarke, Autor von *2001: Odyssee im Weltraum* (er setzte die Idee in die Welt, geostationäre Satelliten zur technischen Kommunikation zu nutzen), formulierte 1962 dazu Clarkes Drittes Gesetz: „Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic." (Clarke 1984, S. 37: „Jede weit genug entwickelte Technologie ist von Magie nicht zu unterscheiden").

knüpfte; eine strenge scheidung gegen die begriffe mythus und märchen ist dem sprachgebrauche fremd".[9]

Verfasser sind in der Regel keine bekannt, die Sagen werden häufig im Lauf der Zeit ausgeschmückt und umgestaltet. Stoff oder Motiv einer Sage werden manchmal von anderen Völkern und Kulturen übernommen (Wandersagen), meist aber mit landschaftlichen und zeitbedingten Eigentümlichkeiten und Anspielungen vermischt. Sagen sind deshalb häufig mit einem Ort oder einer Datierung verbunden. Während Volkssagen sprachlich und stilistisch eher anspruchslos sind, gibt es in der Kunstsage, die wie das Kunstmärchen von einem Autor oder einer Autorin stammt, alle Formen literarischer Verfeinerung.

Viele alte Sagas sind wie die Sagen anonym, nur bei einigen kennen wir die Verfasser, und manche sind wahre Kunstwerke. Das isländische Wort „*Saga*" bedeutet Bericht oder Erzählung; „*Saga*" war auch ein Name der Göttin Freya. Ursprünglich wurden so die oft auf historisch belegbare Stoffe zurückgehenden Erzählungen bezeichnet, genealogische Berichte, Biographien, Chroniken und Heldenlieder der altisländischen Literatur, heute wird der Begriff inflationär auch auf moderne Literatur angewandt.

> Das Spezifische am so genannten Saga-Stil ist seine sachliche und präzise Prosa-Form; berichtet wird ganz realistisch-direkt, ohne lyrische Erhabenheit. Diese Art zu berichten entwickelte sich wohl zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert, als die Erzählungen über Norwegerkönige und männliche oder weibliche Helden und Heldinnen aus Island und Skandinavien zunächst mündlich weitergegeben wurden, wenn sich die Menschen in der langen Winternacht ums Feuer versammelten.[10]

In dieser Zeit genossen Erzähler und Sänger hohes Ansehen, denn in ihren Worten fanden die Zuhörer ihr Leben, ihre Ängste, ihre Träume, ihre Ideale und vor allem: ihre Wünsche. Anders als in den Mythen wurde den Menschen in den Sagas die Welt zwar nicht erklärt, ihnen aber ein gesicherter Platz in der Undurchschaubarkeit ihrer Existenz zugewiesen und ihnen die Gültigkeit ihrer Regeln und Rituale verdeutlicht.

Originalmanuskripte sind nicht überliefert; Abschriften und Sammlungen in zum Teil überarbeiteten und ausgeschmückten Fassungen finden sich ab dem 13. Jahrhundert. Unter den wenigen Autoren, deren Namen überliefert sind, ragt Snorri Sturluson heraus, der Verfasser der *Heimskringla-Saga*, die als typische Königs-Saga die norwegischen Herrscher bis ins Jahr 1177 beschreibt, und der

[9] Grimm/Grimm 1852-1961, Bd. 14, Sp. 1644.
[10] Schneidewind 2021, S. 521.

Jüngeren Edda, die eine Mythologie der vergangenen nichtchristlichen Zeit schildert und in der wir Harfen finden werden.

Da das Altnordische und das Altisländische nahezu identische Sprachen sind, bezeichnet man die mittelalterliche isländische Literatur manchmal auch als altnordische Literatur. Zahlreiche moderne Autorinnen und Autoren wurden durch die isländischen Sagas beeinflusst, darunter Tolkien und Poul Anderson.

Ich betrachte in diesem Beitrag keine Mythen und keine Sagen aus der Antike oder dem frühen Mittelalter, weil dort oftmals unklar bleibt, welches Instrument mit dem Begriff „Harfe" gemeint ist. Wenn in der *Orpheus*-Sage oder bei Homer in der *Odyssee* von einer Harfe die Rede ist, wird damit wohl eher eine Leier, eine Lyra oder eine Kithara bezeichnet. In babylonischen und biblischen Texten wird das Instrument Kinnor genannt, ebenfalls eine Leier, auf der z. B. König David spielte. Ich behandle im Folgenden Texte ab dem 10. Jahrhundert, wobei selbst dort nicht immer sicher ist, was für ein Instrument mit dem Begriff „Harfe" gemeint ist:

> Die Frage ist nun, zu welchem Instrument der Name vor dem 10./11. Jahrhundert gehört. Denn im überlieferten Bildmaterial taucht die Harfe mit Vorderstange erst im Hochmittelalter auf. Das kann aber nicht am geringen Sozialprestige des Instrumentes liegen, da der Begriff Harfe in der soziologisch vergleichbaren Literatur seit dem 6. Jahrhundert bezeugt ist. Erst ab dem 10. Jahrhundert gehören das Instrument Harfe und der Begriff Harfe zusammen. Da jedoch der Begriff vorher da war und in der kontinentalen Literatur unterschieden wurde von anderen Saiteninstrumenten, ist mit Sicherheit anzunehmen, dass er dort in dieser Zeit bereits ein bestimmtes Instrument bezeichnet. Das schränkt jedoch nicht ein, dass das Verbum harfen allgemein auf das Zupfen von Saiteninstrumenten weisen kann; das wäre dann nur ein Beleg für das hohe Alter von Name und Sache.[11]

Dietmar Najock weist auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten hin, vom Begriff „Harfe" auf das konkrete Instrument zu schließen:

> Der älteste Beleg für ‚harpa' zur Bezeichnung eines Musikinstruments […] ist Venantius Fortunatus, Carmina 7, 8, 63/64 […] Danach ist es nicht unwahrscheinlich, dass ‚harpa' eine Leier bezeichnete (wie ja auch ‚cythara' bzw. ‚cithara' in der Antike ein Leierinstrument, im hohen Mittelalter aber die Harfe bezeichnete). Im

[11] Maier 2014, S. 79.

> Falle von ‚Achilliaca' ist es höchst fraglich, ob überhaupt ein Instrument gemeint ist, m. E. wohl nicht.[12]

Harfen im Mittelalter

Bei den Texten, die im Folgenden behandelt werden, hat die Harfe drei mögliche Funktionen:

1. Sie dient zur Unterhaltung, es wird mit ihr Instrumentalmusik gemacht oder sie wird als Begleitinstrument zum Gesang eingesetzt. Manchmal kommt ihr eine soziale Funktion zu, da sie nur von Menschen mit einem bestimmten Status gespielt wird. Die Harfe selbst ist weder magisch noch wird mit ihrer Hilfe Magie bewirkt.[13]
2. Die Harfe selbst ist magisch, möglicherweise hat sie besondere Eigenschaften, sie agiert eigenständig oder durch sie kann evtl. Magie gewirkt werden
3. Die Harfe ist selbst nicht magisch, sondern dient als Hilfsmittel für eine magisch begabte und/oder geschulte Person, um Magie zu wirken.

I. *Beowulf*: Instrument ohne Magie

> *Nis hearpan wyn, gomen gleóbeámas* (V. 2263: Die Harfe verstummte, das herrliche Klangholz.)

Beowulf – der Titel wurde dem Text erst 1805 nach seiner Hauptfigur gegeben – ist das bedeutendste altenglische Heldenepos, das umfangreichste erhaltene altgermanische Heldenlied und das erste große Versepos, das in einer germanischen Volkssprache verfasst und überliefert wurde. Es gibt nur ein einziges erhaltenes Manuskript, geschrieben in westsächsischem Dialekt, das leider 1731 bei einem Brand beschädigt wurde. Es befindet sich im Britischen Museum in London und wird auf das 10. Jahrhundert datiert; wann die Geschichte erstmals niedergeschrieben wurde, ist umstritten. Sie spielt in Dänemark und im südschwedischen Gautenreich in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, und in der Forschung wurde vermutet, dass sie schon kurz danach von einem Geistlichen

[12] Aus der Ankündigung des Vortrags: www.harfensymposion.de/Dietmar-Najock.html [26.3.26].

[13] Magie wird hier allgemein verstanden „als ein ritualisierter und instrumenteller Zugriff auf übernatürliche Kräfte, die bestimmten Gegenständen oder Handlungen zugeschrieben werden. Zu offiziellen oder individuellen Zwecken der Schadensabwehr, Schadensstiftung, Unheilvermeidung oder Wunschverwirklichung werden Mittel oder Handlungen eingesetzt, von denen man sich eine entsprechende Wirkung erwartet". (Knepper 2011, S. 354).

aufgezeichnet wurde. Wahrscheinlicher aber ist die Annahme, dass die Mischung aus skandinavischer Geschichte, antiken Vorbildern, heidnischer Mythologie und christlichen Elementen im 8. oder 9. Jahrhundert von einem gebildeten Mönch niedergeschrieben wurde.

Das Epos besteht aus 3182 Langzeilen, die jeweils aus zwei durch Alliteration verbundenen Kurzzeilen bestehen (Stabreime), und es wurde für den mündlichen Vortrag geschrieben; die Sprache ist stark metaphorisch. Durch diesen sehr bildhaften Stil (z. B. „Straße der Wale" als Metapher für das Meer) unterscheidet sich *Beowulf* stark von den isländischen Sagas.

Das Epos schildert das Leben des Prinzen Beowulf aus Südschweden, Sohn des Ecgtheow, Vetter von König Hygelac, der nach Dänemark kommt, um Dänenkönig Hrothgar gegen dem Seeungeheuer Grendel beizustehen, einen furchtbaren Menschenfresser, der 30 Recken in einer Nacht verzehrt. Aus ‚Fairness', Stolz oder Ehrgefühl verzichtet Beowulf auf Waffen und Rüstung; er bezwingt den Riesen im Faust- und Ringkampf und reißt ihm einen Arm mitsamt der Schulter aus. In der Nacht darauf kommt Grendels Mutter, um ihren toten Sohn zu rächen, in die Halle des Königs und verschleppt einen der dänischen Recken. Beowulf folgt ihr zu ihrer Heimstatt und tötet die Riesin nach stundenlangem Kampf. Nach Hause zurückgekehrt, wird er König und herrscht länger als 50 Jahre; seine Regierungszeit wird sehr kurz abgehandelt. Beowulfs Herrschaft endet, als ein feuerspeiender Drache das Land bedroht. Er zieht gegen ihn, wird von allen bis auf einen Getreuen im Stich gelassen und tötet mit dessen Hilfe den Drachen, stirbt aber an seinen Wunden. Mit der Bestattung Beowulfs und dem Klagelied der um ihn Trauernden endet das Versepos.

Im *Beowulf* wird „an zentraler Stelle mehrmals ein Instrument ‚Harfe' erwähnt. Das wäre ein Indiz, dass der Begriff ‚Harfe' zu einem Instrument gehört, welches im 4./5. Jahrhundert vom Festland auf die britische Insel gebracht wurde. Im Angelsächsischen wurde die Harfe mit einem Kenning umschrieben, also einer poetischen Umschreibung mit Hilfe einfacher Begriffe. (‚Beowulf' ist selbst so ein Kenning für Bär: Beowulf = Bienen-Wolf = der Bär). Es handelt sich um die Silbe gleó in dem angelsächsischen Wort glig-beám oder später gleebeam: Das ist die Harfe. Die Zeile im Beowulf lautet: ‚Nis hearpan wyn, gomen gleó-beámas' – ‚Die Harfe verstummte, das herrliche Klangholz' (V. 2263). An anderer Stelle heißt es: ‚Dær wæs gidd and gleó, hwilum he hearpan wynne, gomenwudu grette' – ‚Da war Sang und Sage, er ließ klingen die Harfe, das liebliche Lustholz' (V. 2108)".[14]

[14] Maier 2014, S. 78f.

Im *Beowulf* und in der *Edda* sind nach überwiegender wissenschaftlicher Auffassung echte Harfen gemeint. Ob es sich aber um Instrumente mit Vorderstange handelt oder die in Europa ab dem frühen Mittelalter verbreiteten Winkelharfen, z. B. in Georgien, lässt sich den Texten nicht entnehmen. Für die Bedeutung des Instruments und meine Interpretation spielt das keine Rolle.

Im *Beowulf* dient die Harfe zur Unterhaltung, als Untermalung zu Erzählungen und Berichten und hat eine soziale Funktion. Sie ist weder selbst magisch noch wird mit ihrer Hilfe Magie bewirkt.

II. Die Lieder-Edda: Instrumente ohne Magie

Die beiden wohl berühmtesten Werke der frühen isländischen Literatur sind die *Lieder-Edda* und die jüngere *Prosa-Edda*. Aus ihnen haben auch viele moderne Autorinnen und Autoren Ideen und Namen übernommen, u.a. Eddison, Tolkien, Donaldson und Poul Anderson

> Was das Wort Edda bedeutet, ist umstritten. Es kann sich aus dem altnordischen Wort ‚edda' herleiten, das Urgroßmutter heißt, kommt aber wohl eher vom Ort Oddi, der im Mittelalter kulturelles Zentrum des Südens von Island war. Hier wuchs Snorri Sturluson auf, der Autor der Snorra-Edda. Diese jüngere Edda, auch Prosa-Edda genannt, vollendete Snorri Sturluson um 1222 oder 1223. Sie stellt in Geschichten und Rätseln die Mythologie der Nordleute, der Skandinavier und der Germanen dar und gilt als wichtigste Quelle zu deren Erforschung. Zugleich ist sie ein metrisches Lehrbuch. Auf keinen Fall ist sie religiöse Dichtung, sowenig wie die ältere ‚Lieder-Edda'.[15]

In der *Lieder-Edda* wird in mehreren Gedichten von einer Harfe berichtet. Die mehr als 30 Lieder aus dem 9. bis 12. Jahrhundert beschäftigen sich mit nordischen und germanischen Göttern und Helden. Nicht alle dieser Lieder sind wohl in Island entstanden, sie wurden aber dort im 12. Jahrhundert erstmals niedergeschrieben und sind nur in einer einzigen Handschrift erhalten, dem *Codex Regius*.

Der Kultpoesie stehen alle Edda-Gedichte fern:

> Von dem, was den eigentlichen Kern aller Religionen bildet: dem Verhältnis der Götter zu den Menschen, finden wir in den Edda-Liedern nichts […] So ist die Edda alles andere als ein Glaubensbuch.[16]

[15] Schneidewind 2021, S. 181.
[16] Galling 1957-1965, Band 2, S. 306.

Wenn in der *Edda* eine Harfe erwähnt wird, können wir nur mutmaßen, welches Instrument gemeint ist oder wie dieses aussah. So wie wir über viele ältere Mythen nur wenig wissen, gilt dies auch für die Musik und die Instrumente. Die Geschichten und Lieder liefern uns nur Momentaufnahmen; sie sind Querschnitte zu einem willkürlichen Zeitpunkt, oft genug, wie etwa bei den *Eddas*, auch noch künstlerisch bearbeitet. Aus den vorhandenen literarischen Zeugnissen auf die Natur von Riten oder Gegenständen schließen zu wollen, ist ohne die Hinzunahme archäologischer Artefakte kaum möglich und stellt uns auch dann noch vor große Schwierigkeiten; von vielen der in Kunst und im Handwerk dargestellten Figuren wissen wir heute weder Namen noch Funktion.

Eine Harfe finden wir in der *Lieder-Edda* schon im allerersten Lied, der Weissagung der Seherin, der *Völuspâ*, dann im *Atlakviða* (Das ältere *Atli-Lied*) und im Atlamál (Das jüngere *Atli-Lied*).

In der *Völuspâ* dient die Harfe nur zur Unterhaltung:

> Da saß am Hügel | und schlug die Harfe |
> Der Riesin Hüter, | der heitre Egdir.[17]

Im *Atlakviða* wird die Rache beschrieben, die Gudrun an Atli übt, der ihre Brüder töten ließ. Gudruns Bruder Gunnar, der König der Goten, spielt, gefesselt in schweren Banden und dem Tode geweiht, die Harfe mit den Füßen.

> Den lebenden Fürsten legte | der Wächter Schar
> In den tiefen Kerker: | da krochen wimmelnd
> Scheußliche Schlangen. | Es schlug Gunnar
> Da einsam zürnend | mit den Zehen die Harfe.
> Hell schollen die Saiten: | so soll das Erz
> Ein gabmilder König | den Gierigen wehren.[18]

Dass der gefesselte König nur mit den Zehen spielen kann und nicht mit den Händen, scheint einigen neueren Übersetzern zu entgehen; aus den Zehen machen sie Finger oder gleich eine ganze Hand:

> Den lebenden Fürsten | warf die Menge
> der Krieger in den Hof, | der von Schlangen
> durchkrochen wurde. | Da spielte Gunnar allein
> voll Grimm, mit der Hand | die Harfe.
> Die Saiten erklangen; | so soll Gold

[17] Stange, S. 17 V. 34. Stange verwendet als Grundlage die Übersetzung von Karl Simrock aus dem 19. Jahrhundert; vgl. Simrock 1876.
[18] Stange 2004, S. 236, V. 31. Vgl. Simrock 1876.

ein kühner Ringspender | gegen die Männer verteidigen.[19]

Im jüngeren *Atlamál*, auch das grönländische *Atlilied* genannt, wird vieles sehr viel ausführlicher beschrieben, in mehr als zwei Mal so vielen Versen. Gunnars Tod allerdings nimmt hier nicht mehr Raum ein:

Die Harfe nahm Gunnar, | er griff mit den Fußzweigen.
Die Weiber weinten, | so wusste er zu spielen.
Es klagten die Krieger, | die den Klang hörten.
Die Balken barsten.[20]

Bei dieser poetischen Übersetzung wird auch im Neuhochdeutschen ein Kenning verwendet: Die Zehen werden als Fußzweige umschrieben. Ähnlich hält es Stange (und zuvor auch Simrock):

Die Zither nahm Gunnar, | mit den Zweigen der Füße
Konnt' er sie schlagen, | daß die Schönen klagten,
Die Helden sich härmten, | die ihn hörten spielen.
Schicksal verkündet' er, | daß entzwei rissen Balken.[21]

Diese Übersetzung zeigt schön die Schwierigkeit mit der Identifikation des von Gunnar gespielten Instrumentes: Bei Stange spielt er eine Zither.

Krause übersetzt das Instrument mit „Harfe" und wird bei dem Kenning noch phantasievoller:

Eine Harfe griff Gunnar, | er spielte mit den Fußsohlen-Zweigen.
Er konnte sie so schlagen, | dass die Frauen weinten.
Die Männer klagten, | als sie ihn spielen hörten.
Der Reichen[22] gab er Botschaft, | dass Balken brachen.[23]

Nicht in der *Edda* enthalten, aber auf ihr basierend, quasi eine Prosa-Paraphrase einiger Heldenlieder, ist das *Völsungen-Lied*, auch *Völsunga-Saga*, *Wölsungen-* und *Wälsungen-Saga* genannt. In diesem wohl erst um 1370 niedergeschriebenen Text ist vor allem das Inzest-Motiv wichtig.

---

[19] Krause 2001, S. 201f., V. 31.
[20] Steger 1971, S. 29f.
[21] Stange 2004, S. 245, V. 61. In der letzten Zeile weicht Stange von Simrock ab. Dieser übersetzt: „Rath sagt' er den Reichen, | daß entzwei rißen Balken." Wahrscheinlich war Stange mit Simrocks Interpretation nicht einverstanden, s. dazu Fußnote 11.
[22] Krause identifiziert „die Reiche" als Gunnars Schwester Gudrun, der der König einen letzten Rat gibt.
[23] Krause 2001, S. 220f., V. 61.

> In dieser Sage ist Sigmund die zentrale Figur. Seine Familie wurde durch den Gautenkönig Siggeirr ausgelöscht. Er zeugt unabsichtlich mit seiner Schwester Signy den Krieger Sinfjötli (= Siegfried), der an seiner Seite schließlich die Gauten besiegt und den Mord an Welsi, dem Ahnvater der Sippe, rächt. Sigmund stirbt in der Schlacht, und Sinfjötli, der durch Inzest gezeugte Sohn, wird von Sigmunds Frau vergiftet.[24]

Die Harfe, die Gunnar spielt, bekommt im *Völsungen-Lied* eine wichtigere Rolle:

> Gunnar ward in einen Schlangenzwinger geworfen, darin waren viele Schlangen, seine Hände waren fest gefesselt. Gudrun sandte ihm eine Harfe; da zeigte er seine Kunst und handhabte die Harfe mit großem Geschick, indem er die Saiten mit den Zehen schlug, und spielte so schön und trefflich, daß wenige meinten, so gut die Harfe mit den Händen schlagen gehört zu haben. Und so lange übte er diese Kunst, bis alle Schlangen einschliefen – nur eine Natter nicht, groß und scheußlich anzuschauen; die kroch zu ihm heran und grub sich mit ihrem Maule ein, bis sie sein Herz traf: so ließ er sein Leben mit großem Heldenmut.[25]

In der *Lieder-Edda* und den nordischen Sagas wird die Harfe bei den Menschen nur von Königen gespielt und hat damit eine soziale Funktion. Sie ist weder selbst magisch noch wird mit ihrer Hilfe Magie bewirkt.

III. Tristan: Instrument ohne Magie

Im Hochmittelalter spielt die Harfe eine wichtige Rolle und ist auch klar als solche zu identifizieren. Ein bekannter Harfenspieler ist Tristan.

> Eines der beliebtesten Instrumente, auch zur Gesangsbegleitung, dürfte die Harfe gewesen sein. Abbildungen solcher romanischen Harfen sind im 12. und 13. Jahrhundert zuhauf zu finden, und durch die Identifikation mit dem biblischen David galt dieses Instrument auch als würdig für Spieler von adligem Rang. Im ‚Spielmannsroman' Tristan und Isolde wird der adlige Protagonist als Harfenist porträtiert und viele Abbildungen, auch im Codex Manesse, zeigen solche Instrumente.[26]

Es gab zahlreiche Bearbeitungen der Stoffe um den Dichter, Komponisten und meisterlichen Instrumentalisten Tristan, der auch als Edelmann, Ritter und Kämpfer zu überzeugen wusste, ehe Gottfried von Straßburg um 1210 seinen Fragment gebliebenen Versroman verfasste.[27]

Schon sehr früh wird Tristan als Harfenspieler erwähnt, so in der Versnovelle *Chevrefoil*, dem Lai vom Geißblatt, verfasst im ausgehenden 12. Jahrhun-

[24] Schneidewind 2021, S. 648.
[25] Herrmann/Diedrichs 1993, S. 95.
[26] Lewon 2011, S. 115.
[27] Überblick bei Wachinger 2001, Sp. 184f.

dert. Die Autorin, Marie de France, behauptet darin, Tristan selbst sei der Dichter dieses Harfenliedes gewesen:

> *Tristram, ki bien saveit harper, en aveit fet un nuvel lai.* (V. 112f.; Tristan, der gut Harfe spielen konnte, machte daraus ein neues Lied.)[28]

Tristan und Isolde werden in mittelalterlichen Texten häufig als historische Personen behandelt. In Tristan-, Grals- und Artustexten tritt Tristan oft persönlich auf als Harfen- oder Leierspieler. Bei Gottfried wird Tristan immer wieder als meisterlicher Harfenspieler beschrieben, hier ein Beispiel:

> Wie er die Harfen also nahm,
> Stand sie den Händen wundersam:
> Die waren, wie ich las, so fein,
> Daß sie nicht feiner konnten sein,
> Weich und linde, klein und schlank,
> Und wie ein Hermelin so blank.
> Mit diesen rührte er und schlug
> Vorspiel und Nötelein genug,
> Seltsame, süße, gute.
> Da kamen ihm zu Muthe
> Seine brittischen Leiche;
> Sein Plektrum nahm der Reiche,
> Wirbel und Saiten spannte er,
> Die einen minder, die andern mehr,
> Recht so, wie sie ihm sollten stehn.
> Nun, das war alsobald geschehn;
> Der neue Spielmann, Herr Tristan,
> Also sein neues Amt begann,
> Als wär es ihm geboten:
> Sein Vorspiel, seine Noten,
> Seine seltsamen Grüße,
> Die harfte er also süße
> Und machte sie so schöne
> Mit schönem Saitengetöne,
> Daß Jeder zu dem Knaben lief.
> Der Eine den Andern näher rief.[29]

In allen Beschreibungen von Tristan ist eines immer gleich: Er spielt die Harfe meisterlich, doch sind seine Instrumente weder magisch noch wirkt er mit ihrer

[28] fr.wikisource.org/wiki/Lais_de_Marie_de_France/Chievrefueil [26.3.26].
[29] Simrock 1855, S. 86-88.

Hilfe Magie, die über die ‚magischen' Wirkungen der Musik und seiner Persönlichkeit hinausgeht.

Harfen in der modernen Vorstellung

Die Rezeption der bisher betrachteten Texte in der Neuzeit hat die Vorstellung stark geprägt, wie eine Harfe in mittelalterlichem und/oder phantastischem Setting zu sein und zu klingen habe. Dies hat allerdings mit der mittelalterlichen Realität wenig zu tun, denn die „romanische Harfe des 13. Jahrhunderts ist keine ‚verkleinerte Version' der heute gebräuchlichen Harfen, sondern ein gänzlich anderes Instrument. Wie man an ihrem ikonografischen Status und ihrem geringen Tonumfang sehen kann, wurde sie in dieser Zeit vermutlich eher wie eine erweiterte und verbesserte Leier gesehen und nicht wie eine Harfe im modernen Sinne. In spieltechnischer Hinsicht darf man wohl modale Figuren, Floskeln, melodische Fragmente und Motive erwarten, sicher auch bestimmte Zusammenklänge und bordunähnliche Passagen, hingegen keine mehrstimmige Aussetzung oder akkordische Begleitung. Das heißt nicht, dass die Harfe des Hochmittelalters deshalb weniger virtuos gespielt wurde, nur dass sie – eben nach den Gesetzmäßigkeiten der Einstimmigkeit – eine vollkommen andere Funktion hatte".[30]

Die heute oft verbreitete Vorstellung von Harfenmusik wirkt sich natürlich aus auf unser Erleben, auf die Emotionen beim Lesen:

> Wenn wir heute einen Text lesen, in dem das Wort ‚Harfe' auftaucht, hat jeder Leser natürlich seine ganz persönlichen Vorstellungen darüber. Diese Assoziationen sind verschiedener Natur. Wir sind (fast immer) in der Lage, uns ein Instrument vorzustellen, oder wie der Klang des Instrumentes sein könnte. Die Art, wie ein Spieler seine Harfe handhabt, hängt auch von der Bauart des Instrumentes ab. Wir haben vielleicht schon Bilder von Minnesängern mit ihren kleinen Wanderharfen gesehen oder beim Besuch eines Symphoniekonzertes die große Konzertharfe mitten im Orchester wahrgenommen. So unterschiedlich diese beiden Bilder sind, so verschieden sind auch die Klänge dieser beiden Instrumente – und das im kulturellen Abstand von ‚nur' einem Jahrtausend. […] In erster Linie […] haben wir beim Lesen des Wortes Harfe in einem Text fast immer ein inneres Hörerlebnis aus der Erinnerung. Daher sind wir imstande, jene Gefühle wieder erneut in uns leben zu lassen, die wir hatten, als wir einstmals – bewusst oder unbewusst – die Harfe hörten. Diese inneren Stimmungen der Vollkommenheit und Harmonie in der Musik empfinden wir als beinahe unerklärliches Wohlbefinden, wenn beim Lesen des Textes die Harfe vor die Seele gerückt wird. Dieses Gefühl wäre jedoch von ganz anderer Art, wenn

[30] Lewon 2011, S. 115.

> der Autor an Stelle der Harfe eine Lyra setzt. Da haben wir keine Hör-Erinnerungen. Die Assoziationen sind historisch abstrakt und nur bildhafter Natur. Wir kennen vielleicht Apollon mit der Lyra aus der griechischen Literatur. Möglicherweise haben wir – als großes Kinoerlebnis – Kaiser Nero mit seiner Leier im brennenden Rom gesehen.[31]

Die Harfe hat also über die rein musikalische noch eine weitere Funktion: das Gefühl des Vertrauten und musikalische Vorstellungen zu erwecken.

Das Bild, das sich viele Menschen heute von der Harfe in Mittelalter und früher Neuzeit machen, ist stark geprägt durch die Romantisierung des Mittelalters und des Keltentums im 18. und vor allem 19. Jahrhundert. Vieles von dem, was heute als keltische Tradition oder Mythologie verkauft wird, ist erst in den letzten zwei Jahrhunderten entstanden. Beispielsweise ist das Samhain-Fest eine Erfindung des walisischen Gelehrten Sir John Rhys, der 1886 in später publizierten Vorträgen in Oxford über das „keltische Heidentum" fälschlicherweise das „Mondfest" Samhain als Fest des keltischen Jahresbeginns bezeichnete. Das später so genannte „Celtic Revival" begann aber schon früher:

> [Es] wurde im ausgehenden 17. und frühen 18. Jhdt., im Zuge der Romantik, die keltische Kultur plötzlich populär. In der bürgerlichen Gesellschaft Europas erwachte ein Nationalbewusstsein, das Helden, Mythen und eine möglichst glorreiche Vergangenheit suchte. In Schottland verkündete James MacPherson, er habe gälische Dichtungen aus alter Zeit, den ‚Ossian' entdeckt und übersetzt. In Wirklichkeit hatte MacPherson die Verse selbst verfasst, aber das kam erst Jahre später ans Licht. Innerhalb kürzester Zeit befand sich ganz Europa im Ossian-Taumel.[32]

Die Ossian-Dichtungen von James Macpherson erschienen zwischen 1760 und 1765.

> Viele sahen durch die Geschichten über keltische Volksstämme im Urzustand Rousseau bestätigt und den Glauben an das Gute im Menschen bekräftigt. Herder, Goethe und Schiller bewunderten die schottischen Legenden, in Frankreich galt dies für Madame de Staël und Napoleon. Allerdings gab es auch damals schon Zweifel an der Echtheit der Dichtung.[33]

In Wales, und noch mehr in London, wo damals eine große Zahl einflussreicher Exil-Waliser lebten, kam es zu einer Rückbesinnung auf ‚das Eigene', wie John Gwylim Jones vom walisischen Barden-Rat Gorsedd y Beirdd erläutert:

---

[31] Maier 2014, S. 79f.
[32] Saremba 2008.
[33] Schneidewind 2021, S. 472f.

> In England entstand eine Bewegung, die die alten Druiden wieder aufleben lassen wollte. Julius Caesar hatte ja die Druiden als Propheten- oder Priesterkaste der Kelten in alter Zeit beschrieben. Viele Geschichtsschreiber und Altertumsforscher machten sich damals alle möglichen Vorstellungen von den Druiden. Der Gründer des Bardenrates Gorsedd war Iolo Morganwg, ein sehr begabter Mann – aber auch, wie soll ich sagen, sehr phantasiebegabt.[34]

Edward Williams, walisischer Altertumsforscher, Dichter, Autor, Handschriftensammler, Universalgelehrter, Patriot und Exzentriker, war ein sehr phantasievoller Mann (manche vermuten, weil er wegen einer Krankheit oft auf Laudanum angewiesen war). Als Iolo Morganwg gründete er den ersten Gorsedd, den Bardenrat. Er behauptete, die früheren Formen in alten Schriften gefunden zu haben – viele davon sind erst lange nach seinem Tod als Fälschung erkannt worden –, und er könne die Tradition der Druiden in Wales über den Einfall der Römer und die Christianisierung hinaus belegen und weiterführen. Barden sind zwar nur bis ins 15. Jahrhundert belegt, doch das störte ihn nicht; wie James MacPherson, der Ossian-Dichter, nahm er es mit der Wahrheit nicht allzu genau. Er zog durch Wales, und wenn „ihm ein Thema oder eine Epoche nicht genügend abgehandelt [erschien], behob er kurzerhand den Mangel und füllte die Lücke durch Selbsterfundenes. Nach seinem Tod sollte fast ein ganzes Jahrhundert vergehen, ehe man dem genialen Fälscher auf die Schliche kam. Literaturgeschichtler Hywel Teifi Edwards erzählt: ‚Es besteht keinerlei historische Grundlage für den Gorsedd, den Bardenrat, in der Form wie Iolo Morganwg ihn sich vorgestellt hat. Doch er hat uns mit seiner Erfindung einen riesigen Gefallen getan; denn sie kam genau zu einer Zeit, als die walisische Kultur von der Ausbreitung der englisch beherrschten Kultur untergraben wurde. Er errichtete ein ganzes Gerüst aus Tatsachen, die gar keine Tatsachen waren, aber das ist egal. Denn er gab den Walisern, was sie damals ganz dringend brauchten: eine bunte, exotische Institution.'"[35]

Die Vorstellungen und Ideen von Iolo Morganwg verbreiteten sich wie die von James MacPherson schnell, denn sie fielen auf fruchtbaren Boden, wie ich 2010 in einem Interview im SWR erläuterte:

> Im 19. Jahrhundert gab es viele verschiedene Gründe, warum sich Menschen mit ihrer Geschichte auseinandergesetzt haben – mit den Mythen, mit den echten wie mit den erfundenen. Und diese Gründe fanden sich keineswegs nur im englischsprachigen Raum. Genauso finden wir sie im Finnischen wie später etwa mit der Erfindung des Kalevala und anderer Mythen. Ossian passte ganz hervorragend in

[34] Saremba 2008.
[35] Saremba 2008.

> verschiedene Erwartungshaltungen, zum Beispiel in die politischen. Viele Menschen sehnten sich danach, die eigene Identität, oder die ihres Volkes, ihrer Kultur, ihrer Sprache zurückführen zu können auf ältere Mythen, auf ältere Geschichten. Und wenn da eine gut erfundene Geschichte kam, dann war das ihnen genau so recht, wie wenn diese Geschichte nachgewiesen war. Damit bewegte man sich natürlich in einer ganz alten Tradition, denn schon im Mittelalter haben ja Könige beispielsweise versucht, sich auf Noah oder auf trojanische Helden zurückzuführen, oft auch auf erfundene Legitimationsfiguren, und daran hatte sich im 19. Jahrhundert nicht viel geändert. Hinzu kam, dass das 19. Jahrhundert eine sehr romantische Zeit war. Die Menschen lehnten sich teilweise auf gegen die Kälte der Welt, in der sie lebten, gegen die Industrialisierung, gegen die Aufklärung, die von vielen als unnatürlich empfunden wurde. Der berühmte Krieg der Zahlen gegen die Poesie – das setzte sich durchaus auch im allgemeinen Bewusstsein durch. Und wenn man sich jetzt mit alten Mythen, Geschichten auseinandersetzen durfte, die scheinbar sogar echt waren, dann beruhigte das das eigene Gefühl. Es gab ein Gefühl von Heimat, es gab ein Gefühl von Geborgenheit. Nicht umsonst haben ja in dieser Zeit auch historische Romane einen enormen Zuspruch. Die Menschen wollten sich in alten Zeiten wiederfinden. Man baute Ruinen in die eigenen Gärten, in die eigenen Parks, wenn man es sich leisten konnte. Und wenn sich jetzt in dieser Form des Lebensgefühls – das ‚warm' sein sollte gegen die ganze Kälte – plötzlich die eigene Identität wiederfand, dann war das natürlich eine schöne Sache.[36]

Bis in die Gegenwart haben sich viele Vorstellungen erhalten, die damals geprägt wurden, bspw. durch Romane wie *Ivanhoe*. Die von Iolo Morganwg erfundene komplexe Barden- und Druidenhierarchie wirkt bis in heute existierende Bardenräte, Druidenschulen und neopagane Vereinigungen hinein, und sein Druiden- oder Bardengebet *Gorsedd prayer* (*Gweddi'r Derwydd* oder *Gweddi'r Orsedd*) wird jährlich bei hunderten Veranstaltungen rezitiert:

> Lieber Gott, gib uns deinen Schutz,
> und zum Schutz gib uns Stärke,
> zur Stärke Weisheit,
> zur Weisheit Verstehen,
> zum Verstehen gib uns Wissen,
> das Wissen um Rechtschaffenheit,
> die Liebe zur Rechtschaffenheit,
> die Liebe zur Gesamtheit der Schöpfung,
> die Liebe zu Gott und allem, was gut ist.[37]

[36] Saremba 2010.
[37] Saremba 2010.

Harfen in Märchen

I. *Die Zauberharfe*: ein magisches Instrument

Es gibt wenige Volksmärchen, in denen eine Harfe eine Rolle spielt. Im walisischen Märchen *Die Zauberharfe* gibt es ein wundersames Instrument, das magische Kräfte hat: Morgan ap Rhys bewirtet mehrere Feen. Zum Dank erhält er von ihnen eine verzauberte Harfe: Leute, die sie hören, fangen „an zu tanzen, als ob sie den Verstand verloren hätten“[38]. Da er es damit übertreibt und immer wieder Menschen bis zur Erschöpfung zum Tanzen zwingt, wird er auf die Dauer gemieden, sein Haus gerät zunehmend in Verruf. Eines Tages ist die Harfe verschwunden, man munkelt, die Feen hätten sie zurückgenommen.

II. *Märchen*: Magie unklarer Herkunft

Ob wir es mit einem wundersamen Instrument zu tun haben, das auch einem nicht zauberkundigen Menschen zu magischen Kräften verhelfen würde, oder doch mit Magie, die der Harfenspielerin innewohnt, ist in *Märchen*, einem Text von Goethe, nicht zu entscheiden. *Märchen* erschien erstmals 1795 in der von Friedrich Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Die Horen* als letzter Beitrag zu Goethes Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*.

Die Handlung des Kunstmärchens ist komplex und sehr symbolhaft; es gibt zahlreiche Interpretationen, die sich häufig grundlegend widersprechen. In unserem Zusammenhang ist interessant, dass eine der Hauptfiguren, die schöne Lilie, deren Berührung Tote lebendig macht und Lebendiges tötet, immer wieder zur Harfe greift und damit manchmal Wundersames bewirkt, etwa während „sie eben zur Harfe sang; die lieblichen Töne zeigten sich erst als Ringe auf der Oberfläche des stillen Sees, dann wie ein leichter Hauch setzten sie Gras und Büsche in Bewegung. Auf einem eingeschlossenen grünen Platze, in dem Schatten einer herrlichen Gruppe mannigfaltiger Bäume saß sie und bezauberte beim ersten Anblick aufs neue die Augen, das Ohr und das Herz […].“[39]

Besonders benutzt sie die Harfe, um Gefühle auszudrücken, wie Trauer und Schmerz:

> Der Schmerz erhöhte ihre Schönheit, der Schleier ihre Reize, die Harfe ihre Anmut, und so sehr man hoffte ihre traurige Lage verändert zu sehen, so sehr wünschte man ihr Bild ewig, wie es gegenwärtig erschien, festzuhalten. Mit einem stillen Blick nach dem Spiegel lockte sie bald schmelzende Töne aus den Saiten, bald schien ihr

[38] Diederichs 1992, S. 338.
[39] Goethe 1963, S. 385.

> Schmerz zu steigen, und die Saiten antworteten gewaltsam mit ihrem Jammer; einigemal eröffnete sie den Mund zu singen, aber die Stimme versagte ihr, doch bald löste sich ihr Schmerz in Tränen auf, zwei Mädchen faßten sie hülfreich in die Arme, die Harfe sank aus ihrem Schoße.[40]

III. *Der Vogel des Volkslieds* und *Vogel Phönix*: Instrumente ohne Magie

Bei einem der Meister des Kunstmärchens, Hans Christian Andersen, tauchen in zwei Märchen Harfen auf. Beide dienen als nicht magische Instrumente, wenn auch zu besonderem Zwecke.

In *Der Vogel des Volkslieds* wird die Harfe als Instrument der alten Barden gelobt. Eingebettet in das Märchen wird eine Sage erzählt:

> An dem offenen Meere lag ein Riesengrab, auf dem saß zur Mitternachtszeit der Geist des begrabenen Helden, der ein König gewesen war; der Goldreif leuchtete von seiner Stirn, das Haar flatterte im Winde, er war in Stahl und Eisen gekleidet; er beugte sorgenvoll sein Haupt und seufzte in tiefem Schmerze wie ein unseliger Geist. Da segelte ein Schiff vorbei. Die Matrosen warfen den Anker aus und stiegen ans Land. Unter ihnen war ein Sänger; der trat zum Königs-Geiste und fragte: ‚Warum trauerst und leidest du?' Da antwortete der Tote: ‚Niemand hat die Taten meines Lebens besungen, sie sind tot und vergessen; der Gesang trägt sie nicht über die Länder hinaus und in die Herzen der Menschen; darum habe ich keine Ruhe, keinen Frieden!' Und er sprach von seinen Werken und Großtaten, die seine Zeitgenossen gekannt, aber nicht besungen, denn unter ihnen war kein Sänger. Da griff der alte Barde in die Saiten der Harfe und sang von dem Jugendmut des Helden, von der Kraft des Mannes und der Größe der guten Taten. Dabei leuchtete des Toten Angesicht wie der Wolkensaum im Mondenschein, froh und hochselig erhob sich die Gestalt in Glanz und Strahlen, sie entschwand wie ein Nordlichtschein; man sah nur noch den grünen Rasenhügel mit den runenlosen Steinen; aber darüber hin schwang sich beim letzten Klang der Saiten, so recht, als wenn er aus der Harfe käme, ein kleiner Vogel, der reizendste Singvogel mit dem klangvollen Schlage der Drossel, mit dem seelenvollen Schlage des Menschenherzens, dem Klange des Heimatlandes, wie der Zugvogel ihn hört. Der Singvogel flog über die Berge, über Tal, über Feld und Wald – das war der Vogel des Volkslieds, der niemals stirbt.[41]

Die Tat des Barden bildet nur den Auftakt; es geht Andersen im Weiteren vor allem um die Macht des Volksliedes. Und Andersen betont:

> In der alten Heidenzeit, in der Wikingerzeit, hing seine Rede in des Barden Harfe.[42]

---

[40] Goethe 1963, S. 392.
[41] Andersen 1864a, S. 725.
[42] Andersen 1864a, S. 725.

Noch erheblich poetischer und zudem sehr religiös ist das 14 Jahre früher entstandene Märchen *Vogel Phönix*.

> Im Garten des Paradieses, unter dem Baume der Erkenntnis, stand ein Rosenstrauch. Hier, in der ersten Rose, wurde ein Vogel geboren, dessen Flug war wie der des Lichts, herrlich war seine Farbe und herrlich sein Gesang. […] Die Sage meldet, dass er in Arabien nistet und sich selbst jedes hundertste Jahr in seinem Neste verbrennt, und ein neuer Phönix, wieder der einzige in der Welt, fliegt aus dem glühenden Ei empor. Der Vogel umflattert uns, schnell wie das Licht, herrlich von Farbe und herrlich klingt sein wundersamer Sang. …kennst Du ihn nicht? Den Vogel des Paradieses, des Gesanges heiligen Schwan. […] Über Islands Sängerharfe glitt des Schwanes roter, klingender Schnabel; auf Shakespeares Schultern saß er wie Odins Rabe und flüsterte ihm ins Ohr […]. Im Garten des Paradieses, da du geboren wurdest unter dem Baume der Erkenntnis in der ersten Rose, küsste dich Gott und gab dir Deinen rechten Namen – Poesie.[43]

In beiden Märchen spielt die Harfe eine Rolle als Instrument der Barden und Sänger.

Harfen in deutschen Sagen

I. *Der Mann im Pflug*: Instrument ohne Magie

Bei den Brüdern Grimm spielt in Sage 537 eine Harfe eine wesentliche Rolle: als das Instrument, mit dessen Hilfe die Heldin ihren Mann retten kann. *Der Mann im Pflug* ist eine kurze Sage mit religiösem Hintergrund.

Ritter Alexander aus Metz begibt sich auf eine Wallfahrt nach Jerusalem, seine Gemahlin Florentina näht ihm ein weißes Hemd mit einem roten Kreuz. Alexander gerät in Gefangenschaft und wird vor den Pflug gespannt. Trotz Peitschenhieben, Regen, Schweiß und Blut bleibt das Hemd rein. Der Sultan befragt den Ritter deswegen, und dieser erklärt, dass das Hemd weiß bleibe, zeige ihm die Treue und Keuschheit seiner Frau. Der Sultan schickt einen Vertrauten nach Lothringen, um Florentina zu verführen, dieser muss aber unverrichteter Dinge zurückkehren.

> Bald darauf nahm Florentina sich ein Pilgerkleid und eine Harfe, welche sie wohl zu spielen verstand, und reiste dem fremden Heiden nach, holte ihn auch noch zu Venedig ein und fuhr mit ihm in die Heidenschaft, ohne daß er sie in der veränderten Tracht erkannt hätte. Als sie nun an des Heidenkönigs Hofe anlangten, wußte der Pilgrim diesen so mit seinem Gesang und Spiel einzunehmen, daß ihm große Geschenke dargebracht wurden. Der Pilgrim schlug diese alle aus und bat bloß um

[43] Andersen 1864b.

> einen von den gefangenen Christen, die im Pfluge gingen. Die Bitte wurde bewilligt, und Florentina ging unerkannt zu den Gefangenen, bis sie zuletzt zu dem Pflug kam, in welchen ihr lieber Mann gespannt war. Darauf forderte und erhielt sie diesen Gefangenen, und beide reisten zusammen über die See glücklich nach Deutschland heim.[44]

Zwei Tagreisen vor Metz trennen sich die beiden. Florentina bittet um ein Stückchen von dem Hemd und kommt einen Tag vor ihrem Mann zu Hause an. Verwandte und Freunde beschuldigen sie, sie sei ein leichtfertiges Weib und zwölf Monate lang in der Welt herumgezogen. Doch sie weiß sich zu verteidigen:

> Sie trat schweigend aus dem Zimmer, ging in ihre Kammer und legte das Pilgerkleid an, das sie während der Zeit getragen hatte, nahm die Harfe zur Hand, und nun offenbarte sich, indem sie ihm das ausgeschnittene Stück von dem Hemde vorwies, wer sie gewesen war und daß sie selbst als Pilgrim ihn aus dem Pflug erlöst hatte. Da verstummten ihre Ankläger, fielen der edlen Frau zu Füßen, und ihr Gemahl bat sie mit weinenden Augen um Verzeihung.[45]

Hier ist die Harfe ein wichtiges Instrument und wesentliches ‚Werkzeug'.

II. *Des Sängers Fluch*: Instrument ohne Magie

Die wohl bekannteste deutsche (Kunst-)Sage, in der eine Harfe eine Rolle spielt, ist *Des Sängers Fluch* von Ludwig Uhland, erschienen 1814. Die Harfe ist hier (nur) ein gewöhnliches, wenn auch besonders edles Instrument, doch spielt sie eine wesentliche Rolle für den titelgebenden Sänger, der damit zunächst immer reicheren Klang erzeugt, sie dann aber zerstört und mit seinem Fluch das ausübt, was heute in Literatur und Rollenspiel gerne als Bardenmagie bezeichnet wird. Hier die wichtigsten Verse aus den 16 Strophen:

III
Einst zog nach diesem Schlosse ein edles Sängerpaar,
Der Ein' in goldnen Locken, der Andre grau von Haar;
Der Alte mit der Harfe, er saß auf schmuckem Roß,
Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genoß.

VI
Da schlug der Greis die Saiten, er schlug sie wundervoll,
Daß reicher, immer reicher der Klang zum Ohre schwoll,
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen, wie dumpfer Geisterchor.

[44] Grimm/Grimm 1818, S. 150.
[45] Grimm/Grimm 1818, S. 150f.

VIII
Die Höflingsschaar im Kreise verlernet jeden Spott,
Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott,
Die Königin, zerflossen in Wehmuth und in Lust,
Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

IX
„Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?"
Der König schreit es wüthend, er bebt am ganzen Leib,
Er wirft sein Schwert, das blitzend des Jünglings Brust durchdringt,
Draus, statt der goldnen Lieder, ein Blutstrahl hochauf springt.

Der Sänger verlässt mit seinem toten Gefährten das Schloss.

XI
Doch vor dem hohen Thore, da hält der Sängergreis,
Da faßt er seine Harfe, sie aller Harfen Preis,
An einer Marmorsäule, da hat er sie zerschellt,
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß und Gärten gellt:

Und so verflucht der Sänger König und Land:

XII
Weh euch, ihr stolzen Hallen! nie töne süßer Klang
Durch eure Räume wieder, nie Saite noch Gesang,

Die Quellen sollen versiegen, die Gärten verdorren, der König vergessen werden:

XIV
Weh dir, verruchter Mörder! du Fluch des Sängerthums!
Umsonst sei all dein Ringen nach Kränzen blut'gen Ruhms,
Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht,
Sei, wie ein letztes Röcheln, in leere Luft verhaucht!"

Und so kommt es auch:

XV
Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört,
Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind zerstört,
Noch Eine hohe Säule zeugt von verschwundner Pracht,
Auch diese, schon geborsten, kann stürzen über Nacht.

XVI
Und rings, statt duft'ger Gärten, ein ödes Heideland,
Kein Baum verstreuet Schatten, kein Quell durchdringt den Sand,
Des Königs Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch;

Versunken und vergessen! das ist des Sängers Fluch.[46]

Harfen in frühen phantastischen Erzählungen und Romanen

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert tauchen Harfen in phantastischen Sujets vor allem als nicht magische, als ‚gewöhnliche' Instrumente auf.

I. *Der Graf mit dem zweiten Gesicht*: Instrument ohne Magie

In dieser Erzählung von Sir Walter Scott, dem Autor der Romane *Waverley* und *Ivanhoe*, veröffentlicht 1832, dient eine Harfe dazu, einen Menschen aus seinen Depressionen zu holen; heute würde man dies vielleicht Musiktherapie nennen.

Der junge schottische Adlige Allan Mac Aulay, geprägt durch schlimme Erlebnisse in seiner Kindheit, fällt immer wieder auf durch „seine reizbare Stimmung und seine unberechenbaren Geisteszufälle"; er steht im Ruf, „daß er mit übernatürlichen Wesen in Verkehr stünde und die Zukunft prophezeien könne".[47]

Ein Findelkind, genannt Annot Lyle, wird als „die schönste Elfe, die je im Mondlicht auf der Heide tanzte" bezeichnet und als „die Feenkönigin der Lieder und der Poesie". Sie wird beschrieben als „ein so liebevolles Wesen, so keusch, heiter und bezaubernd, daß man sie eher für die Schwester des Gutsherrn halten möchte, als für ein aus Erbarmen angenommenes Mädchen. Man braucht sie nur anzusehen, so fühlt man sich ergriffen von ihrer Treuherzigkeit, Munterkeit und Sanftmütigkeit." Annot spielt ausgezeichnet Harfe, und ihr „Harfenspiel hat auf Allans verstörtes Gemüt eine wohltätige Wirkung, die sich bei ihm in seinen düstern Stimmungen ähnlich äußert, wie einstmals bei dem König der Juden".

Eine Szene zeigt schön die Wirkung von Annots Harfenspiel. Allans Vetter Lord Menteith bittet die junge Frau:

> ‚Mein Vetter Allan bedarf Eurer Hilfe. Singt und spielt.' – ‚Mein Retter,' sagte Annot Lyle, ‚hat ein Anrecht auf mein bescheidenes Können …' Mit diesen Worten setzte sie sich ein Stückchen von Allan ab auf dieselbe Bank, stimmte ihr Instrument und begann zu spielen und zu singen. Ihr Lied war eine alte gälische Weise. Noch während sie sang, verrieten einige Gebärden, daß Allan Mac Aulay allmählich wieder zu sich kam und seine Umgebung zu erkennen begann. Die tiefen Furchen auf seiner Stirn glätteten sich. Seine Züge, die im innern Kampfe sich verzerrt hatten, gewannen wieder natürlichen Ausdruck. Im Zustand der Ruhe war sein Gesicht zwar nicht schön, doch edel und mannhaft. Seine grauen Augen, die vorher unheimlich gerollt

[46] Uhland 1854.

[47] Alle Zitate in diesem Unterkapitel entstammen der Onlineausgabe Scott 1904.

> und gefunkelt hatten, nahmen jetzt einen festen, bestimmten Ausdruck an. ‚Gott seis gedankt,' sagte er nach kurzem Schweigen, als die letzten Harfentöne verklungen waren, ‚nicht länger mehr ist meine Seele verfinstert. Die Wolke ist von meinem Geist gewichen.'

Natürlich ist die junge Frau eine als Baby entführte Adelige – wie sonst sollte sie so Harfe spielen können – und heiratet schließlich Lord Menteith.

II. *Tannhäuser*. Ein Minnesang: Instrument ohne Magie

Tannhäuser war nicht nur ein berühmter deutscher Minnesänger und Spruchdichter um die Mitte des 13. Jahrhunderts, sondern ist auch Protagonist der *Tannhäuser*-Sage mit dem Aufenthalt im Venusberg und der Bußfahrt nach Rom und von mehreren *Tannhäuser*-Balladen, die sich ab Mitte des 15. Jahrhunderts verbreiteten.

Auch Komponisten wie Richard Wagner (*Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845) und Dichter wie Johann Nestroy und Heinrich Heine haben Werke um den Minnesänger verfasst.

Julius Wolff (1834-1910) dichtete die *Tannhäuser*-Sage neu; seine Fassung erschien 1880. Der Protagonist spielt immer wieder seine Harfe, in guten wie schlechten Zeiten; sie ist das Instrument, das er gut beherrscht:

> Und er gab dem Ross die Schenkel.
> Doch eh' er den Hof verlassen,
> Nahm vom Rücken er die Harfe
> Vor sich, ließ die Saiten tönen,
> Und vom Adamunter Stifte
> Ritt er spielend ab und singend:
>
> ‚Den Speer will ich schwingen
> Auf schnaubendem Pferd
> Und singen und klingen
> Soll Harfe und Schwert.
> Ich fahre wie Sturm, der die Eiche zerspellt,
> Hinaus in die Freiheit, hinaus in die Welt!'[48]

Die Harfe ist aber auch ein übliches Instrument bei Hofe und bei den Rittern und Edelleuten:

> Meistens für die Zeit des Winters
> Hielten sich die Burggenossen
> In der Halle Raum zusammen,

[48] Wolff 1880, S. 97f.

> Sannen Mären aus und Lieder,
> Sagten sie sich vor und halfen
> Sich einander klärend, bessernd,
> Suchten Töne auch und sangen
> Sie zu Harfe oder Rotte
> Und ertheilten gern den Kindern
> Unterricht in manchen Künsten.[49]

Der Autor nutzt immer wieder das Bild, das zu seiner Zeit von mittelalterlichem Harfenspiel verbreitet war.

III. *Isolde Weißhand*: Instrument ohne Magie

Auch der österreichische Schriftsteller Emil Lucka (1877 – 1941) verarbeitete gerne Sagenstoffe. 1909 erschien ein Roman, der die Harfe schon im Untertitel trug: *Isolde Weißhand. Ein Roman aus alter Zeit. Von Harfensang und heimlicher Liebe.*

Hier ist Tristan wie in den mittelalterlichen Handschriften der außergewöhnliche Harfenspieler.

> Es war spät geworden. Isolde sagte: ‚Als Ihr her rittet, truget Ihr eine Harfe mit Euch. Könnt Ihr wohl spielen und singen?' Tristans Auge flammte auf: ‚Ist meine Harfe geborgen?' Die Königin winkte ihrem Garçon, dem jungen Abelin, der immer diensteifrig an der Tür kauerte, und er brachte die Harfe mit Vorsicht. Sie lag in ein Nest von dunkelblauem Sammet gebettet, goldene Vögel sangen auf feinen weißen Zweigen. ‚Das kenn ich nicht!' sprach Tristan und besah das schöne Gewebe. ‚Es kann nicht meine Harfe sein!' – ‚Es ist Eure Harfe! Die Decke soll das goldene Saitenspiel vor Kälte und Schaden wahren.' Tristan neigte sich dankbar und hob die geliebte, lang entbehrte Freundin aus der Hülle. Seine Finger grüßten sie kosend, und in einem hellen Klingen erkannte sie ihren Herrn wieder. Isolde trank den Wohllaut, und der Knabe Abelin horchte starren Auges von seinem Platze her. […] Da begann er leise zu singen, aber bald tönte es weit hinaus, ein ferner wilder Hochland-Duan, darin Schwerter klangen und Männer sterbend ins Heidekraut sanken. Isolde konnte es nicht verstehen, und doch kreiste ihr das Blut schneller. Ihr Blick lag auf Tristans tönenden Lippen. Dann schwieg er still. Er sah vor sich hin, wie es seine Art war, und hub ein Lied an von froher Heimkehr und Jugendglück. Blumen stiegen aus dem goldnen Erdreich der Harfe und umschlangen einander zu einem milden Kranz.[50]

Auch Lucka hat eine Vorstellung von mittelalterlichem Harfenspiel, die, folgt man Marc Lewon, eher moderner Liedbegleitung als mittelalterlichen Klängen entspricht.

---

[49] Wolff 1880, S. 170.
[50] Lucka 1909, S. 72-74.

Ungeklärt bleibt die Frage, ob „das goldene Saitenspiel“ sich auf die Farbe des Holzes bezieht oder ob die Saiten aus Metall sind, vielleicht sogar aus Gold oder vergoldet.

IV. *Die wunderbaren Abenteuer des Ritters Hugo von Burdigal*: Instrument ohne Magie

Der österreichische Schriftsteller und Kulturphilosoph Richard von Kralik (1852 – 1934) widmete sich der Neugestaltung alter Mythen und Sagen. 1901 veröffentlichte er *Die wunderbaren Abenteuer des Ritters Hugo von Burdigal, Herzogs von Aquitanien und der schönen Klarmunde sowie des Elfenkönigs Oberon*. Einer der Protagonisten ist der „gute[n] alte[n] Spielmann Traugemund. Gar oft und herrlich hat er später seine Harfe in der herzoglichen Halle zu Burdigal wiederhallen lassen!“[51]

Immer wieder wird die Wichtigkeit des Harfenspiels bzw. des Harfners betont:

> Als man gegessen hatte und die Tische abgedeckt waren, da stimmte der alte Spielmann wieder seine Harfe, spielte und sang, daß die große Halle davon wiederhallte. Da sprachen wieder die Heiden: fürwahr, ein ausgezeichneter Spielmann! Er verdient eine reiche Belohnung![52]

Dabei spielt Traugemund wohl keine kleine Schoßharfe:

> Der Spielmann nahm seine Harfe und ließ alle dreißig Saiten voll erklingen, daß die große Halle davon wiederhallte.[53]

Dreißig Saiten finden wir bei Harfen im 12. bis ausgehenden 14. Jahrhundert nicht, diese dürften selten mehr als zwanzig, meistens weniger Saiten gehabt haben. Diese Saitenanzahl spricht für eine gotische Harfe, so genannt wegen der aufstrebenden, schlanken Form und Proportionen sowie Stilelementen der gotischen Architektur. Da man die Entstehung in Burgund in Frankreich verortet, werden diese Instrumente auch burgundische Harfen genannt; sie sind ab dem frühen 15. Jahrhundert nachweisbar. Die dreißig Saiten passen nicht zur Handlungszeit des Romans, wahrscheinlich hat Kralik sich an den zu seiner Zeit üblichen Haken- oder Volksharfen orientiert.

Kralik beabsichtigte mit seiner Geschichte „eine Wiedereroberung“ des „großen karolingischen Sagenkreises“, wie er in den Anmerkungen am Ende

[51] Kralik 1901, S. 121.
[52] Kralik 1901, S. 110.
[53] Kralik 1901, S. 116.

des Buches erläutert. Dabei äußert er sehr fragwürdige Thesen über Sagen und Namen, die aus heutiger Sicht manchmal skurril bis belustigend anmuten können:

> Die meisten jener Karolingersagen sind uns in altfranzösischen Gedichten erhalten, oder in solchen aus dem deutschen Mittelalter, die von altfranzösischen abhängig sind. Aber dennoch kann kaum ein Zweifel darüber sein, daß ihr Ursprung germanisch ist. […] Darum ist überall die altdeutsche Form der Namen wieder hergestellt worden, wie sie zur Zeit Karls des Großen wirklich in Uebung war […] So konnte ich z. B. in der schönen Gestalt des fahrenden Spielmanns Estrument unseren deutschen Tragemund oder Traugemund wieder erkennen, der in einem uralten deutschen Rätsellied als der Typus des fahrenden Mannes vorkommt, dem zwei und siebzig Lande kund sind, der Kleider und Speise in eines stolzen Knappen Weise erwirbt.[54]

V. *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben*: Zauberharfe

Den Abschluss dieses Kapitels bildet eine Geschichte, die die Magie im Untertitel trägt. Dieser könnte dazu führen, in dem Text einen Essay oder eine wissenschaftliche Darstellung zu vermuten, es handelt sich aber um eine echte phantastische, eine Geistergeschichte. Und obwohl sie früher als alle anderen in diesem Kapitel behandelten Texte erschienen ist, 1811, steht sie am Ende, denn hier ist die Harfe ein magisches Instrument oder dient zumindest einem Geist und bietet somit einen guten Übergang in das nächste Kapitel.

(Karl) Theodor Körner (1791-1813) hatte nach gescheitertem Studium Erfolg als Verfasser patriotischer Gedichte, die teilweise noch heute als Vorbild für Kriegslyrik dienen oder, wie *Lützows wilde Jagd,* rezitiert und von Männerchören gesungen werden. Er fiel als Mitglied des *Lützowschen Freikorps*.

Die Geschichte *Die Harfe* ist kurz und bringt die Magie schön auf den Punkt. Der Sekretär Sellner hat nach langer Verlobungszeit seine innig geliebte Josephe geheiratet. Die Abende können sie „in traulicher Einsamkeit genießen. Pläne zum künftigen Leben, Sellners Flöte und Josephens Harfe füllten diese Stunden aus, die nur zu kurz den Liebenden verschwanden, und der tiefe Einklang in ihren Tönen war ihnen eine freundliche Vorbedeutung künftiger Tage“[55]. Als Josephe an einem Nervenfieber stirbt, verspricht sie ihrem Mann zuvor, ihn solle „Josephens Liebe als treuer Genius umschweben, bis wir uns oben wieder sehn!“[56]

---

[54] Kralik 1901, S. 145.
[55] Körner 1834, S. 340.
[56] Körner 1834, S. 340.

Nach langer Krankheit betritt Sellner zum ersten Mal wieder das Zimmer seiner verstorbenen Frau, das er unverändert gelassen hat; die Harfe steht in der Ecke. Jeden Abend spielt er nun dort auf seiner Flöte.

> Einst stand er so in seiner Fantasie verloren in Josephens Zimmer. Eine helle Mondnacht wehte ihn aus den offnen Fenstern an, und vom nahen Schlossturm rief der Wächter die neunte Stunde ab; da klang auf einmal die Harfe zu seinen Tönen, wie von leisem Geisterhauch berührt. Wunderbar überrascht, ließ er seine Flöte schweigen, und mit ihr verstummte auch der Harfenklang. Er fing nun mit leisem Beben Josephens Lieblingslied an, und immer lauter und kräftiger tönten die Saiten zu seinen Melodien, und im höchsten Einklang verwebten sich die Töne. Da sank er in freudigem Schauer auf die Erde und breitete die Arme aus, den geliebten Schatten zu umfangen, und plötzlich fühlte er sich wie von warmer Frühlingsluft angehaucht, und ein blasses, schimmerndes Licht flog an ihm vorüber. Glühend begeistert rief er: ‚Ich kenne dich, heiliger Schatten meiner vollendeten Josephe! Du versprachst, mit deiner Liebe mich zu umschweben; du hast Wort gehalten; ich fühle den Hauch, die Küsse auf meinen Lippen, ich fühle mich von deiner Verklärung umarmt.' In tiefer Seligkeit ergriff er die Flöte von neuem, und die Harfe tönte wieder, aber immer leiser, immer leiser, bis sich ihr Flüstern in langen Akkorden ablöste.[57]

Auch am nächsten Abend musizieren Sellner mit der Flöte und die Harfe gemeinsam. Ihn packt darauf ein heftiger Fieberanfall. Am dritten Abend lässt er sich gegen den Rat seines Arztes, eines „kaltverständigen Mannes", in Josephens Zimmer bringen und schickt alle hinaus, nur der Arzt bleibt.

> Da rief die neunte Stunde endlich dumpf vom Schlossturme nieder, und Sellners Gesicht verklärte sich, eine tiefe Bewegung glühte noch einmal auf dem blassen Antlitze. ‚Josephe!' rief er, wie von Gott ergriffen, ‚Josephe! begrüße mich noch einmal beim Scheiden, dass ich dich nahe weiß und den Tod mit deiner Liebe überwinde!' – Da klangen die Saiten der Harfe wunderbar in lauten, herrlichen Akkorden wie Siegeslieder, und um den Sterbenden wehte ein schimmerndes Licht. ‚Ich komme, ich komme!' rief er, sank zurück und kämpfte mit dem Leben. Immer leiser und leiser klangen die Harfentöne; da warf die letzte Körperkraft Sellnern noch einmal gewaltig auf, und als er vollendete, sprangen auf einmal die Saiten der Harfe, wie von Geisterhand zerrissen.[58]

Ob nun Josephens Geist, ihre Seele oder ein himmlischer Einfluss die Harfe bewegt hat oder ob diese selbst Zauberkraft entwickelte, bleibt der Interpretation überlassen.

[57] Körner 1834, S. 340f.
[58] Körner 1834, S. 341.

Friedhelm Schneidewind

Harfen bei Tolkien

Im Werk von John R. R. Tolkien (1892 – 1973) spielen Harfen immer wieder eine wichtige Rolle, sowohl als nichtmagische wie als magische Instrumente.

Das zu Lebzeiten des Oxford-Professors veröffentlichte Werk umfasst neben akademischen Veröffentlichungen, einigen kürzeren Geschichten und zahlreichen Gedichten zwei Bücher, deren Handlung in Mittelerde spielt: das 1937 erschienene Kinderbuch *The Hobbit or There and Back Again* (deutsch 1957) und *The Lord of the Rings*, 1954/55 zunächst in drei Bänden publiziert (deutsch 1969/70).

I. *Der Hobbit*: magische und nichtmagische Harfen

Im *Hobbit* erleben wir eher eine Biedermeier- als eine mittelalterliche Welt, was sich auch in den Instrumenten widerspiegelt, die die Zwerge spielen:

> Kili und Fili liefen hinaus zu ihren Säcken und kamen mit zwei kleinen Geigen zurück; Dori, Nori und Ori fischten aus ihren Mänteln jeder eine Flöte; Bombur brachte aus der Diele eine Trommel herein; Bifur und Bofur holten Klarinetten, die sie zwischen Bilbos Spazierstöcken abgestellt hatten. Dwalin und Balin sagten: ‚Entschuldigt bitte, ich habe meines draußen vor der Tür gelassen.' – ‚Dann bringt meines auch gleich mit!', sagte Thorin. Zurück kamen sie mit zwei Bratschen, so groß wie sie selber, und mit Thorins Harfe, die in ein grünes Tuch eingewickelt war. Es war eine schöne goldene Harfe, und als Thorin sie anschlug, setzte die Musik mit einemmal ein, so lieblich, dass Bilbo alles andere vergaß und davongetragen wurde in dunkle Lande unter fremden Monden, weit jenseits der Wässer und fern von seiner Hobbithöhle unter dem Bühl.[59]

Ungeklärt bleibt die Frage, ob die „schöne goldene Harfe" aus goldfarbenem Holz oder tatsächlich aus Gold ist – wegen des Gewichtes sehr unwahrscheinlich – oder ob die Saiten aus Gold oder vergoldet sind.

Die Zwerge stimmen nun ein Lied an, das durch Peter Jacksons Verfilmung des *Hobbit* sehr bekannt geworden ist und in dem sie in einer Strophe an ihre früheren großen Zeiten erinnern, in denen Harfenklang fast stets erklang.[60]

> Aus goldnen Bechern, ganz für sich,
> Da zechten sie allabendlich
> Bei Harfenklang und Chorgesang,

[59] Tolkien 2012, S. 29f.

[60] Die Übersetzungen von Walter Scherf (1957, *Der kleine Hobbit*) und Wolfgang Krege (1997) unterscheiden sich sehr. Bei Scherf fehlen teilweise Strophen und die Reimstruktur.

> Wo manche Stunde schnell verstrich.[61]

Bei den Waldelben ist Gesang zur Harfe selbstverständlich üblich:

> ‚Da ist eine wahre Festbeleuchtung, nicht weit von hier – Hunderte von Fackeln und viele Feuer müssen ganz plötzlich durch Zauberei angezündet worden sein. Und hört nur den Gesang und die Harfen!' Nachdem sie eine Weile still dagelegen und gelauscht hatten, konnten sie dem Wunsch nicht widerstehen, sich noch einmal zu nähern und um Hilfe zu bitten. Wieder machten sie sich auf, und diesmal war das Ergebnis katastrophal. Das Festgelage, das sie nun sahen, war noch größer und prächtiger als die vorigen; und am Kopfende einer langen Speisetafel saß ein Waldlandkönig mit einer Laubkrone auf seinem goldenen Haar, ganz wie Bombur die Erscheinung in seinem Traum beschrieben hatte. Das Elbenvolk reichte Schüsseln von Hand zu Hand und zwischen den Feuern herum, einige spielten Harfe und viele sangen. In ihr schimmerndes Haar waren Blumen geflochten; grüne und weiße Edelsteine glitzerten an Kragen und Gürteln; und ihre Gesichter waren ebenso munter wie ihre Lieder. Laut und rein und schön war ihr Gesang.[62]

Auch die Menschen in Esgaroth, der Seestadt, spielen gerne Harfe und singen auch vom Harfenspiel:

> Die Nachricht von der Wiederkehr des Zwergenkönigs hatte sich von der Tür der großen Halle wie ein Lauffeuer durch die ganze Stadt verbreitet. Jubelrufe waren zu hören, in der Halle und von draußen. Die Kais dröhnten unter herbeirennenden Füßen. Manche begannen Strophen aus einem alten Lied von der Wiederkehr des Königs unter dem Berge zu singen […]
> Die Krone wird neu erstrahlen,
> Die Harfe wird neu gestimmt,
> Dass bald man aus seinen Hallen
> Die alten Lieder vernimmt. […]
> So sangen sie, oder so ähnlich, nur dass das Lied noch viel länger war und außer von Harfen und Geigen auch noch von viel Geschrei begleitet wurde.[63]

Bisher sind alle Harfen im *Hobbit* normale, wenn auch teils sehr edle Instrumente. Doch im Hort des Drachen Smaug, den die Zwerge nach dessen Tod in Besitz nehmen, finden sie magische Instrumente.

> Fili und Kili waren in nahezu übermütiger Laune, und weil an der Wand noch viele goldene Harfen hingen, mit silbernen Saiten bespannt, nahmen sie zwei herunter und spielten. Es waren Zauberharfen, und der Drache (der ziemlich unmusikalisch

[61] Tolkien 2012, S. 30.
[62] Tolkien 2012, S. 201f.
[63] Tolkien 2012, S. 253f.

> war) hatte sie nie angerührt; darum waren sie nicht verstimmt. Die dunkle Halle erfüllte sich mit einer Melodie, die hier lange nicht erklungen war.[64]

Auch hier ist wieder die Frage, ob die goldenen Harfen aus goldfarbenem Holz oder tatsächlich aus Gold sind; sie haben auf jeden Fall Metallsaiten aus Silber.

Der Tiroler Harfenbauer Norbert Maier beantwortet die Frage für sich in einem Essay über die Harfen von Mittelerde. Er vermutet, dass die Zwergenharfen den irischen Metallsaitenharfen ähneln; man könne aus Bilbos „Beschreibung der Zwergenharfen folgendes schließen: Die Harfen sind relativ klein, robust und nach harmonischen Maßverhältnissen gebaut. Baumaterial waren sicher verschiedene Hartholzsorten. Ornamente aus Gold oder Mithril-Silber sind selbstverständlich. Sehr wahrscheinlich sind auch Einlegearbeiten aus wertvollen Kristallen und vielfarbigen Steinen. Die Saiten sind aus Bronze, Silber und Gold oder einer Mischung aus diesen Metallen. Auch wurden verdrillte Saiten für den schönen Klang verwendet […]. Welcher Art die Magie war, damit die Harfen sich nie verstimmen konnten, wurde von den Zwergen nie verraten und ist heute vergessen."[65]

II. *Der Herr der Ringe*: nichtmagische Instrumente

Das literarische Hauptwerk von Tolkien ist *Der Herr der Ringe.*

> Das Erfolgswerk von Tolkien erschien in drei Bänden […]. Diese Aufsplittung erfolgte nicht aus literarischen, sondern nur aus Kostengründen von Seiten des Verlages George Allen & Unwin. Bald stellte sich aber heraus, dass die Vorsicht unbegründet war; das Buch wurde zum Bestseller. Die ersten Jahre war allerdings noch nichts von dem überragenden Erfolg zu erkennen, den das Werk einmal haben sollte. Zwar beeinflusste es von Anfang an stark die fantastische Literatur und schuf praktisch eine neue Gattung, doch zum Weltbestseller wurde es erst, als 1965 in den USA eine Raubkopie als Taschenbuch erschien, innerhalb kürzester Zeit gingen Hunderttausende von Bänden über die Ladentheke. Und seither ist die Begeisterung nicht abgeflaut. Es gab einen Zeichentrickfilm, mehrere Hörspiele, und durch die Filme von Peter Jackson hat ‚Der Herr der Ringe' zahlreiche neue Fans gefunden.[66]

In dieser Geschichte gibt es keine magischen Harfen; magisch sind nur andere Instrumente, etwa das „Horn der Mark": Wenn man es bläst, bekommen die Feinde Angst und Freunde werden herbeigerufen. Es stammt aus dem Hort des Drachen Scatha und gehört nach dem Ringkrieg Merry Brandybock. Harfen

[64] Tolkien 2012, S. 314.
[65] Maier 2014, S. 81f.
[66] Schneidewind 2021, S. 581.

werden aber oft erwähnt als wichtige Instrumente. So besingt der spätere König Aragorn, noch als Streicher unterwegs, den Elbenkönig Gil-galad:

> Gil-galad war ein Elbenfürst. | Die Harfe klagt im Liede noch.[67]

In Bruchtal, der Feste des Elbenfürsten Elrond, singt der Hobbit Bilbo eine sehr lange Ballade über den Halbelben Earendil, den „Flammifer der Westernis". Als dieser sich nach langer anstrengender Reise in überirdischen Gefilde erholt, erklingen natürlich die Harfen:

> Hier ruhte er von Irrfahrt aus,
> Hier lehrte man ihn Lied und Sang,
> Und alte Märchen wurden laut
> Bei Harfenklang und goldnem Schall.[68]

Überhaupt tauchen Harfen meistens auf, wenn von der Vergangenheit berichtet wird, so als der Zwerg Gimli in der aufgegebenen Zwergenstadt Moria die glorreiche Geschichte seines Volkes besingt:

> Froh lebte damals Durins Volk,
> Die Harfe klang, der Sänger sang,
> Und vor den Toren stieß ins Horn
> Der Wächter zu der Stunden Gang.
>
> Die Welt ist grau, der Berg ist alt,
> Die Essen leer, die Aschen kalt,
> Kein Harfner singt, kein Hammer fällt;
> Das Dunkel herrscht in Durins Welt.[69]

Hier ist die Harfe ein Symbol für Wohlstand und Frieden; als diese vergangen sind, sind die Harfen, sind die Harfner verstummt.

Auch als Aragorn die vergangene Größe von Rohan besingt, in der Sprache der Rohirrim, mit dem Lied eines vergessenen Dichters aus Rohan, das die Rohirrim noch immer des Abends singen, ist die Harfe ein Symbol für die vergangenen Zeiten.

> Wo sind Reiter und Roß und das Horn, das weithin hallende?
> Wo sind Harnisch und Helm und das Haar, das glänzend wallende?
> Wo ist die Hand an der Harfe? Wo ist das lodernde Feuer?

---

[67] Im Original klagt nicht die Harfe, sondern singen die Harfner: „Of him the harpers sadly sing."
[68] Tolkien 2009, S. 267.
[69] Tolkien 2009, S. 355f.

> Wo nun Frühling und Herbst und voll reifen Kornes die Scheuer? [70]

Auch in der Zeit, in der *Der Herr der Ringe* spielt, im Dritten Zeitalter, während des Ringkriegs, sind Harfen bei den meisten Elben das Instrument der Wahl, so bei der Elbenkönigin und Herrscherin von Lothlórien, Galadriel, als sie die Gemeinschaft des Rings verabschiedet:

> In der Mitte des Bootes saß Celeborn, und hinter ihm stand Galadriel, groß und weiß; ein Diadem aus goldenen Blumen trug sie im Haar, und in ihrer Hand hielt sie eine Harfe, und sie sang. Traurig und süß war der Klang ihrer Stimme in der kühlen, klaren Luft.[71]

Auch in diesem Lied geht es um frühere Zeiten, klingt die Trauer um Vergangenes an.

Der Meister der Harfe aber ist im Dritten Zeitalter ein anderer Elbe: Elrond, der Herr von Bruchtal, von Imladis, dem „letzten Heimeligen Haus östlich der See. Dieses Haus war, wie Bilbo schon vor langer Zeit berichtet hatte, ‚ein vollkommenes Haus, ob du nun essen und schlafen möchtest, Geschichtenerzählen und Gesang gern hast oder am liebsten nur dasitzen und nachdenken willst, oder eine schöne Mischung von allem vorziehst.' Das bloße Dortsein genügte, um Müdigkeit, Furcht und Traurigkeit zu heilen."[72]

Meister Elrond, genannt auch Elrond der Halbelb, war „bekannt als Weiser, Gelehrter, Wahrsager, Heiler und Förderer der Musik; er spielte auf einer silbernen Harfe, und sein Haus war ein Hort der Geschichten und der Musik. […] Tolkien hat über Elrond geschrieben, er repräsentiere das alte Wissen und die Weisheit, das Nachdenken vor dem übereilten Handeln."[73]

Über Elronds Harfe schreibt Tolkien erst gegen Ende, als Elrond mit anderen Elben Mittelerde verlässt:

---

[70] Tolkien 2009, S. 562. Im Buch singt Aragorn dieses Lied, dem Legolas und Gimli ergriffen lauschen und das sie sich von ihm übersetzen lassen. Viele werden aber die beeindruckende Szene aus dem Film von Peter Jackson vor Augen und in den Ohren haben, in der Bernhard Hill als König Théoden von Rohan dieses Gedicht regelrecht deklamiert. Im Roman jedoch ist dies keine laut rezitierte Durchhalteparole eines Heerführers, wie im Film, sondern Aragorn singt leise „in einer dem Elb und dem Zwerg unbekannten getragenen Sprache; indes lauschten sie aufmerksam, denn sie war sehr melodisch". Legolas merkt an: „‚ich kann nicht erraten, was das Lied bedeutet, nur dass es erfüllt ist von der Traurigkeit sterblicher Menschen.'" (Tolkien 2009, S. 562)

[71] Tolkien 2009, S. 417.

[72] Tolkien 2009, S. 295.

[73] Schneidewind 2021, S. 196f.

> Elrond trug einen grauen Umhang und hatte einen Stern auf der Stirn und eine silberne Harfe in der Hand, und auf seinem Finger war ein goldener Ring mit einem großen blauen Stein, Vilya, der Mächtigste der Drei.[74]

III. Das *Silmarillion*: nichtmagische Instrumente

Das *Silmarillion* ist das „erste Buch, das Christopher Tolkien aus den Manuskriptfragmenten seines Vaters zusammensetzte (unterstützt durch Guy Gavriel Kay) und 1977 veröffentlichte. Es basiert auf dem ‚Buch der Verschollenen Geschichten' […] Man sagt dem ‚Silmarillion' gerne nach, es sei ein schwierig zu lesendes Buch. Doch kann man, wenn man sich einlässt auf das Abenteuer, in wenigen hundert Seiten die Geschichte von Jahrtausenden erzählt zu bekommen, hineinlesen wie in einen spannenden Roman. Sicher fehlen die komischen Momente, die in ‚The Hobbit' und in ‚Der Herr der Ringe' z.B. durch die Hobbits hineinkommen, dafür gibt es einen großen Atem, einen epischen Charakter, einen ungebrochenen ‚hohen Stil', wie man dies oft nennt."[75]

Wer gerne Sagas liest und sich für Mythologie interessiert, wird auch dieses oft das „Alte Testament der Elben" genannte Buch lieben. Es beginnt mit der Erschaffung der Welt durch den einen Gott Ilúvatar/Eru und beschreibt, wie die unter ihm herrschenden Mächte, die Ainur, die Welt durch Musik gestalten und ausformen:

> Da begannen die Stimmen der Ainur zu erschallen wie Harfen und Lauten.[76]

Die Elben bauen und spielen früh Harfen. Mit Hilfe seiner Harfe und seines Gesangs kann der Elbenkönig Fingon seinen Verwandten Maedhros finden, der nach einer Schlacht mit der rechten Hand an einen Felsen gekettet ist (dies erinnert an Prometheus). Fingon sucht ihn in der Dunkelheit auf den Bergen und findet ihn, indem er zur Harfe ein Lied singt – wie in der englischen Sage der Troubadour Blondel de Nesle, der durch Deutschland zog und vor den Türmen der Burgen sang, um den gefangenen König Richard Löwenherz zu finden.

Fingons Handeln wurde später gelobt als „eine Tat, die mit Recht Ruhm genießt unter allen Taten, welche die Prinzen der Noldor geleistet: Allein und ohne irgendeines andern Rat machte er sich auf die Suche nach Maedhros […] den Orks zum Trotz, die noch in ihren dunklen Verliesen unter der Erde hockten, nahm er seine Harfe und sang ein Lied aus Valinor, das die Noldor einst gedichtet […] und seine Stimme erscholl über den trostlosen Höhlen, die nie

[74] Tolkien 2009, S. 1131.
[75] Schneidewind 2021, S. 542f.
[76] Tolkien 1983, S. 21.

zuvor andres vernommen hatten als Schreie von Angst und Schmerz. […] So fand Fingon, wen er suchte. Denn plötzlich hörte er über sich, schwach und von fern, wie sein Lied aufgenommen wurde und eine Stimme ihm antwortete. Maedhros war es, der in seinen Qualen sang.“[77]

Während die Elben Meister der Poesie und geschickt in allen Handwerkskünsten waren, mussten die viel später in Mittelerde erwachten Menschen erst vieles lernen. Und so waren ihre Harfen sehr verbesserungsbedürftig, als sie den Hochelben erstmals begegneten. Unklar ist, ob die Menschen die Harfe selber erfunden oder von Dunkel-Elben übernommen hatten.

Als die ersten Menschen das Land der Hochelben erreichten, wurden sie vom Elbenfürsten Finrod Felagund entdeckt.

> Lange sah Felagund ihnen zu, und Neigung regte sich in seinem Herzen, doch blieb er zwischen den Bäumen verborgen, bis sie alle in Schlaf gesunken waren. Dann trat er zwischen die Schlafenden und setzte sich an ihr verlöschendes Feuer, an dem niemand Wache hielt; und er nahm eine klobige Harfe zur Hand, die Beor beiseite gelegt hatte, und spielte darauf eine Musik, wie sie die Ohren der Menschen noch nicht vernommen hatten; denn niemand hatte sie noch in dieser Kunst unterwiesen, außer den Dunkel-Elben in den wilden Wäldern. Nun erwachten die Menschen und hörten Felagund zu, wie er spielte und sang, und jeder meinte, ihm träume, bis er sah, dass auch die Gefährten an seiner Seite wach waren; doch sie sprachen oder rührten sich nicht, solange Felagund spielte, so schön und voller Wunder waren die Musik und sein Lied. Weisheit war in den Worten des Elbenkönigs, und die Herzen wurden klüger, die ihm lauschten; denn die Dinge, von denen er sang, die Erschaffung Ardas und das Glück von Aman jenseits der Schatten des Meeres, traten als klare Gesichte vor ihre Augen, und seine Elbensprache verstand ein jeder so gut er's vermochte.[78]

Alle Harfen, denen wir in Mittelerde im Silmarillion begegnen, sind Instrumente ohne eigene Magie.

Wie könnten die Elbenharfen ausgesehen haben?

> In unserer westlich orientierten Kultur finden wir im Laufe der historischen Instrumentenbauentwicklung einen Typus der Harfe, der klanglich den wunderbaren Harfen der Noldor in Valinor gerecht werden könnte. Es ist dies eine spezielle Harfenbauart des 17. Jahrhunderts mit drei parallelen Saitenreihen. Diese Instrumente hatten eine Größe von manchmal über zwei Metern und ungefähr 80 bis 100 Saiten. Beim Zusammenklang dieser Saiten erklingt eine Harmonie, die mit nichts Irdischem vergleichbar ist. Kleinere Harfen dieser Bauart, wenn auch nur mit einer Sai-

[77] Tolkien 1983, S. 124.
[78] Tolkien 1983, S. 157f.

> tenreihe, können uns heute noch durchaus ein Hörerlebnis vermitteln, das uns eine Vorstellung der Elbenmusik erleben lässt.[79]

IV. *Der Fall von Gondolin*: nichtmagisches Instrument

Diese Geschichte hat Tolkien als erstes seiner drei großen Epen geschrieben, während eines Genesungsurlaubes von der Armee 1917. Veröffentlicht wurde sie posthum von seinem Sohn Christopher Tolkien in unterschiedlich ausführlichen Fassungen in mehreren Büchern, schon im *Silmarillion* wird sie kurz erzählt. 2018 erschien schließlich das Buch. In diesem kommt die Harfe des Hauptprotagonisten, des Menschen Tuor, mehrere Male vor. Und sie wird recht anschaulich beschrieben:

> Tuor […] jagte in den umliegenden Wäldern und stimmte mitunter in den Felsen auf seiner einfachen Harfe aus Holz, die mit den Sehnen von Bären bespannt war, Lieder an. […] V]iele, die von seinen kraftvollen, rauen Liedern gehört hatten, kamen von nah und fern, um seinem Harfenspiel zu lauschen.[80]

Aufgrund dieser Beschreibung und jener im *Silmarillion* können wir annehmen, dass die Harfen der Menschen in Mittelerde denen geähnelt haben, die wir heute als Wanderharfen bezeichnen.

> Denn auch die Reiter von Rohan konnten keine allzu großen Harfen haben, wenn sie sie, gut in Leder eingewickelt, auf ihren Pferden mitnahmen. Da die Menschen, ähnlich wie die Zwerge, ihre Harfen fast immer bei sich hatten auf ihren Wanderungen in Mittelerde, dürften diese Instrumente nur ein sehr geringes Gewicht gehabt haben. Eine schlanke, elegante Bauweise mit einem Resonanzkörper aus dem vollem Holzblock gearbeitet und mit Darmsaiten bespannt (Bärensehnen können wir nicht mehr so ohne weiteres als Saitenmaterial verwenden) würde einen Klang ergeben, wie ihn Tolkien durch alle Zeitalter hindurch beschrieben hat.[81]

V. *Die Legende von Sigurd und Gudrún*: nichtmagisches Instrument

Wir verlassen nun Mittelerde. Bereits während der 1920er- und 1930er-Jahre hat Tolkien eine Ballade gedichtet, die durch die Sagen um Siegfried/Sigurd und den Untergang der Nibelungen inspiriert wurde, verfasst in Stabreimen, die sich an der traditionellen Lyrik der *Lieder-Edda* orientieren. 2009 brachte Christopher Tolkien das Erzählgedicht heraus, ergänzt um zahlreiche Anmerkungen und Kommentare.

---

[79] Maier 2014, S. 85.
[80] Tolkien 2018, S. 134.
[81] Maier 2014, S. 83.

Im Kapitel über die *Lieder-Edda* (s.o.) wird in den beiden *Atli*-Liedern schon viel über die Rolle der Harfe erläutert, die in Tolkiens Neuinterpretation ganz ähnlich aussieht.

Das erste, größere Gedicht ist *Das neue Wölsungenlied*. Im siebten Kapitel, *Gudrún*, taucht zum ersten Mal eine Harfe auf, gespielt vom König selbst.

12 Der Sohn Sigmunds,
Sigurd der Wölsung.
Ein Königssohn kommt
an Königs Hof.
Der Ruhm der Niflungen
ist ruchbar weithin,
noch ist nicht verraucht
der Ruhm Wölsungs.

13 Rasch ward für Sigurd
ein Sitz gebracht.
Das Fest wurde fröhlich
und freudig die Schar.
Da griff sich Gunnar
die goldene Harfe.
Während er sang,
wurde es still.[82]

Aber auch Sigurd zeigt, was er kann. Er singt von seinem Sieg über den Drachen Fafnir, der Eroberung des Horts und der Erweckung der Walküre Brynhild aus deren Zauberschlaf.

15 Singen ließ darauf
Sigurd die Harfe.
Hellhörig wurde
die Halle da:
Weit war die Wildnis,
wüst und leer.
Hervor kam Fafnir,
von Feuer umloht. […]

17 Die Tür hing dunkel
an tiefen Balken,
fahl glitzerte Gold
auf Gold gehäuft.
Der Hort ward geholt,
der Helm genommen

[82] Tolkien 2010, S. 219.

und Grani der Graue
gramvoll beladen.

18 Hindarfjall hob sich,
umhagt von Feuer,
aus weißem Gewölk,
wuchtig und steil.
Wunderhell strahlend
erwachte Brynhild –
und Sigurd verstummte,
es schwieg der Gesang.[83]

Das *neue Gudrúnlied*, Teil 2 des Buches, erzählt quasi das *Atlilied* und verwandte Teile der *Edda* neu. Auch hier spielt der König in der Schlangengrube auf der Harfe.

134 Aus harrte Gunnar
grimmig und nackt.
Stumm umschlängelten
die Schlangen ihn,
züngelnd die Zungen,
Zähne voll Gift,
es leuchtete Licht
in lidlosen Augen.

135 Sie hieß seiner Hand
eine Harfe reichen.
Er schlug sie kraftvoll,
da klangen die Saiten.
Erstaunlich stiegen
aus der Schlangengrube
süße Gesänge
des Sieges auf.

136 Wie Steine so still
starrten verzaubert
nicht kriechend,
nicht ringelnd, die
kalten Schlangen.
Sie wiegten sich langsam,
überwältigt vom Schlummer,
als Gunnar sang
von Gunnars Stolz. […]

[83] Tolkien 2010, S. 222f.

138 Aus steinernem Versteck
stahl sich langsam
eine grässlich glänzende
große Natter.
Noch hörten die Hunnen
die Harfe ihn schlagen
und Hunnenlands Untergang
unheimlich künden.

139 Die alte Natter
bog niederträchtig
sich an seine Brust
und verbiss sich darin.
Das Leben lassend
schrie laut Gunnar auf,
die Harfe verhielt,
das Herz stand still.[84]

Mit einer vergleichbaren Szene in *Fragmente eines Heldengedichts* über Attila in Altenglisch schließt das Buch.

Den lebenden König in ein Gehege setzte
die Hunnenschar. Schlangen krochen,
Ringelwürmer in den Wänden.
Da schlug Guðhere grimmen Herzens
die Harfe in seinem Versteck. Da klang, tönte
Saite an Finger. Seine Stimme drang
hell wie ein Kriegsschrei durch den grauen Fels
vor Wut auf seine Feinde. So soll ein Volkskönig,
ein Kriegsherr, sein Gold gegen Feinde behaupten.[85]

Harfen in moderner phantastischer Literatur

Die Harfe kommt nicht sehr oft vor in der modernen Phantastik, auch wenn sie immer mal wieder Erwähnung findet. Ein paar Werke seien aufgeführt, in denen Harfen eine wesentliche Rolle spielen.

I. *Die Drachen von Pern*: nichtmagische Harfen

Dass die Harfen in dieser Reihe – inzwischen rund 30 Romane von Anne McCaffrey und nach deren Tod ihrem Sohn Todd McCaffrey – nicht magisch

[84] Tolkien 2010, S. 471ff.
[85] Tolkien 2010, S. 559f.

sind, darf nicht verwundern, denn dies ist trotz des Titels ein Science-Fiction-Zyklus. Allerdings können einzelne Geschichten durchaus wie Fantasy wirken.

> Oft schlägt scheinbare Fantasy in SF um bzw. entpuppt sich durch (spätere) Erklärungen als solche, etwa in Bradleys Darkover-Romanen oder in McCaffreys Serie über die Drachen von Pern, zu der die Autorin selbst auf ihrer Internetseite erklärt (auf die Frage ‚Are your books considered to be fantasy or science fiction?'): ‚I write science-fiction, (s-f for short). Fantasy usually contains some form of magic. I stick to newtonian logic.' Einzelne Romane können durchaus als Fantasy erscheinen, sind aber im Gesamtzusammenhang Science Fiction. Das kann auch innerhalb eines Romans geschehen.[86]

In den meisten Drachenromanen spielt die Harfnergilde eine große Rolle (die lange Zeit nur aus Männern besteht). Auf Pern sind die Menschen einst gelandet, um den Planeten zu kolonialisieren, und haben mit der Zeit ihre Herkunft und ihr technisches Wissen vergessen. Um den alle 250 Jahre stattfindenden 50 Jahre andauernden „Fädenfall" zu bekämpfen, einen Einflug von tödlichen Sporen, die von einem Nachbarplaneten kommen, züchtet man einheimische flugfähige Feuerechsen zu Drachen heran. Die Machtelite der Low-Tech-Gesellschaft bilden je nach Stärke der Bedrohung durch die Fäden mal die Drachenreiter*innen, mal die Adelsschicht mit ihren Burgen. Die Harfner sind in einer Gilde organisiert, die unter anderem für Kommunikation, Bildung, Wissensbewahrung und -vermittlung zuständig ist – und als Geheimdienst arbeitet.

In einigen Romanen spielen Harfen eine besondere Rolle, oder besser: die Menschen, die sie spielen. In *Die Welt der Drachen*, dem allerersten Roman von 1968, kämpft Meisterharfner Robinton, eine der Hauptfiguren der Reihe, ein Musikgenie mit Talent für eingängige Lieder und der Fähigkeit, Drachen zu hören, gegen Unwissenheit, Ausbeutung und Brutalität und darum, die Menschen auf den folgenden Vorbeizug der Fäden vorzubereiten.

Drachengesang und *Drachensinger* bauen aufeinander auf. Die junge Menolly würde gerne Harfnerin werden, Mädchen aber ist dieser Beruf versagt. Nach vielen Abenteuern und Komplikationen wird sie als Lehrling in der Harfnerhalle aufgenommen.

Drachenklänge schildert die ersten Lebensjahrzehnte des Meisterharfners Robinton und verbindet dies mit den Ereignissen in mehreren anderen Büchern. Zu diesem Roman haben Tania Opland und Mike Freeman 2003 die CD *The Masterharper of Pern* publiziert.

---

[86] Schneidewind 2008, S. 14.

II. *Die Nebel von Avalon*: nichtmagische Harfen für Barden-/Druidenmagie

Dieser Fantasy-Roman von Marion Zimmer Bradley ist eine Interpretation der Artussage aus der Sicht von Morgaine, der Halbschwester von Artus. Es geht um den Untergang von Avalon, der heiligen Insel der keltischen Priesterinnen, den Übergang der alten Religion zum Christentum und vom Matriarchat zum Patriarchat, alles aus feministischer und teilweiser esoterischer Sicht.

Taliesin, Merlin von Britannien und Druide von Avalon, und Kevin, sein Nachfolger als Merlin, sind beide mächtige Barden; ob sie jeweils Barden- oder Druidenmagie wirken, ist meist nicht zu erkennen. Ihr Instrument dabei ist stets ihre Harfe.

Der Bestseller wurde durch drei weitere Bände zur Tetralogie erweitert, die Bradley gemeinsam mit Diana L. Paxson verfasste. Nach Bradleys Tod schrieb Paxson auf der Basis von deren Aufzeichnungen noch drei Bücher, die die Vorgeschichte schildern. In allen *Avalon*-Romanen haben Harfen eine vergleichbare Funktion.

III. *Die Historia vom Heiligen Gral*: nichtmagische Harfe für Bardenmagie

1994 veröffentlichte der saarländische Autor Thomas Mörschel in meinem Verlag den ersten Band seiner unvollendet gebliebenen Duologie *Die Historia vom Heiligen Gral I. Schwert und Harfe* mit dem Untertitel: *worinnen nebst Anderem berichtet wird von Begebenheiten zu Zeiten seiner Heiligsten Majestät Arthurvs, des Sohnes der Pferde und Königs von Loegrien, Cornwall, Albany und Cambria*.

Die Harfe des Druiden und Barden Myrrdin – die walisische Form des Namens oder Titels von Merlin – dient diesem sowohl als Werkzeug zur Verrichtung seiner Bardenmagie wie auch prosaisch zur Unterhaltung und zur Gesangsbegleitung:

> Über Wochen hinweg wandelte ich betrübt und unerkannt durchs Land. An manchem Hof sang ich ein traurig Lied zur Harfe und wurde dafür hoch entlohnt, denn ein jeder lobte meinen Gesang und meine Kunst, die Worte den Menschen zur Freude und reicher Empfindung zu formen, aber niemand vermochte zu erkennen, wer ich wirklich war.[87]

Richtig eingesetzt, vermag die Musik der Harfe auch heilende Wirkung zu entfalten, selbst in den Händen eines magisch Unbegabten. Durch Harfenmusik

[87] Mörschel 1994, S. 82.

wird Myrrdin, der sein Gedächtnis verloren hat und dem Wahn verfallen ist, geheilt.

> Dies erlauschte der Bote, und mit dem Spiel seiner Harfe unterbrach er des Weisen Worte, gedachte er doch, den Rasenden mit dem Zauber der Musik zu besänftigen. Und wahrlich, Myrddin neigte den Kopf, zu lauschen dem Spiel und dem Gesang des Boten, der in Dornen verborgen ganz leise ihm ein Lied sang, das vom Schmerz derer sprach, die Myrddin verlassen, von ihrem Suchen nach ihm kündete es wie auch von ihrer Furcht, ihn auf ewig verloren zu haben. So lange schmeichelte er dem Druiden mit Gesang und den Lauten der Harfe, bis er des Weisen Sinne besänftigt. Und gebannt vom Spiel des Boten schritt Myrddin zu ihm hin und bat ihn weiterzuspielen. Und wahrhaftig, einem Wunder gleich, Myrddin ließ ab von seinem Wahne und ganz langsam kehrte zurück sein Gedächtnis, und er erinnerte sich, wer er einst gewesen.[88]

Harfen im Karl-May-Kosmos

2010 hat der *Karl-May-Verlag* gemeinsam mit der *Phantastischen Bibliothek Wetzlar* die Romanreihe *Karl Mays Magischer Orient* entwickelt, in der die vertrauten Figuren Kara Ben Nemsi, Hadschi Halef Omar und Sir David Lindsay neue Abenteuer im Orient erleben, der nun ein durch und durch magischer Orient ist – mit Zauberei, Fabelwesen und wundersamen Dingen. Auch in Karl Mays Orientromanen gab es phantastische Elemente, die er – seiner Zeit geschuldet – verborgen und nicht ausgeführt hat. Sein Orient war schon damals kein Abbild der Realität, sondern ein imaginierter *1001-Nacht*-Orient. Die Romane verfolgen, wie damals Karl May selbst, die Fiktion, dass Erzähler und Held eins sind. Die Ich-Figur Kara Ben Nemsi reist am Ende ihrer Abenteuer wieder nach Hause nach Radebeul, um das Erlebte in einem Roman niederzuschreiben.

Ich gehörte zum Redaktionsteam der Reihe und habe neben einem Roman mehrere längere Texte beigetragen. In einigen davon spielen Harfen eine mehr oder weniger wichtige Rolle.

I. *Die Gelehrten von Hadramaut*: magische Harfe

Nach vier Romanen aus der Feder von Alexander Röder, in denen die Orientromane von Karl May fortgesetzt werden, folgte mit diesem fünften Band der Reihe *Karl Mays Magischer Orient* ein Episodenroman, in dem nach einem Prolog des Reihenherausgebers Thomas Le Blanc, Gründer und Leiter der *Phantastischen Bibliothek Wetzlar*, Alexander Röder, Karl-Ulrich Burgdorf, Jacqueline

[88] Mörschel 1994, S. 128.

Montemurri und ich eine aufeinander aufbauende Geschichte erzählen, ehe Tanja Kinkel den Band mit einem wunderbar poetischen Epilog abschließt.

In meiner Episode *Die Gelehrten von Hadramaut* befinden sich Kara Ben Nemsi, Hadschi Halef Omar und Sir David Lindsay in der verborgenen Akademie von Hadramaut. Zu ihrer Gruppe gehört die Niederländerin Marijke van Beverningh, die sie aus der Sklaverei befreit haben. In Hadramaut müssen sie gegen einen mächtigen Djinn kämpfen, einen Marid, der schon viele Menschen getötet hat und bisher mit keinem Mittel bezwungen werden konnte. Doch mit einer magischen Harfe gelingt seine Vernichtung.

> Die hölzernen Teile waren reich mit Einlegearbeiten aus Gold und Perlmutt mit orientalisch wirkenden und mir unbekannten Mustern und Symbolen verziert, die Saiten wirkten, als wären sie aus Gold gesponnen. Marijke schlug einen Dur-Akkord an, der absolut rein klang, ließ dann einmal alle Saiten von unten nach oben in einem perlenden Arpeggio erklingen, 27 an der Zahl, wie ich später feststellte. ‚Sie ist perfekt gestimmt!', sagte sie dann erstaunt. ‚Aber was das für eine Harfe ist, weiß ich nicht zu sagen. Mein Vater hat mich Klavier lernen lassen, wie es in unseren Kreisen üblich war, und mein Klavierlehrer hatte eine dieser neumodischen Konzertharfen in seinem Salon stehen, die ich ab und zu spielen durfte. Aber diese war fast so groß wie der Flügel, auf dem ich lernte; solche Doppelpedalharfen sind wahre Monster im Vergleich zu diesem zierlichen leichten Instrument. Und es hat nur wenige Halbtöne, ist diatonisch gestimmt.' Sir David schaltete sich ein. ‚Ich kenne diese Art Harfen auch nicht. Sie ist viel zierlicher gebaut als die irischen Harfen mit den Stahlsaiten wie etwa die Brian-Boru-Harfe, die ich im Trinity College in Dublin gesehen habe und die das Wappen der Republik Irland schmückt.' ‚Es scheint eine Mischform zu sein aus verschiedenen Traditionen', meinte ich nun. ‚Diese Harfe gleicht bis ins Detail der einzig erhaltenen Harfe aus dem späten Mittelalter, diese habe ich auf der Wartburg bei Eisenach gesehen, sie soll der Sage nach dem Minnesänger und Reichsritter Oswald von Wolkenstein gehört haben. Man nennt diese Form gotische Harfe, wegen der aufstrebenden schlanken Form und weil Proportionen und Stilelemente der gotischen Architektur entlehnt sind, oder auch burgundische und Renaissance-Harfe. Selbst die Intarsienarbeiten sind ganz ähnlich, aber bei der Wartburgharfe stellen diese Blumen dar, hier haben wir orientalische Motive, und statt aus Ahornholz wurde diese Harfe aus edlem importierten Holz aus Nordamerika gefertigt. Schließlich ist das Instrument mit Metallsaiten bespannt, was auf die irische Tradition hinweist. Mir scheint, hier hat ein arabischer Künstler versucht, das Beste aus verschiedenen Welten zu vereinen.' – ‚Das ist richtig', ertönte nun schwach die Stimme von Rohabu ham aus der Ecke, in der sie lag; sie hatte sich auf die Ellbogen aufgerichtet. ‚Der Erbauer dieser Harfe war ein berühmter und weitgereister Musiker und Magier aus Persien, der hier seinen Lebensabend verlebte. Er baute dieses Instrument in unserer Akademie als sein letztes Meisterwerk mit Material, das er auf seinen Reisen in die ganze Welt gesammelt hatte. Vorbild war eine Harfe, die er in den Tiroler Bergen bei einem Ritter und Musiker gesehen hatte.

> Dieser habe, erzählte der Magus, das Harfenspiel durch Zauberei erworben, deshalb habe er für seine magische Harfe Form und Saitenzahl übernommen. Sie soll nach den Worten des Persers Flüche brechen und Böses vertreiben. Das ist das Instrument, mit dem wir den Dämon besiegen können!'[89]

Es handelt sich um ein magisches Instrument, wie es zur Bannung des Djinns nötig ist. Wie diese gelingen kann, findet Kara ben Nemsi im Kitab Al'Azif, auch bekannt als Necronomicon.

> Um einen Dämon mit Musik zu beschwören und ihn zu bannen, bedarf es eines besonderen Instrumentes, gefertigt nur aus edelsten Materialien, die aus mehreren Ländern stammen müssen, und versehen mit magischen Symbolen und Schutzzeichen. Um den Dämon in unserer Welt zum ersten Male zu beschwören, zeichne ein Pentagramm aus dem Blut einer Jungfrau und spiele außen sitzend fünf Mal den aufsteigenden Knoten aus den sechs Tönen der alchimistischen Skala, die da sind ut, re, mi, fa, so und la, und du wirst den Dämon beherrschen. Wann immer du ihn in der Folge zu dir rufen willst, so spiele den aufsteigenden Knoten auf demselben Instrument drei Mal. Willst du ihn aber bannen für immer von dieser Welt, so setze dich mit deinem Instrument in ein Pentagramm, gezeichnet mit Bienenwachs, rufe den Dämon mit dem dreifachen aufsteigenden Knoten herbei und spiele anschließend fünf Mal den absteigenden Knoten, die sechs magischen Töne in der Reihenfolge la, so, fa, mi, re, ut. Doch bedenke und beachte: Alle Töne müssen gleich lang sein, so du dies nicht befolgst oder einen falschen Ton spielst, bist du und sind alle, die mit dir sind, des Todes.[90]

Um die Folge spielen zu können, muss diese natürlich in die Töne der Tonleiter übersetzt werden, die Marijke kennt. Das übernimmt Kara ben Nemsi:

> ‚[D]ie Bezeichnungen der Töne folgten den Anfangssilben des Johannes-Hymnus des Paulus Diaconus, den der mittelalterliche Dichter im 8. Jahrhundert wohl eigens geschrieben hat, um den Menschen, die nicht lesen konnten, beim Memorieren der Töne zu helfen.' Aus dem Gedächtnis rezitierte ich die erste Strophe des alten Hymnus auf Johannes den Täufer, wobei ich darauf achtete, die Hebungen der Hexameter nur leicht zu betonen, die jeweils erste Silbe einer Zeile aber deutlich hervorhob, um die Tonnamen zu verdeutlichen. Dabei bemerkte ich, dass Marijke aufgehört hatte zu spielen und mir aufmerksam zuhörte. ‚UT queant laxis – REsonare fibris – MIra gestorum – FAmuli tuorum – SOlve polluti – LAbii reatum – Sancte Iohannes. Die ersten Silben der ersten sechs Zeilen ergeben die sechs Tonnamen: ut, re, mi, fa, so oder sol und la. Die siebte Note, die ihr vielleicht aus der heute üblichen französischen, italienischen und spanischen Tonskala kennt, das si, sprengte den damals üblichen Rahmen eines Hexachord, also eines Tonbereichs von sechs Tönen, und wurde später aus den Anfangsbuchstaben von Sancte Iohannes gebildet,

[89] Schneidewind 2018c, S. 314f.
[90] Schneidewind 2018c, S. 320f.

> und noch viel später ersetzte man das ut durch das heute übliche do.‘ Marijke spielte langsam die sechs Töne, während sie dazu die Namen sprach, die in ihrer Heimat, in Deutschland und Großbritannien üblich sind: ‚C – D – E – F – G – A. Daraus kann ich natürlich eine Melodie machen, und ich darf wohl keine anderen Töne verwenden. Aber ich denke, wir brauchen mehr Hinweise. Was bedeutet denn dieser Johannes-Hymnus?‘ Ich übersetzte sinngemäß: ‚Es sollen die Schüler mit lockeren Stimmbändern zum Klingen bringen können die Wunder deiner Taten. Löse die Schuld von der befleckten Lippe, heiliger Johannes.‘[91]

So gewappnet mit Wissen und der magischen Harfe, kann der Djinn bezwungen werden:

> Marijke holte tief Luft und spielte dann relativ langsam, aber absolut gleichmäßig mit jeweils drei Fingern der beiden Hände den aufsteigenden Knoten: C – D – E – F – G – A – und noch einmal – und noch einmal. Von einem Moment zum anderen stand der Marid mitten im Raum, direkt vor und mit dem Rücken zu dem Pentagramm, so wie wir ihn heute schon einmal gesehen hatten: etwas mehr als mannsgroß, mit tiefschwarzer und glänzender Haut, die beiden Waffen in den Händen. Und jeder Ton im Raum verstummte, nur ein ganz leichter Nachhall des letzten Harfentons war zu vernehmen. Einen Moment stand die Kreatur wie erstarrt, dann wirbelte sie um ihre Achse, um sich einen Überblick zu verschaffen, erblickte das Pentagramm und schlug nach Marijke – doch der Säbel wurde mitten in der Luft aufgehalten, direkt über der Linie des schützenden Pentagramms. […] Marijke hatte nur eine Sekunde gezögert; als sie merkte, dass das Pentagramm sie schützte, begann sie, diesmal etwas schneller, den absteigenden Knoten zu spielen: A – G – F – E – D – C. Die Harfentöne waren in der Stille deutlich zu vernehmen; kaum waren die ersten zwei Töne erklungen, damit also die absteigende Richtung der Melodie zu erkennen, verlangsamten sich die Bewegungen des Dämons, als sei er komplett in Treibsand gefangen, und dies mit jedem Ton mehr – als der erste absteigende Knoten vollendet war, bewegte er sich nur noch zentimeterweise. Seine Augen glühten, sein Maul war weit aufgerissen, doch wir hörten keinen Ton, nichts außer dem silberhellen Klang der Harfe, auf der Marijke nun den zweiten Lauf spielte, gleichmäßig und fehlerfrei mit bewundernswerter Konzentration und Ruhe, und als sie die dritte Tonfolge vollendet hatte, rührte sich der Dschinn nicht mehr, seine Haut war grau und stumpf geworden und das Licht in seinen Augen erloschen, die Schwerter ihm aus den Händen gefallen […] Der vierte absteigende Knoten erzeugte in der Steinstatue, die der Dämon gewesen war, zunächst feine und immer größer werdende Risse, bei der letzten Tonfolge zerbrach die Statue und zerfiel zu feinem grauen Staub, der als Häufchen auf dem Boden lag. Beim letzten Ton, einem von Marijke mit voller Kraft und nahezu jubilierendem Klang angerissenen C, stob ein

[91] Schneidewind 2018c, S. 319f.

> Windstoß durch den Saal, der das Portal aufriss und die Asche mit einem Schwung hinausblies in die Weiten von Hadramaut.[92]

Die Harfe des persischen Magus ist ein magisches Instrument, das sich nie verstimmt und mit welchem Bann- und Zaubersprüche gewirkt werden können.

II. *Das magische Tor im Kaukasus*: ein traditionelles Instrument

Der Titel meines Romans gibt schon an, wo er spielt. Eine Gruppe um Kara Ben Nemsi und Hadschi Halef Omar nimmt 1878 an einer Trauerfeier in Swanetien teil, einer Gebirgsregion im Norden Georgiens im Großen Kaukasus. Swanetien bildet noch heute einen kulturell relativ geschlossenen Raum, die Musik und die Instrumente sind sehr traditionell. In meinem Roman nutze ich die Gelegenheit, die georgische Winkelharfe und ihre Geschichte vorzustellen:

> Während des Essens wurde in jedem Haus im Hintergrund die Tschangi gespielt, ein Instrument, das ich mit großem Interesse betrachtete. Es ist eine sehr frühe Form einer Harfe: Ein schmaler, an der Unterseite gerundeter Resonanzkörper aus einem ausgehöhlten Holzblock schließt an der Oberseite mit einer dünnen flachen Holzdecke ab. In einem leicht spitzen Winkel sitzt darauf der Hals, so dass ein gleichschenkliges offenes Dreieck entsteht, weshalb diese Konstruktion Winkelharfe genannt wird. Vom Hals zum Korpus verlaufen sechs Saiten aus gedrehtem Pferdehaar, die die Musikerin schlägt – in Swanetien wird dieses Instrument fast nur von Frauen gespielt. Sie halten die Tschangi senkrecht auf ihren Knien, mit den kurzen Saiten von sich entfernt. […] Erst kürzlich hatte ich von einer Winkelharfe gelesen: In der bereits erwähnten Ausgabe der ‚New York Tribune' war von einer Ausgrabung im Ort Stepanzminda an der georgischen Heerstraße berichtet worden, bei der ein russischer Archäologe im letzten Jahr, 1877, einen beachtlichen Schatz gefunden hatte. Eine kleine Bronzefigur aus vorchristlicher Zeit, die einen Musikanten mit einer Winkelharfe darstellte, veranlasste den Forscher zu der These, Swanetien im Westen und Chewsuretien im Osten Georgiens hätten eine gemeinsame Vergangenheit. Ich winkte Georgi heran und erzählte ihm von dem Artikel und davon, dass meines Wissens die frühen Winkelharfen im alten Ägypten und in Babylon gespielt worden seien. Er überlegte einen Moment, dann meinte er: ‚In Swanetien ist die Tschangi mindestens seit dem vierten Jahrhundert belegt. Wenn sie noch viel älter ist – vielleicht stammen wir wirklich von den Sumerern ab. Für die Erfindung der Tschangi gibt es übrigens eine schöne alte Legende. Wollen Sie sie hören?' Ann und Sofie, die mitgehört hatten, nickten eifrig, auch ich stimmte zu: ‚Sehr gerne!' Georgi setzte sich bequem hin und begann: ‚Vor langer Zeit, noch ehe die Swanen Christen wurden, lebte in Swanetien ein armer Bauer. Durch eine Krankheit verlor er seinen über alles geliebten Sohn. Er konnte lange keinen Trost finden. Da nahm er den rechten Arm des toten Kindes und bog ihn zu einem Win-

[92] Schneidewind 2018c, S. 322ff.

> kel. Er bespannte ihn mit den goldenen Haaren seines Sohnes und stimmte das erste Klagelied auf einer Tschangi an. Aus diesem Grunde nennen wir Swanen diese Harfe auch shimekvshe, das heißt gebrochener Arm.‘ Wir schwiegen ein paar Minuten lang, versunken in die Klagemusik der Tschangi, dann sagte ich: ‚Das ist eine sehr schöne Geschichte. Ich glaube aber eher, dass die Harfe aus einem Jagdbogen entstanden ist, wie es in dem Artikel hieß, über den Umweg über einen Musikbogen mit einer Saite, wie er noch heute in manchen Ländern üblich ist. Und darüber wird dann auch die Verbindung zu frühen sumerischen Harfen gezogen.‘ – ‚Mag sein.‘ Georgi zuckte die Schultern. ‚Doch was kümmert den Dichter die prosaische Realität! In unserem Nationalepos Der Recke im Tigerfell kommt die Tschangi auf jeden Fall mehrfach vor, und Schota Rustaweli schreibt, dass Harfe, Laute und Flöte zur Freude aller erklingen.‘[93]

Harfen in Vergangenheit und Zukunft

Immer wieder spielen Harfen in meinen Geschichten eine Rolle. Drei Beispiele führe ich zum Abschluss dieses Beitrages an, wobei ich sie nicht nach Entstehungsdatum sortiere, sondern mich von der Vergangenheit in die Zukunft bewege, von der Fantasy in die Science-Fiction.

I. *Nachfolge*: Zauberharfe mit Geist

Für eine Anthologie mit Beiträgen zum Festival-Mediaval schrieb ich eine Geschichte, in der eine Harfe über die Jahrhunderte eine ganz besondere Rolle spielt: Der in ihr hausende Geist verhilft ihren Besitzern zu geistigen Höhenflügen und phänomenaler Kreativität – solange man nicht gegen seinen Willen handelt. Nach dem Todesfall ihres letzten Eigentümers während des Festival-Mediaval untersucht die Polizei die Harfe.

> Zunächst zeigte ich die Harfe Frau Dr. Ilona Grimm, der Leiterin der örtlichen Musikschule. Nach erster Inaugenscheinnahme bestätigte sie, es handele sich um eine gotische Harfe, ein Nachbau ähnlich der in der Wartburg zu findenden so genannten Wolkensteinharfe, die um 1430 bis 1440 entstanden sein und dem Minnesänger und Reichsritter Oswald von Wolkenstein gehört haben soll. Einer Tiroler Sage nach hatte dieser das Harfenspiel von einer Fee oder Zauberin erlernt. Die Harfe weist allerdings so wunderbar gestaltete und ausgeführte Intarsien auf, dass Dr. Grimm sie nicht für einen gewöhnlichen Nachbau hält, sondern sie als Sonderanfertigung von besonderer Qualität und sehr hohem Wert einschätzt. […] Die Harfe des Julius Otto Reinhold Müller ist kein Nachbau, sondern erwies sich nach eingehender Untersuchung als eine originale alte Harfe, auf 1444 zu datieren! Versteckt in zwei der vier Intarsien, die die Säule zieren, sind einmal die Jahreszahl

[93] Schneidewind 2019, S. 347f.

> ‚1444' und einmal das Wort ‚Hauenstein' zu erkennen. Von ihrem ganzen Aufbau ähnelt die Harfe verblüffend der nach ihrem Aufbewahrungsort so genannten ‚Wartburg-Harfe', auch als ‚Eisenach–' und ‚Wolkenstein-Harfe' bekannt. Die Intarsien sind andere, statt der Verzierung mit Hochgebirgsblumen und Certosina-Einlegearbeiten aus der Lombardei finden wir Symbole aus Alchemie und Astrologie. Wie die Wolkensteinharfe ist diese Harfe aus Ahornholz gefertigt, und sie dürfte die nach der Wartburgharfe älteste erhaltene Renaissance-Harfe sein. Sie ist offensichtlich entweder gefertigt auf der Burg des Oswald von Wolkenstein, Hauenstein bei Seis, oder speziell für ihn dort auf seinem Wohnsitz. Dafür spricht eines der eingelegten Symbole: ein Uroboros, ein Drache, der seinen Schwanz im Maul hält, ein bekanntes Zeichen der Alchemie und zugleich des Drachenordens, dem Oswald angehörte.[94]

Zusammen mit der Harfe findet die Polizei einige alte Briefe, z. B. an Karl May.

> Mein lieber May […] Dies ist keine gewöhnliche Harfe. Sie stammt aus Tirol, von einem dortigen Meister des Harfenbaus, und war das Instrument des großen Tiroler Sängers Oswald von Wolkenstein, später der französischen Lebemänner François Villon und Cyrano de Bergerac. Goethe regte sie an zur Beschreibung seines Harfners in ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre'. Denn auch der Meisterdichter besaß diese Harfe, und zwischendurch Schiller, und nach Goethes Tod kam das Instrument über manche Umwege zu mir. Wer diese Harfe spielt, erlebt die seltsamsten Visionen; sie ist eine vielsaitige, eine saitenreiche Muse. Geschichten tun sich vor dem inneren Auge auf, Gedichte gar und Lieder – sicher hat Goethe der Harfe manches zu verdanken. Doch wohnt in ihr zugleich ein böser Geist, und auch wenn ich ihn nie beschworen habe, so weiß ich doch um ihn. Mir aber wurde er nie gefährlich. Denn ich bin gar unbegabt im Erzählen und Schreiben von Geschichten, mein Metier ist die Musik. […] Achte und nutze sie wohl, die Zauberharfe, doch sei auf der Hut: Es mag geschehen, dass du Wirklichkeit und Wahn nicht mehr auseinanderhalten kannst, dass sie dir die phantastischsten Ideen und Flausen in den Kopf setzt, zu denen du sowieso neigst. Doch weiß ich niemanden Besseren, dem ich die hölzerne Muse gönne. Halte sie geheim und in Ehren, und denke manchmal an mich, deinen alten Lehrmeister und Freund Samuel Friedrich Strauch.[95]

Angeblich wird die gefährliche Harfe vom untersuchenden Polizisten verbrannt. Doch ein Jahr später steht im *Thüringer Sonntagsblatt*:

> Der ehemalige Kriminalhauptkommissar Heinz-Jürgen Maier […] ist Mitte des letzten Jahres in den vorzeitigen Ruhestand getreten und hat die Welt kurz darauf mit

[94] Schneidewind 2020, S. 106ff.
[95] Schneidewind 2020, S. 114f.

> Büchern ganz im Stile von Julius Otto Reinhold Müller, wenn auch mit mehr fantastischen Elementen, überrascht.[96]

II. *Feenmusik*: nichtmagisches Instrument

In der Reihe *Phantastische Miniaturen*, die seit 2010 von Thomas Le Blanc für die *Phantastische Bibliothek Wetzlar* herausgegeben wird, veröffentlichte ich im Band *Variationen der Vergangenheit* eine Kürzestgeschichte, in der mein Lieblingsmusiker Oswald von Wolkenstein, eine Fee und eine Harfe die Hauptrolle spielen.[97] Eine junge Harfenbauerin erlebt eine Traum- oder Zeitreise: von der Zukunft des Jahres 2027 um 620 Jahre in die Vergangenheit, ins Jahr 1407.

> Es waren ganz wenige Instrumente aus jener Zeit überliefert; der Fund dieser Harfe war eine Weltsensation gewesen. Eingewickelt in Leder hatte sie die Jahrhunderte in einem Bronzekasten tief unter der Erde unversehrt überstanden, erst Grabungen auf Oswalds Burg Hauenstein 2027 anlässlich von dessen 650. Geburtsjahr hatten diesen zu Tage gefördert. Die Radiokarbonmethode hatte die Harfe auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert – Oswald war 1445 gestorben. Wahrscheinlich hatte sie ihm gehört! Dieses Instrument war unbezahlbar – und sie durfte den Nachbau für die Musiksammlung im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck fertigen! Franziska konnte nicht widerstehen: Sie stimmte die Harfe und spielte und sang dann Oswalds Lebensballade. Der Klang der Harfe war traumhaft […] S]ie fühlte sich in das Lied hineingezogen, sah die Szenen regelrecht vor sich. […] auch kund ich fidlen, trummen, paugken, pfeiffen', sang Franziska – und alles um sie herum verschwamm.[98]

Franziska kommt wieder zu sich neben einer Kapelle im hellen Sonnenschein. Sie sieht:

> […] U]m die Ecke bog die schönste Frau, die Franziska je gesehen hatte: hochgewachsen, mit langen schwarzen Haaren – und die Harfe in Händen, die Franziska vorhin noch untersucht hatte. Sie spielte diese meisterlich: Franziska erkannte die dreistimmige Ballata ‚Questa fanciulla amor' von Francesco Landini, aus der Oswald die zweistimmige Kontrafaktur ‚Mein herz' gemacht hatte. Franziska hätte nie gedacht, dass dieses Stück so auf der Harfe gespielt werden könnte – und Oswald wohl auch nicht. Er verstummte und starrte die Frau an, als sei sie eine Erscheinung.[99]

Kurze Zeit später findet Franziska sich in ihrer Werkstatt wieder.

---

[96] Schneidewind 2020, S. 118.

[97] Alle Kürzestgeschichten, die ich bis Ende 2022 für die *Phantastischen Miniaturen* verfasst habe, finden sich in meinem Sammelband *Brennende Labyrinthe*.

[98] Schneidewind 2022, S. 65.

[99] Schneidewind 2022, S. 66.

> Hatte sie geträumt? Oder hatte dieses wundersame Instrument sie wirklich ins frühe 15. Jahrhundert befördert? Sie würde es wohl nie wissen. Und sicher würde sie niemandem davon erzählen. Aber sie war überzeugt: Sie hatte Oswald von Wolkenstein gesehen. Die Sage, wonach der große Musiker das Harfenspiel von einer Fee gelernt hatte, sie war wahr![100]

Die Harfe ist nicht magisch, aber Oswald erhält sie auf magischem Weg.

III. *Wo man singt* ...: nichtmagisches Instrument

In einer etwas längeren Geschichte, die ich 2018 für ein Science-Fiction-Projekt der *Phantastischen Bibliothek* schrieb, ist die Harfe der Protagonistin das Instrument, durch dessen Klang sie aus einer nahezu ausweglosen Lage gerettet wird. Die Wissenschaftlerin ist bei der Erforschung des Planeten, auf dem ihr Raumschiff gestrandet ist, in eine Höhle gestürzt, hat keinen Kontakt zum Schiff und sieht keine Möglichkeit, die Höhle zu verlassen.

> Hinter einigen Messgeräten, die leider keine Verbindung zum Schiff hatten, und ihrem Notebook, das sich natürlich auch nur aus der Nähe ins Schiffnetz einloggen konnte, steckte, sorgfältig in ein dunkelrotes weiches Samttuch eingewickelt, ihre kleine Reiseharfe. Die hatte sie mitgenommen, um sich zwischendurch einen schönen Platz zu suchen und ein neues Lied zu komponieren – das half ihr immer, wenn sie emotional sehr aufgewühlt war. […] Sie nahm die Harfe auf und strich zärtlich über das helle Holz. Soweit sie wusste, war es das einzige Instrument in Privatbesitz, das noch aus gewachsenem Holz bestand und nicht im 3-D-Drucker entstanden war. Ihr Urgroßvater hatte es gebaut, sein Sohn den Drachenkopf geschnitzt; es war das einzige Erbstück, das ihrer Familie verblieben war. Nur weil diese kleine romanische Harfe weniger als ein Kilo wog, hatte Lisa-Mari sie mit an Bord nehmen dürfen. Sie begann, das Liebeslied zu spielen, das sie von ihrer Großmutter gelernt und für Sabrina umgedichtet hatte, in der Nacht, als sie ein Paar geworden waren.[101]

Die Einheimischen des Planeten, von denen sie bisher nichts wusste, kommunizieren untereinander mit Gesang, reagieren auf die Harfenmusik und retten Lisa-Mari. Die Harfe ist das Instrument, das ihr das Überleben sichert.

Ausblick

In dieser Betrachtung wurde deutlich, dass das Bild, das in neuerer phantastischer Literatur, insbesondere der Fantasy, von Harfen gezeichnet wird, stark geprägt ist von den Vorstellungen, die sich viele Menschen von der Harfe in Mittelalter und in der frühen Neuzeit machen, unabhängig davon, was über

[100] Schneidewind 2022, S. 66.
[101] Schneidewind 2018a, S. 124.

diese Instrumente wirklich bekannt ist. Dies trifft schon auf Texte aus den vergangenen Jahrhunderten zu.

Es gibt aber in der Fantasy und bei phantastisch-historischen Romanen zunehmend Beispiele für gut recherchierte und einigermaßen der beschriebenen Zeit entsprechende Darstellungen. Da es keine einheitliche Entwicklung in diesen Genres gibt, sondern sorgsam recherchierte und ausgearbeitete Werke neben fürs schnelle Lesen schnell geschriebenen Büchern stehen, lässt sich schwer vorhersagen, wie sich die Darstellung von Harfen und Harfenmusik entwickeln wird.

Literatur

Primärwerke

Andersen, Hans Christian (1864a): Der Vogel des Volkslieds. In: Ders.: Sämmtliche Märchen. Frankfurt a.M./Wien/Zürich 1864, S. 724-727. Online: www.andersenstories.com/de/andersen_maerchen/der_vogel_des_volkslieds [26.3.26]

Andersen, Hans Christian (1864b): Vogel Phönix. In: Ders.: Sämmtliche Märchen. Frankfurt a.M./Wien/Zürich 1864, S. 631-633. Online: www.andersenstories.com/de/andersen_maerchen/vogel_phonix [26.3.26]

Anderson, Douglas A. [Hg.] (2012): Das große Hobbit-Buch. Der komplette Text mit Kommentaren und Bildern. Stuttgart 2012

Bradley, Marion Zimmer (1983): Die Nebel von Avalon. Frankfurt am Main 1983

Bradley, Marion Zimmer (2003): Die Avalon-Tetralogie (Die Herrin von Avalon. Die Nebel von Avalon. Die Priesterin von Avalon. Die Wälder von Albion). Frankfurt am Main 2003

Conrady, Karl Otto [Hg.] (2008): Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Düsseldorf 2008

Diederichs, Ulf [Hg.] (1992): Der Märchenpalast (3 Bände). München 1992

Genzmer, Felix [Übers.] (2017): Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen. Rottenburg 2017

Goethe, Johann Wolfgang von (1963): Märchen. In: Ders.: Berliner Ausgabe. Band 12: Poetische Werke. Romane und Erzählungen. Berlin/Weimar 1963, S. 372-406. Online: http://www.zeno.org/nid/2000485540X [26.3.26]

Gottfried von Straßburg (1994): Tristan. Aus dem Mittelhochdeutschen von X. von Ertzdorff, D. Scholz, C. Voelkel. 2. Aufl., München 1994

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1818): Der Mann im Pflug. In: Dies.: Deutsche Sagen. Band 2. Stuttgart 1818, S. 149-151. Online: https://projekt-gutenberg.org/authors/brueder-grimm/books/brueder-grimm-fabeln-und-parabeln/chapter/538/ [26.3.26]

Hansen, Walter [Hg.] (2015): Beowulf. Das Heldenepos des Nordens. Rheinbach 2015

Hansen, Walter [Hg.] (2014): Das Nibelungenlied. Das große Heldenepos. Rheinbach 2014

Herrmann, Paul; Diedrichs, Ulf [Hg.] (1993): Nordische Nibelungen. Die Sagas von den Völsungen, von Ragnar Lodbrok und Hrolf Kraki. Köln 1993

Körner, Theodor (1834): Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben. In: Ders.: Theodor Körner's sämmtliche Werke. Berlin/Wien 1834, S. 340f. Online: www.projekt-gutenberg.org/koerner/harfe/harfe.html [26.3.26]

Kralik, Richard von (1901): Die wunderbaren Abenteuer des Ritters Hugo von Burdigal, Herzogs von Aquitanien und der schönen Klarmunde sowie des Elfenkönigs Oberon. München 1901. Online: www.projekt-gutenberg.org/kralik/burdigal/burdigal.html [26.3.26]

Krause, Arnulf [Hg.] (2001): Die Heldenlieder der älteren Edda. Übersetzt und kommentiert. Stuttgart 2001

Lucka, Emil (1909): Isolde Weißhand. Ein Roman aus alter Zeit. Von Harfensang und heimlicher Liebe. Berlin 1909. Online: www.projekt-gutenberg.org/lucka/isolde/isolde.html [26.3.26]

Malory, Thomas (2006): Die Geschichten von König Artus und den Rittern seiner Tafelrunde. Frankfurt a. M. 2006

McCaffrey, Anne (1971-2004): Drachenreiter von Pern. München 1971-2004

Mörschel, Thomas (1994): Die Historia vom Heiligen Gral. Bd. 1.: Schwert und Harfe. Saarbrücken 1994

Ovid (2018): Metamorphosen. Übersetzt und kommentiert von Michael von Albrecht. Ditzingen/Stuttgart 2018

Petzoldt, Leander [Hg.] (1994): Musikmärchen. Frankfurt a. M. 1994

Schneidewind, Friedhelm (2018a): „Wo man singt …". In: Le Blanc, Thomas [Hg.]: Rodina. Phantastische Einblicke in eine shared world. Wetzlar 2018, S. 122-130

Schneidewind, Friedhelm (2018b): Die Gelehrten von Hadramaut. In: Ders. u.a.: Sklavin und Königin. Bamberg 2018, S. 251-348

Schneidewind, Friedhelm (2019): Das magische Tor im Kaukasus. Bamberg 2019

Schneidewind, Friedhelm (2020): Nachfolge. In: Schulzke, Amandara M. [Hg.]: Wir sind die Bunten. Erlebnisse auf dem Mediaval-Festival. Hamburg 2020, S. 100-118

Schneidewind, Friedhelm (2022): Feenmusik. In: Le Blanc, Thomas [Hg.]: Variationen der Vergangenheit. Phantastische Kürzestgeschichten. Wetzlar 2022, S. 65-66

Schneidewind, Friedhelm (2023): Brennende Labyrinthe. 100 Miniaturen zwischen Mythos und Zukunft. Winnert 2023

Scott, Walter (1904): Der Graf mit dem zweiten Gesicht, Hochlandehre, Der Zauberspiegel. Drei Erzählungen aus dem schottischen Hochland. Übersetzung aus dem Englischen von Erich Walter. Berlin 1904. Online: www.projekt-gutenberg.org/scott/graf2ges/graf2ges.html [26.3.26]

Simrock, Karl [Übers.] (1876): Die Edda. Die ältere und jüngere nebst den mythischen Erzählungen der Skalda. 6. Aufl., Stuttgart 1876. Online: de.wikisource.org/wiki/Die_Edda_(Simrock_1876) [26.3.26].

Simrock, Karl [Übers.] (1855): Gottfried von Strassburg. Tristan und Isolde. Leipzig 1855. Online: www.projekt-gutenberg.org/gvstrass/tristsim/tristsim.html [26.3.26]

Stange, Manfred [Hg.] (2004): Die Edda. Götterlieder, Heldenlieder und Spruchweisheiten der Germanen. Wiesbaden 2004

Tolkien, John Ronald Reuel (2012): Der Hobbit oder Hin und zurück. Übersetzt von Wolfgang Krege, von Joachim Kalka durchgesehen und behutsam ergänzt. Stuttgart 2012
Tolkien, John Ronald Reuel (2009): Der Herr der Ringe. Einbändige Ausgabe. Übersetzt von Margaret Carroux, bearbeitet von Lisa Kuppler. Stuttgart 2009
Tolkien, John Ronald Reuel (1983): Das Silmarillion. Hrsg. Christopher Tolkien. Übersetzt von Wolfgang Krege. 3. Aufl., Stuttgart 1983
Tolkien, John Ronald Reuel (2018): Der Fall von Gondolin. Hrsg. Christopher Tolkien. Übersetzt von Helmut W. Pesch. Stuttgart 2018
Tolkien, John Ronald Reuel (2010): Die Legende von Sigurd und Gudrún. Hrsg. Christopher Tolkien. Übersetzt von Hans-Ulrich Möhring. Stuttgart 2010
Uhland, Ludwig (1854): Des Sängers Fluch. In: Ders.: Gedichte. Wohlfeile Ausgabe. 3. Aufl., Stuttgart/Tübingen 1854, S. 388-390. Online: de.wikisource.org/wiki/Des_S%C3%A4ngers_Fluch [26.3.26]
Wolff, Julius (1880): Tannhäuser. Ein Minnesang. Berlin 1880. Online: www.projekt-gutenberg.org/wolff/tannhae1/tannhae1.html [26.3.26]

Sekundärwerke

Alpers, Hans-Joachim [Hg.] (2005): Lexikon der Fantasyliteratur. Erkrath 2005
Alpers, Hans-Joachim/Fuchs, Werner/Hahn, Ronald M. (1988): Lexikon der Science Fiction Literatur. München 1988
Armstrong, Karen (2005): Eine kurze Geschichte des Mythos. Berlin 2005
Ambrosini, Marco/Posch, Michael (2006): Einführung in die mittelalterliche Musik. 5. Aufl., Reichelsheim 2006
Brown, Howard Mayer (1983): The trecento harp. In: Boorman, Stanley [Hg.]: Studies in the Performance of Late Medieval Music. Cambridge 1983, S. 35-74
Brunner, Horst: Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick. Ditzingen 2019
Bullerdiek, Jörn/Süßmuth, Christine (2023): Warum Musik in unseren Genen liegt. Berlin/Heidelberg 2023
Clarke, Arthur C. (1984): Profile der Zukunft. Über die Grenzen des Möglichen. München 1984
Clute, John/Grant, John (1997): The Encyclopedia of Fantasy. New York 1997
Eden, Brad [Hg.] (2010): Middle-earth Minstrel: Essays on Music in Tolkien. Jefferson 2010
Fava, Elisabetta (2021): Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts. Würzburg 2021
Feige, Marcel (2003): Das neue Lexikon der Fantasy. Xena, Conan, Artus & Der Kleine Hobbit – Mythen, Legenden und Sagen der Fantasy. Berlin 2003
Fulton, Cheryl Ann (2000): Playing the Late Medieval Harp. In: Duffin, Ross W. [Hg.]: A Performer's Guide to Medieval Music. Indianapolis 2000, S. 345-354
Galling, Kurt [Hg.] (1957-1965): Die Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG³). Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (6 Textbände und 1 Registerband). 3. Aufl., Tübingen 1957-1965

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (1852-1961): Deutsches Wörterbuch. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Version 01/23. URL: www.woerterbuchnetz.de/DWB [26.3.26]

Holmes, John (2019): Nis me ti hearpun hygi: Harping on One String in Middle-earth. In: Eilmann, Julian/Schneidewind, Friedhelm [Hg.]: Music in Tolkien's Work and Beyond. Zürich/Jena 2019, S. 359-385

Knepper, Claudia (2011): Magie. In: EZW-Materialdienst 9/11. Berlin, September 2011, S. 354-358

Lewon, Marc (2011): Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche. In: Gallé, Volker [Hg.]: Dichtung und Musik der Stauferzeit. Worms 2011, S. 69-123

Maier, Norbert: (2014) Die Harfe in Mittelerde. In: Schneidewind, Friedhelm/Steimel, Heidi [Hg.]: Musik in Mittelerde. Saarbrücken 2014, S. 76-88

May, Markus/Raabe, Christiane [Hg.] (2023): Märchenhafter Orient. Projektionen eines Landes der Phantasie. Tagungsband zur Tagung 2018 in München. Heidelberg 2023

Munrow, David (1980): Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance. Celle 1980

Reidemeister, Peter [Hg.] (1985): Mittelalterliche Musikinstrumente. Ikonographie und Spielpraxis. In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis VIII (1984) Winterthur 1985

Reidemeister, Peter [Hg.] (1988): Neue Erkenntnisse zu alten Instrumenten I. Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI, 1987. Winterthur 1988

Rosenzweig, Heidrun (1985): Die vergessene Perfektion. Zur Harfe im 15. Jahrhundert". In: Reidemeister, Peter: Mittelalterliche Musikinstrumente. Ikonographie und Spielpraxis. In: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis VIII (1984) Winterthur 1985, S. 163-182

Rosenzweig, Heidrun (2020): Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen. In: Papiro Martina [Hg.]: Groß Geigen um 1500. Orazio Michi und die Harfe um 1600. Basel 2020, S. 345-377

Rosenzweig, Heidrun [Hg.] (1991): Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen. Sonderband der Reihe Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis. Dornach 1991

Schneidewind, Friedhelm (2008): Mythologie und phantastische Literatur. Essen 2008

Schneidewind, Friedhelm (2016): Vom Dunkel ins Licht! Von Alben zu Elfen und Elben. Wetzlar 2016

Schneidewind, Friedhelm (2018c): Das neue große Tolkien-Lexikon. 2. Aufl., St. Ingbert 2018

Schulz, Georg Friedrich (1973): Alte Musikinstrumente. München 1973

Seebass, Tilman (1988): Idee und Status der Harfe im europäischen Mittelalter. In: Reidemeister, Peter [Hg.]: Neue Erkenntnisse zu alten Instrumenten I. Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XI, 1987. Winterthur 1988, S. 139-152

Steger, Hugo (1971): Philologia Musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im Literarisch-Musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel. München 1971

Steimel, Heidi (2009): The Dwarven Philharmonic Orchestra. In: Fornet-Ponse, Thomas u.a. [Hg.]: Hither Shore 5: Der Hobbit. Das Jahrbuch 2008 der Deutschen Tolkien Gesellschaft e. V. Düsseldorf 2009, S. 135-141

Steimel, Heidi (2014): ‚Packt Eure Instrumente aus!' Instrumentalmusik in Arda. In: Schneidewind, Friedhelm/Steimel Heidi [Hg.]: Musik in Mittelerde. Saarbrücken 2014, S. 65-75

Steimel, Heidi (2019): An Orchestra in Middle-earth. In: Eilmann Julian/Schneidewind, Friedhelm [Hg.]: Music in Tolkien's Work and Beyond. Zürich 2019, S. 345-358

Weinreich, Frank (2007): Fantasy. Eine Einführung. Essen 2007

Wachinger, Burghart (2001): Deutschsprachige Literatur des Mittelalters. Studienauswahl aus dem Verfasserlexikon. 2. Aufl., Berlin/New York 2001

Zondergeld, Rein A./Wiedenstried, Holger E. (1988): Lexikon der phantastischen Literatur. Stuttgart u.a. 1998

Tonaufnahmen

Saremba, Meinhard (2008): Druiden, Dichter, Drachenflagge. SWR2 Wissen. 19. August 2008

Saremba, Meinhard (2010): Idealwelten des Bürgertums. Die Renaissance des Keltischen in der Musik. SWR2 Musik. 11. November 2010

Zwischen Gegenwart und Zukunft – Musik als Medium der Vorausdeutung in mittelalterlichen Erzählungen

Fania Tschepe

„In reality there is only the present,
[t]he future […] is but an 'extension' of our minds."[1]

Auch die Musik kann nur gegenwärtig stattfinden, sie ist nur in dem Augenblick ihrer performativen Ausformung präsent und greifbar. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen – ist sie in der literarischen Auseinandersetzung mit der Zukunft sehr präsent. Diese enge Verschränkung mag auf den ersten Blick überraschend anmuten, erscheint bei genauerer Betrachtung jedoch als durchaus naheliegend. Die Musik selbst ist trotz ihrer Verortung im Gegenwärtigen stetig in einer Auseinandersetzung mit Vergangenem und Zukünftigem, um die Tradition, in der sie steht, nicht zu vergessen, und dennoch genau daraus Fruchtbares für die Zukunft zu gewinnen. Musik vereint damit in sich die zeitlichen Perspektiven der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – und was eignete sich besser als Medium für eine literarische Auseinandersetzung mit Vorausdeutungen?

Beide hier untersuchten mittelalterlichen Texte beschäftigen sich, jeder auf seine individuelle Weise, mit Vorausdeutungen über die Zukunft. Diese Vorausdeutung findet sich in der keltischen Erzählung *Tochmarc Ailbe*[2] in Form einer Prophezeiung, in dem mittelhochdeutschen *Nibelungenlied*[3] in Form der Figur Hagens, der mehrfach die Zukunft betreffende Warnungen äußert. Eingeschränkt werden soll dieser Forschungsgegenstand zudem durch die Verbindung dieses Themenkomplexes mit dem der Musik, denn obgleich beide Elemente auf den ersten Blick scheinbar für sich selbst stehen, weisen sie doch – so die These – enge Verschränkungen miteinander auf, die sich anhand der beiden ausgewählten Texte darstellen lassen. Beide verhandeln diese Verbindung auf unterschiedliche Art, wobei sich zwar Unterschiede, genauso jedoch Ge-

[1] Schmitt 2000, S. 4, mit Rückgriff auf Augustins *Confessiones*.
[2] Im Folgenden unter der Sigle TA zitiert nach: TA.
[3] Im Folgenden unter der Sigle NL zitiert nach: NL.

meinsamkeiten feststellen lassen. Anhand dieser beiden scheinbar so gegensätzlichen Erzählungen soll ein Einblick gegeben werden in die narrative Darstellung der Verhandlungen über die Zukunft unter Bezugnahme auf die Musik.

Aus diesem Grund soll anhand der Betrachtung der entscheidenden Stellen innerhalb beider Texte herausgearbeitet werden, wie Vorausdeutungen auf innertextlicher Ebene funktionieren und welche Funktion dabei der Musik zukommt.

Tochmarc Ailbe verhandelt die Suche der Königstochter Ailbe nach dem für sie bestimmten Ehemann. Wie es die Tradition gebietet, wendet sie sich dafür an den Druiden Citruad, der einen Zauber wirkt, wodurch Ailbe im Traum ihren zukünftigen Mann erblickt. Nachdem sie mit diesen Informationen zu Citruad zurückkehrt, formt dieser daraus ein Lied mit der Prophezeiung über Ailbes Ehemann.

Auch die hier relevanten Passagen des *Nibelungenlieds* fokussieren zwei Figuren: den kämpfenden Spielmann Volker und den strategischen Hagen. Nach Siegfrieds Tod durch Hagen und der Hochzeit seiner Witwe Kriemhild mit Etzel ist es maßgeblich Hagen, der ihren Racheplan, mit dem sie die für Siegfrieds Tod Verantwortlichen zur Rechenschaft ziehen möchte, durchschaut. Immer wieder versucht er, die Reise an Etzels Hof zu unterbinden, indem er König Gunther davon abrät und einen fatalen Ausgang voraussagt. Hagen und Volker verbindet eine tiefe Freundschaft, wodurch über diese beiden Figuren auch die Verbindung zwischen der Musik Volkers und den Vorausdeutungen Hagens stattfindet.

Der Forschungsstand zu beiden Texten erweist sich als sehr unterschiedlich : Während sich zum *Nibelungenlied* viele Aufsätze und Monografien finden lassen, gibt es kaum Untersuchungen, die sich mit *Tochmarc Ailbe* auseinandersetzen. Zu der Verbindung der hier ausgewählten Aspekte – Vorausdeutung und Musik – gestaltet es sich jedoch für beide Stoffe gleich schwierig.

Die Literatur, die sich *Tochmarc Ailbe* widmet, fokussiert beinahe ausschließlich die Rätselepisode am Ende der Erzählung, die schließlich Ailbe als dem für sie prophezeiten Ehemann ebenbürtig erweist; weder die musikalische Ebene noch die von dem Druiden Citruad vorgetragene Prophezeiung finden in diesen Überlegungen Beachtung. Ist die Hagen-Figur im *Nibelungenlied* noch durchaus gut und breit untersucht, wird die Literatur zu Spielmann Volker schon deutlich weniger. Gründlichere Auseinandersetzungen finden sich zu den Erzählervorausdeutungen im *Nibelungenlied*, was sich allerdings als für diese Arbeit weniger zielführend erweist, da hier der Fokus auf der Verbindung von Vorausdeutung

mit der Musik liegen soll, was für beide Texte gleichermaßen ein Forschungsdesiderat darstellt.

Tochmarc Ailbe

In dem irischen Text *Tochmarc Ailbe* ist die Vorausdeutung in Form einer Prophezeiung durch den Druiden Citruad bereits von Beginn an eng mit der Musik verknüpft. Wie es Tradition ist, sucht Ailbe den Druiden auf, um sich von ihm ihre eigene Zukunft vorhersagen zu lassen und zu erfahren, welchen Mann sie heiraten wird (vgl. TA, S. 255). Dieses Anliegen bildet den Ausgangspunkt für alle darauffolgenden Handlungen. Von Citruad wird ihr versprochen: „Hole mir ein gläsernes Gefäß mit dem Schaum richtigen Bieres darin, und ich will einen Schlafspruch für dich hineinsprechen" (TA, S. 257), im Traum werde ihr daraufhin die Gestalt und das Aussehen und Auftreten des Mannes offenbart, von dem sie ihm noch vor Sonnenaufgang berichten soll. Bereits nach dieser Schilderung heißt es weiter:

> Und sie ging im frühen Morgengrauen vor Sonnenaufgang mit dem, was sie gesehen hatte, hin und berichtete es dem Druiden. (TA, S. 257)

In dieser Anfangspassage sind zwei Aspekte entscheidend. Zum einen scheinen für das Gelingen des Zaubers und damit auch der Prophezeiung mehrere Bedingungen vorliegen zu müssen: Das Gefäß des Getränkes ist näher als „gläsern[]" definiert, es muss sich um das „richtige[] Bier[]" handeln und Ailbe muss noch vor Sonnenaufgang von ihrem Traum berichten. Durch diese Konkretisierungen gibt Citruad ihr klare Anweisungen. Er spricht es zwar nicht wörtlich aus, dennoch scheinen diese grundlegend für die Funktionalität des Schlaftrankes und damit auch der Vorausdeutung zu sein.

Zum anderen ist an dieser Stelle auf Rezeptionsebene eine Leerstelle, die erst nachträglich gefüllt wird; es entsteht ein Wissensunterschied zwischen innertextlicher und außertextlicher Ebene. Ailbe kennt den Inhalt ihres Traumes bereits, und sobald sie ihm davon erzählt, ist dieser auch dem Druiden bekannt. Rezipierende erfahren hier jedoch lediglich, dass der Traum stattgefunden hat und Citruad von ihm berichtet wurde.[4] Wolfgang Iser betrachtet eben solche

[4] „Alle in Texten dargestellte Gegenstände enthalten […] a priori immer Unbestimmtheitsstellen, denn sie können nicht in der Detailliertheit entworfen werden, die die Wahrnehmung des realen Gegenstandes bietet" (Dablé 2012, S. 35, in Bezug auf Roman Ingardens *Das literarische Kunstwerk*). An dieser Stelle geht das Konzept allerdings darüber hinaus, indem nicht nur die Unfähigkeit der vollumfassenden Darstellung the-

unbesetzten Stellen als „‚Interaktionsimpulse' zwischen Texten und Leser[:inne]n".[5] Der Ausgangspunkt für den Eingang der Musik[6] in die Erzählung wird somit zum einen durch Ailbes Frage, noch viel entscheidender jedoch durch eben diese Leerstelle gebildet, die zugleich auch als Aufforderung an die Rezipierenden verstanden werden kann, sich gedanklich weiter auf die Erzählung einzulassen und fehlendes Wissen selbst zu ergänzen.[7]

Betont wird diese Tatsache, denn „auf Grund der Worte, die sie sprach, formte der Dichter das Lied" (TA, S. 257). Interessant erscheint an dieser Stelle zudem, dass von einem „Dichter" und nicht mehr einem „Druiden" die Rede ist;[8] beide Begriffe könnten hier sicherlich in gewisser Weise synonym verwendet werden. Allerdings könnte hier auch eine poetologische Referenz vorliegen, indem auf den tatsächlichen, außertextlichen Dichter der Erzählung, nicht ausschließlich auf den innerliterarischen Dichter des Liedtextes verwiesen wird. Festhalten lässt sich, dass der Impuls, der in diesem Fall zu der Vorausdeutung führt, von Ailbe ausgeht – möglich ist diese Vorausdeutung jedoch nur, weil Ailbe den passenden Zaubertrank erhält und ihr so der Traum über die Zukunft überhaupt erst ermöglicht wird. Sie erhält damit selbst einen Blick in ihre Zukunft, auf Rezeptionsebene ist man jedoch auf Citruad – oder eben die vortragende Person – als Vermittlungsinstanz angewiesen, um die zuvor aufgemachte Leerstelle schließen zu können. Da sich an genau dieser Stelle in der Erzählung eine Diskrepanz in den Wissensständen zwischen Figuren- und Re-

matisiert, sondern auch explizit ein Wissensunterschied zwischen inner- und außertextlicher Realität erwähnt wird.

[5] Dablé 2012, S. 42.

[6] Musik nimmt in der gesamten Erzählung eine entscheidende Rolle ein. Neben der hier betrachteten Prophezeiungspassage zeigt sich dies vor allem in den Schilderungen über den „Ruf der Fiana" (vgl. TA, S. 263f.), vor dem Ailbe gewarnt wird, sich nicht die Sinne vernebeln zu lassen. Diese Warnung vor der Musik geschieht interessanterweise ebenfalls in Form eines Liedes und wirkt damit selbstreferentiell auf sich zurück.
Zudem verdeutlicht sich die machvolle und beeinflussende Wirkung der Musik in der Betonung, dass selbst Ailbe, die „an Verstand, Schönheit und Geschlecht, an Klugheit, Beredsamkeit und Dichtkunst" allen anderen Mädchen überlegen ist, beim „Hören der Fian so ergriffen wird, dass verkehrt und unrichtig war, was ihre Hände taten" (TA, S. 263).

[7] „Für Iser sind ‚Text und Leser[:in] in einer dynamischen Situation miteinander verspannt'" (Iser 1976, S. 111 nach Dablé 2012, S. 45). Die Herausforderung an Rezipierende besteht „im Herstellen von Bezügen und in der Kontextualisierung des Gezeigten." (ebd. S. 58)

[8] Im Original findet sich hier der Wechsel von „*drai*" zu „*filé*" (TA, S. 256).

zeptionsebene auftut, erscheint die doppeldeutige Lesart des Begriffes „Dichter" besonders interessant; innertextlich scheint sein Lied nicht zwangsläufig notwendig zu sein, zumindest nicht für Ailbe, der dadurch keine Neuigkeiten mitgeteilt werden können. Der für sie entscheidende Punkt ist nicht das Lied, sondern vielmehr der Zaubertrank zu Beginn, der ihren Traum erst auslöst. Rezipierende jedoch sind auf die Musik, auf das „Lied" (ebd.), angewiesen, um einen Blick in die Zukunft gewährt zu bekommen und über das unterrichtet zu werden, was Ailbe zuvor über ihren Traum offenbart wurde. Dieses Lied steht damit am Ende einer Reihe von Ereignissen, die sich gegenseitig und wechselseitig bedingen: Ailbes Wunsch an den Druiden, Citruads Schlaftrank an sie, ihr Traum und das darauffolgende Berichten, das aus diesem Bericht geformte Lied. Am Ende dieser Kette steht als Ergebnis die Musik; auf sie scheint alles Vorherige zuzulaufen – und zugleich ist sie der Ausgangspunkt für die weitere erzählte Handlung über das Zueinanderfinden von Ailbe und ihrem Ehemann Finn. Die Musik ist an dieser Stelle das Ende, gleichzeitig aber auch ein Anfang und bildet somit einen geschlossenen Kreislauf.

Unklar bleibt dabei, ob die Musik, also die Form der Darstellung der Prophezeiung, maßgeblich für ihre Wirksamkeit ist. In den Anweisungen an Ailbe betont Citruad deutlich, dass sie „vor Sonnenaufgang [… zu ihm] kommen und [… ihm] berichten [soll]" (TA, S. 257). Es ist also durchaus möglich, dass Ailbes Traum allein nicht ausreichend ist, um die Zukunftsvision tatsächlich wahr werden zu lassen; eventuell ist die performative Ausformulierung durch den Druiden essentieller Bestandteil und Voraussetzung für ihr Gelingen. Dabei besteht die Möglichkeit, dass erst durch diese sekundäre Vermittlung über die Liedform eine Wirksamkeit der Prophezeiung gegeben ist, zumal nicht eindeutig festgemacht werden kann, wie genau die Transferleistung des Druiden aussieht: Muss er aus dem von Ailbe im Traum Gesehene erst den Sinn herauslesen und interpretieren? Ist es notwendig, dass die Vorausdeutung von einem Mann performiert wird und dass er ihre Worte lediglich in Liedform umwandelt? Ist die Musik das entscheidende Element, das aus den Worten eine Prophezeiung werden lässt? Lassen sich Ailbes Traum und Citruads Lied als synonym begreifen, bilden sie zwei Seiten derselben Medaille? Diese Fragen lassen sich anhand der Erzählung kaum abschließend beantworten.

Festhalten lässt sich auf jeden Fall, dass die Musik eng mit der Vorausdeutung verwoben ist; sie ist das Medium, mit dem der Blick in die Zukunft in einem öffentlichen Rahmen geschehen kann – sie wird dadurch herausgehoben aus dem Zwiegespräch zwischen Ailbe und Citruad und wird so ebenfalls zugänglich für die Rezipierenden der Erzählung. Auf Rezeptionsebene ist diese

Performierung unerlässlich, um zwischen Ailbes Traum und dem Rezeptionswissen zu vermitteln und die Leerstelle, die durch die Traumsituation entstanden ist, schließen zu können.

Wie bindend Ailbes Traum und Citruads Worte jedoch sind, bleibt unerzählt. Betont wird lediglich bereits zu Beginn, dass „alle Töchter Cormacs [zu ihm] zu kommen [pflegten], um ihn zu fragen, was ihnen bevorstehe und dass er es ihnen allen [sagte]" (TA, S. 255). Diese Worte scheinen eine Verbindlichkeit der Aussagen des Druiden auszudrücken, wodurch das zum Ende folgende Rätselspiel zwischen Ailbe und Finn, das „manifests itself in a sophisticated tug-of-war, resulting in their acquisition of knowledge, wisdom, and domestic tranquility",[9] vor dem Hintergrund eben dieser Vorausdeutung mehr als rituell denn als tatsächlich entscheidend erscheint. Vor dem Hintergrund, dass in vielen traditionellen europäischen Kulturen „the answering of riddles" als „initiatory prerequisite to marriage"[10] gesehen wurde, erscheint diese Lesart ebenfalls durchaus plausibel. Das rätselnde Wechselspiel zwischen Ailbe und Finn findet zwar statt, dennoch bleibt die Frage offen, ob ein Scheitern dabei überhaupt jemals möglich gewesen wäre. Wie fest ist die Zukunft, die von Citruad in dem vorgetragenen Lied vorausgedeutet wurde, wirklich?

Das *Nibelungenlied*

Die Verbindung zwischen Musik und Vorausdeutungen[11] aus dem *Nibelungenlied* herauszuarbeiten, erfordert im Gegensatz zu dem Umgang mit dem keltischen Text ein Vorgehen in zwei Schritten, da sie zunächst weniger offensichtlich erscheint. Volker, der *spilman*, ist es, der die Musik in dem Heldenepos verkörpert. Hagen hingegen ist derjenige, der Voraussagen über die Zukunft trifft.[12] In einem ersten Schritt sollen diese beiden Annahmen belegt werden,

[9] Eson 2014, S. 113.

[10] Eson 2014, S. 105.

[11] Auf den Kontext allgemein verweisen beispielsweise auch Bartels 1997, indem sie herausstellt, dass „[i]ndem Christen und Heiden in ihrem Gesang nicht übereinstimmen, […] die tödlichen Streitigkeiten, wie so oft im *Nibelungenlied*, vorausgedeutet [sind]" (S. 147), oder Wachinger 1960, der zwei Ebenen der Vorausdeutungen im *Nibelungenlied* ausmacht: Vorausdeutungen des Dichters und Vorausdeutungen der Figuren selbst (vgl. S. 5).

[12] Nicht ausschließlich er, aber in diesen Ausführungen soll darauf der Fokus gelegt werden. Andere Einblicke in die Zukunft, Warnungen oder Vorausahnungen anderer Figuren oder der Erzählinstanz können dabei keine Beachtung finden, da der Kontext klar auf die Verbindung mit Musik gelegt werden soll.

um dann in einem zweiten Schritt die überdurchschnittlich enge Verbindung der beiden Figuren zueinander herauszuarbeiten. Anschließend können Musik und Vorausdeutung, für die – wie sich in meinen Überlegungen zeigen wird – Volker und Hagen sinnbildlich betrachtet werden können, über die enge Verbindung dieser beiden ebenfalls aufeinander bezogen werden.

Dass Volker als *spilman* die Musik verkörpert, scheint naheliegend. Bereits in seiner ersten Erwähnung wird dieses Attribut genannt und tritt damit als das eine Merkmal Volkers in Erscheinung. Zwar ist er ein ebenso begabter Kämpfer, dennoch tritt auch in den Kampfsituationen der musikalische Aspekt nicht zurück, vielmehr wird er lediglich durch ritterliche Elemente ergänzt, wobei das musikalische Element Volker jedoch intrinsisch erhalten bleibt. Beschrieben wird dabei sein „*videlbogen*", der „*gelîch einem swerte, vil scharpf unde breit*"[13] ist, womit diese beiden Ebenen – ritterliche und musikalische – miteinander verbunden werden. Ebenfalls deutlich wird dieser Aspekt in der Beschreibung durch Gunther, als dieser erklärt: „*ez ist ein rôter anstrich, den er ze dem videlbogen hât*"[14]. Durch diese „metaphorische Formel von Fiedel und Schwert […] wird zunächst deutlich, wie eng beide Gegenstände miteinander verknüpft sind, dann wie eng sie zu Volker gehören".[15] Er vereint also den Ritter und den Spielmann in sich, wobei er den Ritter in der Performanz der Musik beiseitelassen kann, den Spielmann jedoch immer auch in Kampfsituationen repräsentiert.[16] Seine musikalischen Fähigkeiten beweist er zudem bei der gemeinsamen Schildwache mit Hagen; sein Saitenspiel lässt die besorgten Männer „*entsweb*[en]"[17]. Er wechselt in dieser Situation fließend von der Rolle als Ritter in der Bewachung der Türe, hinein in die Rolle als Musiker, um einen angenehmen Schlaf zu bereiten, und schließlich wieder zurück, als er erneut seinen Wachposten neben Hagen bezieht. Verdeutlicht wird dies auch durch die Beschreibung als „*küener*

[13] NL 1782; Übersetzung: sein „Fidelbogen", der „äußerst scharf und breit [ist], wie ein Schwert".
[14] NL 2001; Übersetzung: „Es ist rotes Bogenharz, mit dem er seinen Bogen streicht".
[15] Bartels 1997, S. 393.
[16] Vgl. für beide Situationen, in denen seine Musik auserzählt wird: Riedel 1959, S. 165f.
[17] NL 1832; Übersetzung: „entrücken".

videlære“[18], womit beide Ebenen gleichermaßen einbezogen werden. Volkers Rolle übersteigt die eines „gewöhnlichen Spielmanns“[19] bei weitem.[20]

Hagens Rolle als der Vorausahnende, der Wissende, erstreckt sich über das gesamte Epos[21] und zeigt sich immer wieder in unterschiedlichen Facetten. Seine Warnung im Kontext der Werbung Etzels um Kriemhild bleibt von den anderen unbeachtet, und obwohl deren „Argumente […] durchaus vernünftig [sind], […] beharrt er auf seiner Warnung“[22], die sich rückblickend auch als berechtigt erweisen wird. Hagen ist der „Wissende schlechthin“[23], wobei seine Warnungen nicht auf einem wirklichen Einblick in die Zukunft, sondern vielmehr darauf beruhen, dass er eine klare Sicht auf die aktuellen Ereignisse und eine zutreffende Einschätzung Kriemhilds hat. Tatsächliches, ganzheitliches Wissen über zukünftige Ereignisse teilen die übernatürlichen *merewîp* mit Hagen, er hingegen verfügt lediglich in menschlichem Ausmaß über Voraussicht.[24]

Maßgeblich sind jedoch Hagens Warnungen vor den beiden wichtigsten Entscheidungen. Er rät davon ab, Etzels Werbung um Kriemhild anzunehmen, denn „*sol diu edele Kriemhilt Helchen krône tragen, / si getuot uns noch vil leide, swi si gefüege daz.*“[25] Ebenso warnt er davor, die Einladung Etzels anzunehmen: „*welt ir Kriemhilde sehen, / ir müget dâ verliesen di êre und ouch den lîp.*“[26] In seinen Warnungen zeigt Hagen zwar lediglich Möglichkeiten eines negativen Ausgangs auf, beweist dabei jedoch – aus retrospektiver, rezipierender Sicht – eine beachtliche Weitsicht. Es ist einzig Hagen, der abrät, der Einladung zu folgen, und der schließlich mit „*ungemuot*“ (NL 1211) beziehungsweise „*zürnen*“ (NL 1461) rea-

[18] NL 1831; Übersetzung: „kühner Fiedler“.
[19] Riedel 1959, S. 166.
[20] Die weit zurückgehende, enge Beziehung zwischen Musikinstrument und Waffe thematisiert auch Salmen 2006 mit Rückgriff auf das Trossinger Grab, datiert um etwa 580, in dem der Krieger neben seiner Waffe auch mit seiner Leier bestattet wurde.
[21] Wie schon Wachinger 1960 festgestellt hat, tritt diese Rolle vor allem im zweiten Teil besonders in Erscheinung, vgl. S. 36. Interessant ist diese Beobachtung auch dahingehend, dass nur wenig später Volker auftaucht, erstmals Erwähnung findet und vorgestellt wird. Hagens Rolle als der Wissende, als die Verkörperung der Vorhersehung, verläuft parallel zu dem Auftauchen des Spielmanns.
[22] Wachinger 1960, S. 44.
[23] Wachinger 1960, S. 51.
[24] Vgl. Wachinger 1960, S. 36-40.
[25] NL 1209; Übersetzung: „und wenn die edle Kriemhild die Krone Helches tragen wird, wird sie uns noch viel Leid antun, wie auch immer sie es zustande bringt.“
[26] NL 1458; Übersetzung: „Wenn ihr Kriemhild sehen wollt, dann könnt ihr Ehre und Leben verlieren.“

giert, als gegenteilig gehandelt wird. Seine Äußerung zu Beginn der Fahrt bezeichnet Backenköhler als „Auftakt zu einer ganzen Folge von abratenden Äußerungen“;[27] er ist somit der Ausgangspunkt, von dem aus alle Warnungen ausgehen, auf ihn sind „alle Gesten der Schicksalserkenntnis und -bejahung übertragen“, es obliegt ihm, diese „den übrigen Helden [zu] erklären“.[28] Hagen fungiert als das Bindeglied zwischen der Gegenwart und der Zukunft, zwischen den Hoffnungen von Gunther und seinen Männern auf eine Versöhnung und ein friedliches Aufeinandertreffen mit der Schwester Kriemhild und dem tatsächlich zu erwartenden Blutbad.

Wie eng Volker und Hagen miteinander verbunden sind, zeigt sich bereits in der Beschreibung des Spielmanns; nachdem dieser als „*helt* […]*, der redete spæheliche allen sînen muot*“[29] bezeichnet wird, erfolgt direkt im nächsten Satz der Verweis auf Hagen und darauf, wie hoch er dessen Meinung schätzt: „*swaz ie begie her Hagen, daz dûhte den videlære guot.*“[30] Es erscheint an dieser Stelle nicht möglich, Volker ohne einen Verweis auf Hagen zu charakterisieren. Durch das Adverb „*ie*“ drückt sich eine tiefe Verbindlichkeit und ein großes Vertrauen in Hagens Fähigkeiten aus; Volker hinterfragt ihn nicht, er vertraut bedingungslos und jederzeit auf sein Urteil, und dieses Merkmal scheint dabei auf seine eigene Figur überzugehen. Seine Treue bestätigt Volker zu einem späteren Zeitpunkt ebenfalls noch einmal selbst explizit durch direkte Rede in der Konfrontation mit Kriemhild, als er verkündet: „*di wîle ich leben muoz, / sô entwîch ich iu durch vorhte nimmer einen fuoz*“.[31] Volker und Hagen, „*die geschieden sich nie*“.[32] Backenköhler bezeichnet beide daher auch als „Freundespaar […,] als eng verbundene Notgemeinschaft“[33] und Dewhurst als „parable of loyalty to one's comrade-in-arms“.[34] Beide Beschreibungen verdeutlichen die Tiefe der Verbundenheit dieser beiden Figuren, die über reine Loyalitätsbeziehungen und gegenseitige ritterliche Verpflichtungen hinausgeht. Ausgedrückt wird dies ebenfalls in den

[27] Backenköhler 1961, S. 61.
[28] Backenköhler 1961, S. 65.
[29] NL 1581; Übersetzung: „Held, der seine Worte weise setzte“.
[30] NL 1581; Übersetzung: „Was auch immer Hagen jemals tat, das erschien dem Fiedler als richtig.“
[31] NL 1775; Übersetzung: „Solange ich lebe, werde ich aufgrund von Furcht nicht einen Fuß von Eurer Seite weichen.“
[32] NL 1892; Übersetzung: „die trennten sich niemals.“
[33] Backenköhler 1961, S. 68.
[34] Dewhurst 2004, S. 27.

Selbstzuschreibungen durch die gegenseitige Anrede „*vriunt Hagene*“[35] und „*vriunt Volkêr*“[36]. Ebenfalls Ausdruck findet diese jedoch auch in den Fremdzuschreibungen entweder durch andere Figuren oder durch die Erzählinstanz selbst, indem Hagen und Volker in einem Atemzug gemeinsam genannt werden. Beide Figuren sind somit kaum voneinander getrennt zu betrachten,[37] sie sind eng miteinander verwoben und bilden innerhalb des Epos eine gemeinsame Einheit: Volker, der als kühner Spielmann die Musik verkörpert, und Hagen, der wissende Ritter mit den Vorausdeutungen.

Textvergleich

Die beiden Texte weisen unterschiedliche Ansatzpunkte auf, um das Verhältnis von Gegenwart und Zukunft zu verhandeln, wobei sie jedoch beide auf das Medium der Musik zurückgreifen. Auf zwei sehr unterschiedliche Weisen gelingt damit die Verbindung von Zukunftsvorausdeutungen und Musik.

In *Tochmarc Ailbe* findet die Vorausdeutung ihren Ausdruck durch die Musik direkt; im *Nibelungenlied* kann diese Verbindung beider Elemente über die Figurenebene durch Hagen und Volker hergestellt werden. Zudem lassen sich zwei verschiedene Arten der Vorausdeutung ausmachen. Während es sich bei Hagens Einsichten in die Zukunft um menschliche und damit auch rational begründbare Warnungen handelt,[38] sind in der keltischen Erzählung übernatürliche, vermutlich auch übermenschliche Aspekte entscheidend. Der Prozess der Vorausdeutung beinhaltet mit Citruads Schlaftrank und Ailbes daraus folgendem Traum magische Komponenten, die menschliche Schlüsse, wie Hagen sie zieht, übersteigen.

Die Bedeutung auf Rezeptionsebene und damit auch die indirekte Aufforderung an das Publikum, selbst gedanklich tätig zu werden, ist dabei bei *Tochmarc Ailbe* deutlich ausgeprägter. Erst mir Citruads Vorausdeutung wird die zuvor geschaffene Leerstelle schließlich gefüllt und Rezipierende wieder auf denselben Wissensstand gebracht wie die innertextlichen Figuren. Sie ist die Ver-

[35] NL 1770; Übersetzung: „Freund Hagen“.
[36] NL 774; Übersetzung: „Freund Volker“.
[37] Interessant erscheint an dieser Stelle zudem, dass sprachlich keiner der beiden Männer über den anderen erhoben wird: Nicht nur erfahren sie beide großes Lob – sowohl durch die Erzählstimme als auch in der direkten Figurenrede zueinander und von dritten Personen –, auch werden sie in wechselnder Reihenfolge genannt, sodass aus der Nennung ihrer Namen keine Hierarchie abgeleitet werden kann.
[38] Vgl. Wachinger 1960, S. 36-40.

mittlungsinstanz zwischen Ailbes Traum und den Rezipierenden, vermittelt durch Citruad und auf Performanzebene durch die vortragende Person.

Dieser Aspekt rückt im *Nibelungenlied* in den Hintergrund, da sich hier keine Leerstelle dieser Art finden lässt. Die Realisierung der Vorausdeutung auf innertextlicher Ebene ist dabei entscheidend – wenngleich Hagens Warnungen letztendlich missachtet werden. Die Rezipierenden wissen jedoch bereits um den Wahrheitsgehalt dieser, womit sich ein zu der keltischen Erzählung diametral gestalteter Wissensunterschied auftut. Kriemhilds wahre Absichten sind bereits bekannt und werden auf Rezeptionsebene früher offenbart als auf Figurenebene.[39] Das außertextliche Wissen, dass Hagen mit seinen Vorausdeutungen Recht behalten wird, ist vorhanden, bevor diese sich schließlich bewahrheiten. Die Erfüllung, die Bewahrheitung von Hagens Warnungen stellt für sie schließlich, anders als auf innertextlicher Ebene, keine Überraschung mehr dar. In *Tochmarc Ailbe* findet die von Citruad vorgetragene Prophezeiung schließlich ihre Bestätigung später in der Rätselsequenz, in der Ailbe sich als Finn ebenbürtig erweist und schließlich seine Frau wird (vgl. TA, S. 282). Der bereits erwähnte Verweis auf die anderen Töchter Cormacs, die sich durch Citruad bereits früher ihre Zukunft erzählen ließen, gibt zwar einen Hinweis darauf, dass die von ihm formulierten Aussagen eine Verbindlichkeit für die Zukunft darstellen, wirkliche Gewissheit stellt sich allerdings erst nach diesem Rätselspiel ein.

Um bei Backenköhlers Worten zu bleiben, steht Hagens Warnung vor dem Aufbruch der Nibelungen am Beginn „einer ganzen Folge von abratenden Äußerungen“;[40] es handelt sich somit um eine Abfolge von Ereignissen, die sich nacheinander vollziehen. In *Tochmarc Ailbe* findet sich hingegen eine Art Kreislauf aus Prophezeiung und Musik, deren Ausgangspunkt durch Ailbes Wunsch gebildet wird, etwas über ihre eigene Zukunft zu erfahren; sie wendet sich an Citruad: „„Ich frage dich, lieber Citruad, was steht mir bevor?““ (TA, S. 255). Der Druide verkündet ihr daraufhin, dass ihr zukünftiger Ehemann „auf diese Wiese von Temair morgen vor dieser Stunde“ (TA, S. 257) kommen werde. Darauf folgt die Übergabe des Schlaftrankes, der wiederum selbst als Ausgangspunkt für Ailbes Traum fungiert. Aus diesem Traum wird die eigentliche Vor-

[39] Vgl. hierfür beispielsweise ihre Racheüberlegungen in den Gedanken über eine mögliche Heirat mit Etzel (NL 1252-1257). Auch begrüßt Kriemhild die Nibelungen „*mit valschem muot*“ (NL 1734; Übersetzung: „mit trügerischer Absicht“), als sie schließlich an Etzels Hof eintreffen.

[40] Backenköhler 1961, S. 61.

ausdeutung gebildet. Das Ergebnis aus dieser Abfolge ist die Musik, die als Medium der Vermittlung dient – sie ist jedoch zugleich ebenso auch der Anfang der weiteren darauffolgenden Handlung der Erzählung. Die Musik ist in diesem Augenblick das Ende und zeitgleich auch der Beginn. Sie scheint als eine Art zeitloses Element zwischen diesen Handlungssequenzen zu stehen, aus ihnen hervorzugehen und gleichzeitig aber auch selbst die Grundlage für sie zu bilden.

In beiden Erzählungen findet sich die Kombination zweier Figuren, um den Themenkomplex von Vorausdeutung und Musik darzustellen; die beiden Paarungen werden gebildet durch den Druiden Citruad und Ailbe auf der einen sowie Hagen und Volker auf der anderen Seite. Beide Male reicht eine der Figuren nicht aus, um die Komplexität des Zusammenspiels aus Zukunft und Musik verkörpern zu können. Citruad muss Ailbe den Schlaftrank verabreichen, damit sie den Traum erleben kann; Ailbe hingegen muss ihm von diesem berichten, damit er sein Lied formen kann. Der Druide scheint dabei als eine Art Medium zwischen Ailbes Frage nach ihrer Zukunft und dem tatsächlichen Eintreffen der vorausgedeuteten Ereignisse zu stehen. Paradoxerweise gestaltet sich gerade die Zukunft in dieser Parallelität von Gegenwart und Zukunft dabei als sicher und unbekannt zugleich. Durch ihren Traum erlebt Ailbe Einsichten, die über das Gegenwärtige hinaus gehen, während das Lied, das Citruad daraus entwickelt, ausschließlich im Hier und Jetzt in der Situation der Aufführung stattfinden kann. Die Musik fungiert als Trägerin und als Ausdrucksform dieser Spannung; Citruad verkörpert in der Performanz die Gegenwärtigkeit der Musik und die inhaltliche Vorausdeutung gleichermaßen.

Ebenso kann jedoch auch Ailbe als Vermittlungsinstanz betrachtet werden, denn sie nimmt den Trank des Druiden und berichtet ihm schließlich, was dieser ihm im Schlaf offenbart hat. Sie liefert damit den ersten Teil der Vorausdeutung: den Inhalt. Citruad wird anschließend für die Ausdeutung des Sachverhaltes benötigt. In der Beziehung der beiden Figuren scheint die eine nicht ohne die andere funktionieren zu können. Beide schaffen sich gleichermaßen gegenseitig die Bedingungen, um die Symbiose aus Gegenwart und Zukunft, aus Musik und Vorausdeutung geschehen lassen zu können. Zwar ist es letztlich Citruad, der beide Elemente miteinander verwebt und so sein zukunftsweisendes Lied gestaltet, dennoch formuliert er eben dieses aus der Ich-Perspektive („Ich sah einen Helden", TA, S. 257), womit er Ailbes Sichtweise einnimmt und darstellt.

Für das Endprodukt des Liedes sind Ailbe und Citruad beide maßgeblich verantwortlich, Ausdruck finden Musik und Vorausdeutung jedoch mit dem Sang durch den Druiden, während im *Nibelungenlied* beide Elemente sehr klar

den jeweiligen Figuren zuordenbar sind. Die topische Kriegerfreundschaft zwischen Hagen und Volker ist so stark ausgeprägt, dass diese Verbindung darüber ohne Weiteres hergestellt werden kann. Hagen verkörpert die Vorausdeutung, Volker die Musik – und beide stellen darin eine untrennbare Einheit dar. Ihre Beziehung formt sich vor allem über den Aspekt des Kampfes, was sich in den vielen Verknüpfungen von Kampf und Musik, von Schwert und Bogen ausmachen lässt. Volker führt seinen „*videlbogen*" mit sich, der „*vil michel und lanc, / gelîch einem swerte, vil scharpf unde breit*"[41] ist – und noch in derselben Strophe geschieht der Verweis darauf, dass „*di zwêne degene gemeit*"[42] sitzen. Während Ailbe und Citruad sich also gegenseitig bedingen, um die durch den Druiden performierte Prophezeiung zu ermöglichen, bilden Hagen und Volker eine Einheit. Sie bedingen sich nicht gegenseitig, vielmehr ergänzen sie sich und scheinen in den vielen gemeinsamen Nennungen und Auftritten beinahe miteinander zu verschmelzen, sodass sie letztendlich die beiden gegensätzlichen und doch nicht getrennt voneinander gedachten Seiten ein und derselben Medaille bilden.

Für die Sicht in die Zukunft scheinen zwei Ebenen benötigt zu werden: die semantische in Form des Textes (Ailbes Schilderungen ihres Traums, Citruads Lied und Hagens Warnungen) und die asemantische in Form der Melodie (durch Citruads Gesang und Volkers Fiedelspiel). Citruad verbindet beide Elemente der Musik – Töne und Text – in sich, indem er die Prophezeiung singt. Ergänzt wird er von Ailbe, indem sie ihm den inhaltlichen Stoff aus ihrem Traum liefert. Volker hingegen verkörpert lediglich die Töne der Musik, für die Wortebene benötigt er erneut Hagen. Neben der klaren (Rollen)Zuweisung von Vorausdeutungen zu Hagen und Musik zu Volker, erfährt auch die Musik an sich im *Nibelungenlied* eine Aufspaltung. Herausgehoben bei Volkers musikalischem Talent werden „*der seiten doene*[]", die „*sô süezeclich erklanc*"[43], dass sie die Männer „*entsweben*" lassen. Dieser Fokus zeigt sich zudem in der wiederkehrenden Betonung seines Bogens. Auf musikalischer Ebene hat Volker die Töne inne, mit ihnen kann er umgehen und erstaunliche Wirkungen erzielen. Um beide Elemente der Musik darstellen zu können, sind Hagen und Volker aufeinander angewiesen, wie schon in dem Komplex von Vorausdeutung und Musik bilden sie auch in der Betrachtung der musikalischen Ebene allein eine Einheit, die beider Elemente und damit auch beider Figuren bedarf, um in ihrer Gänze darstellbar zu sein.

[41] NL 1782; Übersetzung: „gewaltig und lang, wie ein Schwert, sehr scharf und breit".
[42] NL 1782; Übersetzung: „die zwei schönen Helden".
[43] NL 1831; Übersetzung: „die Töne der Saiten, die so süß erklangen".

Aus (zeitgenössischer) Rezeptionsperspektive interessant erscheint dabei vor allem auch das Identifikationspotenzial musizierender Figuren für vortragende Personen in einer Performanzsituation. Gesungene Vortragssituationen verbinden ebenso die Elemente der Töne und der Wörter, wie es sich hier bei der Symbiose zwischen Hagen und Volker, aber auch in der Interaktion zwischen Ailbe und Citruad darstellt. Auch dieser Vortrag kann nur als etwas Gegenwärtiges greifbar sein; sobald der letzte Ton verklungen, das letzte Wort gesungen ist, bleibt nur noch eine Erinnerung daran zurück. Und doch wird auch dabei immer wieder aufs Neue Zukünftiges verhandelt, zum einen innertextlich, indem die innerhalb der Erzählungen stattfindenden Zukunftsvorausdeutungen ausformuliert werden; zum anderen jedoch auch eine Ebene höher, denn wer immer diese Geschichte vorträgt oder erzählt, weiß bereits um ihren Ausgang. Im *Nibelungenlied* wird durch die Erzählinstanz mehr als einmal deutlich hervorgehoben, dass die Figuren auf ein katastrophales Ende zusteuern – und dennoch hält eine vortragende Person die Spannung der Erzählung aufrecht, füllt eben diese mit Emotionen und ermöglicht den Rezipierenden, die Figuren zu begleiten, mitzufiebern, sich zu freuen, erschüttert zu sein.

Die Spannung zwischen Gewissheit und Ungewissheit, wie wir sie in Bezug auf die Zukunft sowohl in *Tochmarc Ailbe* als auch im *Nibelungenlied* wahrnehmen können, findet sich hier gespiegelt in der vortragenden Person. Die Erzählung, die im Vortrag immer nur gegenwärtig sein kann, beinhaltet zugleich zwangsläufig auch schon ihre eigene Zukunft. Ein Hinweis darauf findet sich neben dem Wissensvorsprung der Erzählinstanz im *Nibelungenlied* auch in dem Bezeichnungswechsel von „Druide“ zu „Dichter“ in Bezug auf Citruad, bei dem es sich ebenso um die Referenz auf eine die Erzählung vortragende Person handeln könnte. Vielleicht ist es auch das Lied in der gegenwärtigen Situation des Vortrags, das eigentlich entscheidende, da es die Rezipierenden über den Inhalt des Traums aufklärt, Citruads Lied jedoch innertextlich keinen Erkenntnisgewinn bringt.

Über die Verhandlung von Gegenwart und Zukunft findet sich ein neuer Zugang zu diesen Erzählungen, der über die Musik einen Weg schafft, der die im Augenblick stattfindende Rezeption des Textes verbindet mit der immer schon dagewesenen und doch jedes Mal aufs Neue entstehenden Zukunft. Was die dichtenden und musizierenden Figuren innerhalb der Erzählung leisten, gelingt in der Vortragssituation über die Funktion der vortragenden Person, die ebenso Gegenwart und Zukunft in sich vereint.

Literatur

Primärwerke

NL = Das Nibelungenlied. Herausgegeben von Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2011

TA = Tochmarc Ailbe ‚Das Werben um Ailbe'. Übersetzt und kommentiert von Rudolf Thurneysen. In: Zeitschrift für celtische Philologie 13 (1921), S. 251-282

Sekundärwerke

Backenköhler, Gerd (1961): Untersuchungen zur Gestalt Hagens von Tronje in den mittelalterlichen Nibelungendichtungen. Bonn 1961

Bartels, Kerstin (1997): Musik in deutschen Texten des Mittelalters. Frankfurt a. M./Berlin 1997

Dablé, Nadine (2012): Leerstellen transmedial. Auslassungsphänomene als narrative Strategie in Film und Fernsehen. Bielefeld 2012

Dewhurst, Jane (2004): Volker the *spilman*: the *Nibelungenlied*'s minstrel in nineteenth- and twentieth-century poetic adaptions. In: Forum for Modern Languages Studies 40 (2004), S. 27-40

Eson, Lawrence (2014): Riddling and wooing in the medieval Irish text *Tochmarc Ailbe*. In: Etudes Celtique 40 (2014), S. 101-115

Riedel, Herbert (1959): Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn 1959

Salmen, Walter (2006): Leier und Schwert im merowingerzeitlichen Alamannien. In: Both, Arnd Adje/Eichmann, Ricardo/Hickmann, Ellen (Hrsg.): Studien zur Musikarchäologie. Musikarchäologie im Kontext. Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen. Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19.-26. September 2004, Rahden/Westf. 2006, S. 399-412

Schmitt, Jean-Claude (2000): Appropriating the future. In: Burrow, J. A./Wei, Ian P.: Medieval futures. Attitudes to the future in the Middle Ages. Woodbridge 2000, S. 3-17

Wachinger, Burghart (1960): Studien zum Nibelungenlied. Tübingen 1960

Das gezupfte Herz Gottes. *Cithara, psalterium* und *symphonia* in der Helftaer Mystik

Dennis Disselhoff (Braunschweig)

1. Einleitung

Klänge waren im mittelalterlichen Kloster omnipräsent:[1] Monodische Choral-, Hymnen-, oder Jubelgesänge spielten eine eminente Rolle ebenso in der Liturgie wie beim Stundengebet und überdies bei der (Privat-)Andacht. Daneben strukturierten das Läuten verschiedener Glocken[2] oder durch das Cymbalon bzw. die sog. *tabula* erzeugte Geräusche das monastische Alltagsleben.[3] Wenngleich der Gebrauch von (begleitenden) Musikinstrumenten während des Gottesdienstes (zumindest im frühen Mittelalter) eigentlich nicht gestattet war,[4] und über ihre tatsächliche Beteiligung bei der Messe auch kaum Zeugnisse Auskunft geben, gehörten mindestens Chordophone (neben dem Monochord vor allem die [gotische] Harfe, darüber hinaus die *cithara*, das *psalterium* oder die *symphonia*)[5] vermutlich ordensübergreifend zum Inventar der Konvente: Laut Therese Schroeder-Sheker belegen nämlich verschiedene Quellen (darunter historiographische Texte, Verwaltungsschrifttum sowie zudem geistliche und säkulare

[1] Zum ‚Klang-Raum Kloster' vgl. bspw. Breitenstein 2023, S. 91-125.

[2] Die Forschungsbeiträge im Arbeitsfeld historischer Glockenkunde sind kaum zu überblicken; zur Verwendung von Glocken im mittelalterlichen Konvent vgl. bspw. Sonntag 2008, S. 245f.; zum Einsatz von Glockenklang während des Gottesdienstes vgl. Niemann 1997, S. 18-30; u. zur Symbolik vgl. Freigang 2018; sowie Arnold/Goodson 2012.

[3] Vgl. Sonntag 2008, S. 246, 305 u. 312.

[4] Vgl. Abert 1905, S. 10 u. 161f. Laut Nigel Wilkins (vgl. 2018, S. 467) kamen Instrumente (zumindest vor dem 14. Jahrhundert) in der Kirchenmusik äußerst selten zum Einsatz, obwohl es eine explizite Aufforderung gab, eine Orgel oder andere tragende Instrumente für die Orgelpunkte in der frühen Polyphonie zu verwenden. Zum Stellenwert der Musik im mittelalterlichen Gottesdienst vgl. bspw. Barrett 2011.

[5] Zu den im Mittelalter üblichen Bezeichnungen (und Synonymen) von Saiten(- bzw. Harfen-)instrumenten vgl. Steger 1971, passim. Zum Thema immer noch einschlägig: Sachs 1940, S. 260-293, aber insb. 261-271.

Dichtungen), dass Harfen resp. gezupfte Saiteninstrumente europaweit fest im Bereich monastischer Sachkultur verortet waren:[6]

> There are numerous histories which associate the harp and the psaltery with monastic communities from the tenth to the fourteenth centuries in Ireland, Wales, Germany, Italy, England, Switzerland, Spain and, possibly, France. […] Both Romanesque and Gothic harps were held […] by monks and nuns (Benedictine, Cistercian, Franciscan and Carmelite alike) who composed new Offices on them, or heard them being played by angels in mystic visions.[7]

Zupfinstrumente fanden praktische Verwendung entweder bei Kompositionstätigkeiten oder, weil sie die Veranschaulichung von Saitenlängen und Intervallen ermöglichten, didaktisch bei der Vermittlung der Musiktheorie.[8] Wie Schroeder-Sheker konstatiert, werden sie außerdem rekurrent in mystischen Lebens- und Offenbarungsberichten erwähnt;[9] etwa in jenen, die im späten 13. Jahrhundert im Zisterzienserinnenkloster St. Marien zu Helfta bei Eisleben verfasst wurden.[10] Ob und wenn ja in welchem Maße Chordophone in diesem Konvent im Kontext der Musikpflege tatsächlich zum Einsatz kamen, ist nicht überliefert.[11] Es liegt jedoch nahe, dass ihre Präsenz sowie alltägliche Nutzung nicht nur in visionären Erfahrungen,[12] sondern auch in mit diesen Gesichten verbundenen Auditionen resultieren konnte.[13] Einerseits lassen sich als Bildspender folglich die nachweislich in den Stiften vorhandenen Realien identifizieren. Andererseits rufen Erwähnungen von *cithara* und *psalterium* in der

---

[6] Schroeder-Sheker 1989a.

[7] Vgl. Schroeder-Sheker 1989a, S. 43 u. 45.

[8] Das Monochord (lat. *monochordium*), eine einsaitige Zither mit verschiebbarem Steg, spielte dabei die bedeutendste Rolle, vgl. Wilkins 2018, S. 457. Nach Christian Berger (vgl. 1996) kamen allerdings auch andere Saiteninstrumente zum Einsatz.

[9] Der Terminus ‚mystisch' ist, so auch der meiner Untersuchung zugrundeliegende Minimalkonsens, nach Alois M. Haas (1986) „historisch, sachlich, begrifflich und inhaltlich" (S. 321) nahezu ausnahmslos „im Sinne einer bestimmten ‚Art unmittelbarer, erfahrungsmässiger Gotteserkenntnis'" (S. 325) einzusetzen. Susanne Köbele (1993, S. 30) zufolge steht „im Zentrum" der abendländischen Mystik die *unio mystica*, d.h. die (häufig als ‚Vermählung' [*desponsatio*] oder ‚Hochzeit' [*connubium spirituale*] umschrieben) „Einheit der Seele mit Gott". Vgl. hierzu auch Balthasar 1974, passim.

[10] Schroeder-Sheker 1989a, S. 43 u. 45; zur Musik in der Helftaer Mystik vgl. neben ebd. überdies Schwalbe 1995; sowie Schroeder-Sheker 1989b.

[11] Vgl. hierzu Staehelin 1998.

[12] Vgl. hierzu die Arbeiten v. Vavra 1985; sowie Newman 2005.

[13] Zur auditiven Wahrnehmung von Musik und Klängen in der Mystik vgl. Kirakosian 2017; sowie Williamson 2013.

Mystik durch die *sacra scriptura* (vgl. etwa Dn 3,15; u. Iob 21,12), genauer gesagt: durch den alttestamentlichen Psalter sanktionierte Traditionslinien in Erinnerung – es ist immerhin von beiden in den Psalmen mehrfach die Rede (vgl. Ps 32; 49; 56; 91; 107 u. 150).[14] In der Patristik, z.B. in der Schrift *De doctrina Christiana* (II,18,28) des Aurelius Augustinus von Hippo (gest. 430),[15] oder in der Exegese des 97. Psalms durch Cassiodor (gest. um 580),[16] wird schließlich die im Mittelalter breit zirkulierte Auffassung gefestigt, dass Sinnhaftigkeit und Bedeutung biblischer Musikinstrumente vorwiegend qua Auslegung, in erster Linie jedoch durch das Verfahren der Allegorese zu erschließen sei.[17]

---

[14] Hier und im Folgenden ist der Referenztext bei der Bezugnahme auf Bibelstellen die lat. *biblia sacra vulgata*; ich zit. ausnahmslos nach Hieronymus 2018.

[15] Augustinus Hipponensis 1865a, Sp. 49 (Lib. II, Cap. XVIII,28): […] *nos tamen non propter superstitionem profanorum debemus musicam fugere, si quid inde utile ad intelligendas sanctas Scripturas rapere potuerimus; nec ad illorum theatricas nugas converti, si aliquid de citharis et de organis, quod ad spiritualia capienda valeat, disputemus*[.] Übers. d. Verf.: „Dennoch dürfen wir die Musik nicht wegen des Aberglaubens der Heiden meiden, sofern wir ihr etwas Nützliches für das Verständnis der Heiligen Schrift entnehmen können. Ebenso wenig sollten wir uns auf deren theatralische Leichtfertigkeiten einlassen, wenn wir uns mit Aspekten befassen, die Kitharen und andere Musikinstrumente betreffen und beim Verständnis geistlicher Dinge hilfreich sein könnten."

[16] Aurelius Cassiodorus 1865, Sp. 692: *Quid est hoc quod instrumenta musica frequenter posita reperimus in psalmis, quae non tam videntur mulcere aurium sensum, sed provocare potius cordis auditum? Sed quoniam ille sonus et modulatio tibiarum a sacris mysteriis nostra nihilominus ætate discessit, restat ut intelligentiam hujus rei spiritualiter perquirere debeamus.* […] *Hæc merito ponitur ad rerum spiritualium similitudines explicandas: quoniam concentus ejus virtute inconvenientiæ subsistit. Nam sive quando psalmodiam dicimus, sive quando mandatis Domini operam navanter (ed., voluntarie) impendimus, dulcissimæ harmoniæ gratia temperamur.* […] *ut dubium non sit hæc instrumenta dulcisona probabilium actuum nobis indicare concordiam.* Übers. d. Verf.: „Was hat es damit auf sich, dass in den Psalmen häufig Musikinstrumente erwähnt werden, die unsere Ohren weniger zu erfreuen scheinen als vielmehr das Gehör des Herzens herauszufordern? Da die darin genannten Klänge – ebenso wie die Melodie der Flöten – nicht mehr Teil der heiligen Riten unserer Zeit sind, obliegt es uns nun, nach dem geistigen Sinn dieser Sache zu suchen. […] Sie [sc. die Musik] eignet sich vortrefflich dazu, die Ähnlichkeiten geistiger Dinge zu veranschaulichen, beruht ihre Harmonie doch auf dem Zusammenspiel von Verschiedenartigem. Denn ob wir nun Psalmen singen oder uns eifrig (und freiwillig) um die Erfüllung der Gebote des Herrn bemühen: stets werden wir durch die Gnade einer überaus lieblichen Harmonie in Einklang gebracht. […] Es besteht also kein Zweifel daran, dass diese wohlklingenden Instrumente auf die Eintracht unseres gott-gefälligen Handelns hinweisen." Vgl. hierzu McKinnon 1968.

[17] Vgl. hierzu Deusen 1989; sowie Flynn 1999.

Bei den visionären Chordophonen, welche in den Viten- und Revelationstexten der Helftaer Mystikerinnen Mechthild von Hackeborn (gest. 1299) sowie Gertrud von Helfta (gest. 1301) vorkommen, handelt es sich – wie ich nachstehend anhand ausgewählter Textpassagen demonstrieren möchte – ebenfalls um figurative bzw. allegorische Bilder. Mit Rekurs auf eine Predigt des Hugo von St. Viktor (gest. 1141) formuliert die namenlose Redaktorin (die sog. „Schwester N von Helfta") im ersten einleitenden Teil des insgesamt fünf Bücher umfassenden *Legatus divinae pietatis* Gertruds programmatisch die Notwendigkeit,[18] mystische Inhalte qua auserlesener Stilmittel des rhetorischen Repertoires zu vermitteln, die den *tropi* (also der substituierenden Bildrede) zuordenbar sind, z.B. Allegorien, zudem Metaphern, Metonymien, *figurae*, Exempel, etc.:

> *Et quia invisibilia et spiritualia nullatenus ad intellectum humanum aliter quam per rerum corporalium et visibilium similitudines exprimi non possunt, oportet ea humanis et corporeis imaginationibus adumbrare.* (*Legatus* I,1, S. 124)
>
> Da aber das Unsichtbare und Geistige für das menschliche Verstehen nicht anders ausgedrückt werden kann als durch körperliche Dinge und sichtbare Gleichnisse, so muß man es durch menschliche und körperliche Vorstellungen andeuten.[19]

In die Reihe geistlich konnotierter Dinge dergestalt gehören – so meine These –, jene allegorischen Musikinstrumente, die im mystischen Schrifttum der beiden Helftaer Konventualinnen begegnen. Im vorliegenden Beitrag möchte ich die Frage nach ihrer angedachten Funktion in den Mittelpunkt der Untersuchung stellen. Weil es zur Zweckbestimmung visionärer Berichterstattung gehört, „theoretisch-praktische Hinleitung[en] zur Erfahrung von Mystik unter Lenkung solcher, die der Erfahrung schon teilhaft geworden sind",[20] zu bieten und zumal die Viten- und Revelationsberichte aus dem Kloster Helfta einer „Mystik als Lehre" verpflichtet und direkt an der Didaxe ausgerichtet ist,[21] dient die textimmanente Einbettung von *cithara*, *psalterium* und *symphonia* vermutlich zuvörderst der Artikulation, Veranschaulichung und Vereinfachung komplexer Wissensgegenstände aus verschiedenen Themenbereichen. Inhalte dieser Vermittlung sind, wie ich mutmaße, neben modellhaften Instruktionen, welche die

[18] Der *Legatus* ist hier und im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite, zit. nach ‚Legatus' = Gertrude d'Helfta 1968a; Gertrude d'Helfta 1968b; Gertrude d'Helfta 1978; sowie Gertrude d'Helfta 1986. Zur Textgenese vgl. Ruh 1993, S. 314-319.
[19] Die Übers. (künftig ‚Übers. Lanczkowski') folgt Lanczkowski 1989, hier S. 519.
[20] Balthasar 1974, S. 50.
[21] Vgl. Ruh 1990, S. 15.

mystische Einung zwischen Gott und Seele, die *unio mystica*, perspektivieren, ebenso theologische Lehre und Direktiven wie Erbauliches.

2. Fallbeispiel I: Mechthild von Hackeborn

Das Vorkommen textimmanenter Musikinstrumente in Mechthilds von Hackeborn siebenteiligem *Liber specialis gratiæ*[22] (bspw. in LspG II,1; II,2; II,18; II,35; IV,40; V,5; u. VII,14) ist heute gut erforscht.[23] Erwähnt werden darin außerdem klingende Engelsflügel (I,19), Waffen (Lanzen [I,36] und Schilde [V,6]), Wassertropfen (II,28), die Wunden Christi (VII,8) oder Kristalle (VII,16), d.h. Objekte, die aufgrund ihrer eigentlich untypischen Sonorität einen exzeptionellen Status aufweisen. Die beiden Chordophone *cithara* und *psalterium* werden im zweiten Buch erzählt, nämlich in II,2 sowie II,35.

Im Kontext der *memoria* an das den Bund mit Gott besiegelnde Taufsakrament kann das in II,2 dargelegte, während der sonntäglichen Taufgedächtnisliturgie[24] erlebte Offenbarungsgeschehen verortet werden –; hier ist das konkret die Entfaltung eines mystischen Dialogs zwischen Christus und Mechthild.[25] Eine nicht identifizierte Erzählinstanz berichtet, wie die Seele der Begnadeten in das als ‚Schatzkammer honigfließender Göttlichkeit' (II,2, S. 137: *mellifluæ divinitatis gazophylacium*) apostrophierte Herz Jesu entrückt wird.[26] Dessen Inneres,

---

[22] Der *Liber specialis gratiæ* ist hier und im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite zit. nach ‚LspG' = [Mechthild von Hackeborn] 1877. Die Übers. (künftig ‚Übers. Schmidt') folgt Mechthild von Hackeborn 2010. Zur Textgenese vgl. Ruh 1993, S. 301-304.

[23] Vgl. hierzu Schroeder-Sheker 1989a; Schroeder-Sheker 1989b; sowie Caron 2001.

[24] Mechthilds Visionen sind Alois Maria Haas (1982, S. 226) zufolge „praktisch ohne Ausnahme an allgemein kirchliche Ereignisse gebunden", z.B. „an den Kommunionsempfang, ans Chorgebet, an das private Gebet, […] sogar an bestimmte Texte der Heiligen Schrift" gebunden.

[25] Aufgrund des intertextuellen Verweises auf jene im Rahmen der Messe gesungene Antiphon *Asperges me* (vgl. Ps 51,9) kann das Visionsgeschehen im Kontext der Taufgedächtnisliturgie verortet werden. Bereits etwa Rupert von Deutz postuliert in seinem *Liber de divinis officiis* (7,20), dass das sonntägliche Besprengen mit Weihwasser als Erinnerungszeichen an die Taufe fungiert: *Non enim ad hoc aspergimur, ut rebaptizemur, sed divini nominis gratiam super nos, cum hoc memoriali baptismatis nostri frequenter invocare debemus*, zit. nach Rupert von Deutz 1999, S. 976; Übers. ebd., S. 977: „Denn nicht dazu werden wir besprengt, damit wir mit diesem Erinnerungszeichen an unsere Taufe die Gnade des göttlichen Namens oftmals über uns anrufen."

[26] In Mechthilds Werk ist die Herz-Jesu-Verehrung in vielfältiger Weise kultiviert, vgl. hierzu Winter 1981, S. 76-78; Haas 1982, S. 227-229; Ruh 1993, S. 310-312; sowie i.A. Rahner 1943.

eine in Ekphrase kleinteilig beschriebene allegorische Gartenlandschaft, wird (Ez 47 postfigurierend) von einem von Osten nach Westen fließenden *flumen aquæ vivæ* durchströmt.[27] Darin tummeln sich goldgeschuppte Fische, die die gottliebenden Seelen symbolisieren. Im Wein- resp. Paradiesgarten versinnbildlichen zwei verschiedene Arten von Palmbäumen jene Gläubigen, die entweder allen weltlichen Dingen entsagt und ihren Geist ganz auf das Himmlische ausgerichtet haben, oder aufgrund ihrer Sünden im Staub der Erde liegen.[28] Nach dem Vorbild der Mauer eines *hortus conclusus* wird der Weingarten von einer großen Engelsschar schützend umschlossen. Wenn Christus anschließend die Gartenallegorie als ein Bild für seine katholische Kirche auslegt – [*h*]*æc vinea mea Ecclesia est catholica, in qua triginta tribus annis multo labore desudavi* –;[29] und die Fische sowie die Palmbäume damit implizit als die Glieder des mystischen Leibes Christi konkretisiert, wird eindrücklich, dass der Garten an dieser Stelle einen Ort abbildet, der nicht nur für die einzelne Seele, sondern für alle Menschen den „Inbegriff der Erlösung" darstellt.[30]

Diese kultivierte Vorstellung der in der *Ecclesia* vereinten Christenheit verbindet sich im zweiten Teil des Visionsberichtes mit der musikinstrumentensymbolischen Auslegung der Kithara. Während des Hochgebetes bei der Elevation der Hostie erblickt Mechthild, wie aus dem Herz Gottes eine Christus verkörpernde *cithara* hervorgeht: *Tunc vidit de corde Dei exire citharam; cithara autem illa erat Dominus Jesus*.[31] Hier unsystematisch verwendet bezieht sich der lat. Be-

[27] Vgl. II,2, S. 137: *Viditque ibi flumen aquæ vivæ ab Oriente usque ad Occidentem*; Übers. Schmidt, S. 122: „Dort erblickte sie einen Fluss lebendigen Wassers, der von Osten nach Westen strömte."

[28] Vgl. II,2, S. 137f.: *In vinea erant palmites plantatæ; quædam erectæ, et quædam ad terram inclinatæ. Erectæ palmites sunt illi qui mundum cum suis floribus contempserunt, et mentes suas ad coelestia erigunt; palmites vero inclinatæ sunt illi miseri qui in terræ pulvere peccatorum suorum jacent.* Übers. Schmidt, S. 123: „In den Weingarten waren auch Palmbäume gepflanzt: Einige standen aufrecht, andere zur Erde geneigt. Die aufrechten Palmen sind die Menschen, die die Welt mit all ihrer blühenden Pracht verachtet haben und ihren Sinn ganz auf das Himmlische erhoben haben. Die mit den herabgeneigten Wipfeln sind die Elenden, die im Staub ihrer Sünden liegen."

[29] II,2, S. 138; Übers. Schmidt, S. 123: „Dieser Weinberg ist meine katholische Kirche, für die ich in dreiunddreißig Jahren so viel Mühsal auf mich genommen und Schweiß vergossen habe."

[30] Vgl. Haas 1982, S. 227: „Wie kaum ein anderer Bereich ist es das Herz Jesu, das in der Vision Mechthilds kaleidoskopartig wechselnde, metaphorische Bezüge eingeht".

[31] II,2, S. 139; Übers. Schmidt, S. 125: „Da erblickte sie: Aus dem Herzen Gottes ging eine Zither hervor, diese war der Herr Jesus."

griff im Mittelalter auf ein (gezupftes) Saiteninstrument mit hölzernem Resonanzkörper.[32] Wenn das im *Liber* erwähnte visionäre Musikinstrument, wie von Schroeder-Sheker mit Hinweisen auf die Lebens- und Alltagsweltlichkeit im Kloster Helfta konstatiert, als eine (gotische) Harfe gedeutet wird,[33] scheint die oben vorgeschlagene, dort kohärente ekklesiologische Auslegung des Geschehens jedoch nicht mehr evident. An dieser Stelle sind wohl eher jene beiden Musikinstrumente, die *cithara* bzw. das *psalterium*, bezeichnet, welche traditioneller Weise als Symbole für den *corpus Christi* ausgelegt werden.[34]

> Dabei kann man das Äußere der Instrumente als Anknüpfungspunkt nehmen, wobei wir gelegentlich auch etwas über ihren Bau erfahren können. So wird das Psalterium als Symbol des Leibes Christi gedeutet, während sich die Kithara durch ihre Form als mystisches Zeichen des Kreuzes Christi darstellt. […] Das Psalterium als Symbol des corpus Christi stellt nach den Deutungen der kirchlichen Autoren den höchsten Grad der Vollkommenheit dar. Das Psalterium hat sein Gegenbild in der Kithara, die das Zeichen des Kreuzes wiedergibt. […] Zudem wurde die Kithara als das Symbol des Leidens Christi auf Erden schlechthin bezeichnet.[35]

In II,2 ist der Christus repräsentierende Resonanzkörper des Musikinstruments, über den alle Erwählten symbolisierende Saiten gespannt sind, der textimmanenten Auslegung zufolge (wie zuvor der Weingarten) ein Bild für die im *corpus*

---

[32] Vgl. Wilkins 2018, S. 455: „The term could heterogeneously refer to zithers, psalteries, harps, lyres, lutes, or even keyboards." Vgl. hierzu Steger 1971.

[33] Vgl. Schroeder-Sheker 1989a, S. 48f.

[34] Die Analogie findet sich bereits bei Cassiodor im Psalmenkommentar, vgl. Aurelius Cassiodorus 1865, Sp. 15: *Psalterium est, ut Hieronymus ait, in modum ⊿ deltæ litteræ formati ligni sonora concavitas, obesum ventrem in superioribus habens, ubi chordarum fila religata disciplinabiliter plectro percussa, suavissimam dicuntur reddere cantilenam. Huic citharæ positio videtur esse contraria, dum quod ista in imo continet, illud conversa vice gestat in capite. Hoc autem genus organi canorum atque singulare aptatur corpori Domini Salvatoris; quoniam sicut istud de altioribus sonat, sic et illud gloriosæ institutionis superne concelebrat*[.] Übers. d. Verf. „Das Psalterium ist, wie Hieronymus beschreibt, ein wohlklingendes, hohles Holzinstrument in Form des Buchstabens Δ, das oben einen dicken Korpus [bzw. Bauch; Anm. d. Verf.], in dem die Saiten zusammengebunden und mit einem Plektrum in der vorgeschriebenen Weise angeschlagen werden. Er soll eine besonders süße Melodie erzeugen. Der Aufbau des Psalterium scheint dem [sc. die Bauweise der Harfe] entgegenzustehen, weil sie das, was sie [sc. die Harfe] unten hat, verkehrt herum auf ihrem Kopf trägt. Dieses Musikinstrument ist in einzigartiger Weise als ein Bild für den Körper des Herrn und Erlösers angemessen; denn so wie der Klang des Psalteriums von ihrem oberen Teil kommt, so preist auch der Himmlische (d.i. Christi Leib, Anm.) eine himmlische Botschaft herrlicher Lehren."

[35] Steger 1961, S. 68f.

Christi mysticum, d.h. in der Kirche vereinte Gemeinschaft der Gläubigen. Gewissermaßen in einen Bildbruch provozierender Reduplikation beginnt der als ‚höchster Sänger aller Sänger' (*summus Cantor omnium cantorum*) apostrophierte Gottessohn die Saiten in jenem Moment zu schlagen, wenn Mechthild erbittet, er möge von sich, in sich und durch sich selbst gelobt werden.[36] Schroeder-Sheker macht, indem sie dieses Visionsgeschehen in einem brautmystischen Kontext verortet, plausibel, dass Christus als Spielmann („a minstrel") bzw. als Troubadour in Erscheinung tritt, der für die als *sponsa* und *filia* angesprochene Seele singt und seine *cithara* spielt.[37] Zumindest implizit evoziert diese Vorstellung einen typologischen Zusammenhang: Wie einst König David, welcher in seiner Rolle als Vorläufer Christi den harfenartigen Kinnor (hebr. כִּנּוֹר) (vgl. I Sm 16,16 u. 23, u. 18,10; vgl. auch Ps 57,8f. u. 108,2f.) bspw. während des Psalmensingens zum Klingen gebracht hat,[38] begleitet der himmlische *sponsus* sein Lied mit einem Zupfinstrument. Ferner wird das *cor* Gottes „als Sinnmitte ihrer mystischen Erfahrung einsichtig".[39] Mit Rekurs auf die Herzmetapher, die bei Mechthild im Wesentlichen mit brautmystischer Durchfärbung „auf vielerlei Weise in unterschiedlichste Richtungen" entfaltet ist,[40] wird allerdings die Beziehung zwischen Gott und den im mystischen Leib Christi vereinten Gläubigen doppelsinnig zum Ausdruck gebracht, und zwar in der zweifachen Analogiesetzung einerseits von *cor Jesu* und Weinberg und andererseits von der aus dem Herzen hervorgehenden *cithara* und Christus.

Während die mystische Hochzeit in II,2 bloß in Aussicht gestellt wird, erfüllt sie sich im Gegensatz dazu im 35. Kapitel des zweiten Buches. Dort wird zunächst berichtet, wie der himmlische Bräutigam die Seele zu sich ruft, indem er den antiphonalen, explizit das Hohelied (vgl. Ct 2,10; 4,8 u. 7,11.) ins Gedächtnis rufenden lateinische Vers *Veni dilecta mea ad me* intoniert. Daraufhin erscheint singend die Personenallegorie der göttlichen Liebe (die *amor*) ‚in Gestalt einer wunderschönen Jungfrau' (II,35, S. 180: *in specie virginis pulcherrimæ*).

---

[36] II,2, S. 139 u. vgl. ebd.: *Nihil utilitatis meæ appeto, nihil quæro, nil aliud volo nisi ut hodie a teipso, et in teipso, et per teipsum laueris, sicut unquam altius aut perfectius poteris laudari.* Übers. Schmidt, S. 149f.: „Ich erstrebe nichts, was mir nützlich ist, es ist allein mein Wunsch, dass Du heute von Dir selbst und in Dir selbst und durch Dich selbst gelobt wirst, da Du niemals auf andere Weise größer und vollkommener gepriesen werden könntest."

[37] Schroeder-Sheker 1989a, S. 49. Eine vergleichbare Belegstelle findet sich im dritten Buch des *Liber* (III,1).

[38] Vgl. hierzu Steger 1961, S. 41-75; sowie Salmen 2003.

[39] Haas 1982, S. 228.

[40] Vgl. McGinn 1999, S. 486f.

Sie steht zur Rechten Gottes, wenn aus dessen Herz ein süßtönendes Musikinstrument hervortritt, das als *psalterium* spezifiziert ist:

> *Deinde iterum visum est ei quasi amor staret a dextris Dei, de cujus Corde procedebat quoddam instrumentum suavisonum, tendens ad cor illius Virginis, psalterium scilicet, habens decem chordas*[.] (II,35, S. 181)
>
> Hierauf erschien ihr erneut die Liebe, sie stand zur Rechten Gottes. Aus dessen Herz trat ein süßtönendes Instrument hervor, das sich auf das Herz dieser Jungfrau, der Liebe, richtete: Ein Psalterium mit zehn Saiten[.][41]

Das Musikinstrument umfasst, wie es im Psalm heißt (*sicut in psalmo dicitur*),[42] insgesamt zehn Saiten, deren Anzahl Gegenstand nachfolgender zahlensymbolischer Spekulation ist. Obgleich man seit der Spätantike zwar in der alttestamentlich vorgegebenen Zehnzahl der Saiten zumeist „das mystische Abbild der zehn Gebote Gottes erblickte",[43] versinnbildlichen im *Liber* insgesamt neun der Saiten hier von dieser traditionellen Deutungsweise abweichend die neun Chöre der Engel (II,35, S. 181: [*p*]*er novem chordas significabantur novem chori Angelorum*).[44] Die letzte zehnte Saite ist hingegen ein Bild für den Herrn selbst, den ‚König der Engel' und den ‚Heiliger aller Heiligen' (II,35, S. 181: *per decimam vero chordam ipse Dominus, Rex Angelorum et sanctificator omnium Sanctorum*). Indem Mechthilds Seele anschließend nacheinander die ersten neun Saiten berührt und dabei die Verse der Antiphon *Te Deum Patrem ingenitum*[45] intoniert,[46] vollzieht sie (sich symbolisch in die Chöre der Engel aufschwingend) stufenweise gegliedert einen Aufstieg.[47] Auch Balduin von Canterbury (gest. 1190) entwirft das Bild eines Psalters, dessen zehn Saiten, welche allerdings abweichend die fünf geistigen

---

[41] Übers. Schmidt, S. 155.

[42] An dieser Stelle der zweite Vers des 33. Psalms intertextuell zitiert: *In psalterio decem chordarum psallam tibi.*

[43] Vgl. Abert 1905, S. 218f.

[44] Vgl. hierzu Hammerstein 1962, S. 26: „Erst mit den Schriften des Pseudodionysius Areopagita um 500 n. Chr. wird die endgültige Formulierung der neunchörigen Hierarchie gegeben, die seither eine Art kanonische Geltung hat. […] Seine *Hierarchia caelestis* schildert eine harmonisch geordnete Folge von drei Hierarchien zu je drei Chören, die von den Seraphim an der Spitze bis hinunter zu den Engeln reicht". (Hervorhebung im Original)

[45] Es handelt sich nicht um den sog. *hymnus ambrosianus*; vgl. Corpus antiphonalium officii, S. 502, Nr. 5117.

[46] Caron 2001, S. 157.

[47] Zu Stufenwegmodellen in der mittelalterlichen Mystik vgl. Störmer-Caysa 2004, S. 60–91; Ruh 1990, S. 53–58; sowie McGinn 1996, S. 280-283.

Sinne sowie die fünf Weisen, wie die Seele Gott empfindet, symbolisieren, von den Gläubigen angespielt werden können.[48] Die Aszendenzbewegung im *Legatus* vermag, wie mittels Berufung auf ihre Unfähigkeit, die zehnte Saite zum Klingen bringen zu können, zum Ausdruck gebracht ist, vorerst nur ein Voranschreiten der Seele abzubilden, jedoch noch nicht in der *unio mystica* kulminieren, zumal die Einung mit Gott praktisch ausnahmslos ein Gnadengeschenk darstellt. Hier fungiert nicht wie üblich die passive visionäre Wahrnehmung von Musik („aural perception of music") als „catalyst for the manifestation of the divine".[49] Zum Auslöser für die mystische Hochzeit wird die aktive Darbringung des gesungenen Lobpreises durch die Seele der Begnadeten.[50] In der klanginduzierten Vereinigung verbinden sich final göttliche und menschliche Musik.[51]

3. Fallbeispiel II: Gertrud von Helfta

Klingende Objekte, etwa Saiteninstrumente und Glocken, oder sogar tönende Edelsteine und Herzen, begegnen in allen fünf Büchern des *Legatus divinae pietatis* mit Rekurrenz.[52] So berichtet die Begnadete z.B. im 35. Kapitel des vierten Buches, es scheine ihr, als werde jeder der von ihr insgesamt 225 Mal[53] gebetete

---

[48] Vgl. Balduinus Cantuariensis archiepiscopus 1855, Sp. 441.

[49] So zumindest (etwas apodiktisch) Kirakosian 2017, S. 124.

[50] II,35; S. 182: [*E*]*t quo plus laudabat adhærens illi, eo plus in seipsa deficiens in nihilum est redacta; tamquam cera liquescens a facie ignis, in seipsa liquefiebat, et in Deum transibat, unita ei feliciter et adstricta vinculo individuæ unionis.* Übers. Schmidt 2010, S. 188: „Je mehr sie ihn lobpries, desto stärker schwand sie in sich selbst dahin und wurde ein Nichts. So wie Wachs nahe dem Feuer flüssig wird, so floss sie dahin, floss ganz in Gott, vollkommen in Glück vereint und gebunden durch die Fessel ungeteilter Einheit."

[51] Diese Vorstellung ist in Gertruds von Helfta Andachtsanleitung *Exercitia spiritualia* (VI,543-547) ebenfalls kultiviert: *Eia, eia o vita spiritus mei, tu clamorem desiderii mei transfer, et coniunge in una voce psalterii festivi amoris tui, et sic appropria vitam meam, et amori tuo adglutina animam meam, ut omnis vita et actio mea tibi laudem cantet in psalterio decachordo*[.]; zit. nach Gertrud von Helfta 2001, S. 195 u. 197. Die Übers. folgt ebd. S. 196 u. 198: „Eia, eia, o Leben dessen, was in mir Geist und Atem hat, überbringe du den Schrei meiner Sehnsucht, und vereine ihn mit der einen Stimme des festlich frohen Saitenspiels deiner Liebe. Und so mach zu eigen dir mein Leben, und an deine Liebe füge an mit festem Leim meine Seele, daß all mein Leben und mein Tun dir Lob ertönen lasse auf zehnsaitiger Harfe [.]" Vgl. hierzu auch Schwalbe 1995, S. 108; sowie Ringler 2005, S. 373f.

[52] Belegstellen werden aufgeführt und interpretiert in Schwalbe 1995.

[53] Die Zahl 225 erklärt sich, so Johanna Lanczkowski (vgl. 1989, S. 216), in Mechthilds Werk „wahrscheinlich daraus, daß Gertrud den Rosenkranz als ‚Zählhilfe' genutzt hat: also beispielsweise fünf Rosenkränze; oder aber auch: fünfzehnmal die 15 Gradualpsal-

Versikel *Ave, Jesu, sponse floride, in jubilo quo ascendisti saluto et collaudo te*[54] dem Herrn im Himmel in Form eines wohltönenden Musikinstruments (IV,35, S. 300: *in specie cujusdam suavisioni musici instrumenti*) dargebracht.[55] Gebetshandlungen, die grundsätzlich „a situation of dialogue" konstituieren, konfigurieren liminale Räume der Interaktion zwischen der Seele und Gott.[56] Als „Kommunikationsmedium für das Gespräch mit Gott", ermöglicht das Gebet dabei, indem es „in Kontakt mit Gott zu treten" erlaubt, die Überwindung der „Distanz zwischen Immanenz und Transzendenz".[57] In IV,35 (sowie auch an anderer, später in den Blick gefasster Stelle) erhält der Akt medialer Umformung jener von den Gläubigen dargebrachten Gebets-, Andachts- und Frömmigkeitshandlungen besondere Signifikanz. Es scheint hierbei, als setze ihre jenseitige Rezipierbarkeit, die letztlich für die Entfaltung der Heils- und Gnadenwirksamkeit konstitutiv ist, einen die Grenze zwischen dem Irdischen und dem Himmlischen überschreitenden und zwar konkret transzendierenden Medienwechsel unabdingbar voraus. Dieser Notwendigkeit trägt die von Jeffrey F. Hamburger als „handwerkliches Beten" bezeichnete (spät-)mittelalterliche religiöse Praxis Rechnung.[58] In dieser Vorstellung werden im Gebetsakt geistige Gegenstände und imaginäre Objekte,[59] die nicht aus Gold, Seide oder Perlen bestehen, aus immateriellen Gebetsformeln zusammengefügt,[60] und anschließend gewisser-

men". Diese quantifizierende Praxis, die überdies in III,45,2; IV,2,7; IV,23,10 und IV,49,3 begegnet, ist in den größeren Kontext der „gezählten Frömmigkeit" einzuordnen, vgl. hierzu Angenendt et al. 1995, S. 57-69.

[54] *Legatus* IV,35, S. 300; Übers. Lanczkowski, S. 316: „Sei gegrüßt, Jesus, mein lieblicher Bräutigam; voller Jubel, daß Du aufgefahren bist, grüße ich Dich und preise Dich."

[55] Vgl. IV,35, S. 300.

[56] Largier 2008, S. 367.

[57] Thali 2009, S. 241f.: „Die Bestimmung des Gebets als Gespräch mit Gott entspricht durchaus dem theologischen Verständnis des Gebets, wie es sich bereits bei den Kirchenvätern abzeichnet". Vgl. Breitenstein/Schmidt 2019, S. 275f.: „Die ubiquitäre Verbreitung des Gebets in der Vormoderne ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass es innerhalb jenseitsbezogener Wirklichkeits- und Ordnungsmodelle eine zentrale Vermittlungsfunktion erfüllt, indem es Kommunikationen über die Grenze von Diesseits und Jenseits hinweg ermöglicht."

[58] Hamburger 1997, S. 75.

[59] Das Feld der ‚handwerklichen Gebete und Andachten' umfasst u. a. Texte, die zur gebethaften Erstellung etwa von Blumengebinden, geistlichen Kleidern oder inneren Häusern, vgl. hierzu Buschbeck 2024.

[60] Vgl. Hamburger 1997, S. 75.

maßen gabenhaft im Himmel der Gottesmutter,[61] Christus selbst oder ausgewählten Heiligen dargebracht. Es mag daher nicht verwundern, dass (teils kollektive) Gebetshandlungen im *Legatus* wiederholt als Akte des Schenkens erläutert werden.[62] Wie etwa in IV,6 dargelegt ist, erkennt die Seele der Begnadeten, dass der himmlische Hofstaat die von den Menschen dargebrachten Gebete oder Bemühungen als Gott wohlgefällige Geschenke preist.[63] Auch in IV,35 begegnet das Motiv des Schenkens, und zwar mit Rekurs auf die im Mittelalter vor allem fahrende Unterhaltungskünstler betreffende ‚Dienst und Lohn'-Thematik.[64] Im *Legatus* werden die Gebetsleistungen vergegenständlicht in Gestalt wohltönender Musikinstrumente vorgestellt, welche vor Gott wie Spielleute bei einem Gastmahl musizieren. Mit dieser Vision ist gleichzeitig die Erkenntnis verbunden, dass alle gottfälligen und mit andächtigem Herzen gesprochenen *versiculi* dem Herrn eine zauberhafte Musik sind, während die Verse aber, die sie leichtfertig, also ohne bestimmte Andacht, gebetet hatte, wie traurige, niedergedrückte Stimmen durchklingen.[65] Wenngleich motivisch variiert wird Vergleichbares bereits im zweiten Kapitel des vierten Buches erzählt. Ausnahmslos erscheinen dort jene vom Helftaer Konvent während der Weihnachtsvigil gesungenen und im himmlischen Jenseits zunächst in die Form zusammengewickelter Bänder gebrachten Psalmenworte im Anschluss daran (möglicherweise schriftmedial?) auf einer von zwei Engeln zuvor herbeigetragenen goldenen Tafel,[66] als wären sie in hellem, reinen Glanz erstrahlende und liebliche Töne von sich

[61] Vgl. hierzu Buschbeck 2024.

[62] Laut III,9 teile Christus die von der Klostergemeinschaft gesprochenen bzw. gesungenen Gebete und die damit verbundenen Verdienste von Gott als Heilsmittel für die armen Seelen aus, vgl. Angenendt et al. 1995, S. 44. Im 35. Kapitel des vierten Buchs (vgl. IV,35) wird berichtet von der Verwandlung der Worte bzw. ferner sogar der einzelnen Buchstaben des nächtlichen Stundengebetes in unaussprechliche und unbezahlbare Gaben, Gnaden, Freuden und in ewige Belohnungen an alle Bewohner des Himmels und der Erde sowie an die Seelen im Fegefeuer.

[63] IV,6, S. 90: *Unde intellexit, quia quandocumque aliquis offert Deo orationes suas seus alia studia, haec tota caeli curia extollit tamquam grata Deo xenia*; Übers. Lanczkowski, S . 237: „Und sie erkannte: sooft ein Mensch seine Gebete und andere Bemühungen Gott zum Opfer darbringt, preist der himmlische Hofstaat dies als Geschenke, die Gott angenehm sind."

[64] Vgl. hierzu bspw. Krause 2005.

[65] Vgl. Übers. Lanczkowski, S. 316; IV,35, S. 300: *Recognovit etiam illos versiculos quos cum devota legerat intentione, suavissimos reddere concentus; illos vero quos legerat incurate, maestiores et submissiores voces personare*[.]

[66] Vgl. hierzu Tripps 1998.

gebende lebendige Edelsteine.[67] Obschon die Psalmengebete sowohl sicht- als auch hörbar zu Phänomenen intermedialer Vielschichtigkeit transzendieren, ist die Qualität der Gebetsleistung des Konventes jedoch jeweils nur visuell markiert. Die von der Klostergemeinschaft während der Lesung der sieben Bußpsalmen für die Sünden und Vernachlässigungen nur aus Gewohnheit und ohne besondere Hingabe (IV,2, S. 42: *ex usu, et non cum devotione speciali*) gebeteten Psalmenworte werden auf Goldtafel nämlich ‚in Gestalt dunkler Perlen' (vgl. ebd.: *in specie margaritarum, sed obscurarum* bzw. *in specie tenebrosarum margaritarum*) nicht edelstein- aber den Gegensatz von Licht und Dunkel aufgreifend licht- sowie farballegorisch[68] abqualifiziert. Schriftmetaphorisch umakzentuiert begegnet das Motiv darüber hinaus in IV,33, wenn die Namen derjenigen, die einen bestimmten Heiligen anrufen, auf einem kostbaren, einem leuchtenden Spiegel gleichenden und den jeweiligen Heiligen repräsentierenden Kleinod am Gewand des Herrn je nach Qualität der Gebetsleistung (andächtige Gebete, Anrufungen gesprochen einerseits aus Gewohnheit und andererseits aus Überdruss und Zerstreutheit) entweder in golden, schwarz oder dunkel erscheinenden, für Gott kaum lesbaren Buchstaben sichtbar werden.[69] Vergleichbares findet sich im *Exordium magnum Cisterciense* des Zisterziensermönches Konrad von Ebersbach (gest. 1221). Dort wird berichtet, wie der heilige Bernhard von Clairvaux (gest. 1153) in einer Vision Engel schaut, die nach Art der Geschichtsschreiber mit buchhalterischer Genauigkeit die von den Konventualen während des nächtlichen Stundengebetes gesungenen Silben und Verse auf verschiedene Weise protokollieren, nämlich mit Gold, mit Silber, mit Tinte oder mit Wasser.[70]

Evident ist, dass sich die Qualität der Gebetsleistung und damit das zugebilligte Verdienst der Gebetshandlung somit nach dem Grad der Andacht exponiert. Gebetsleistung und heilswirksame Gnadengabe stehen dabei unmittelbar in Zusammenhang.[71] Es zeigt sich also, dass ein Gebet nur Heils- und Gnadenwirksamkeit erhält, wenn es beispielsweise besonders andächtig und nicht aus Gewohnheit gesprochen wird. Womöglich kalkuliert und zwar explizit mit de-

[67] Vgl. Übers. Lanczkowski, S. 218; IV,2, S. 40: [*I*]*n similitudine vivarum gemmarum mira varietate mirabiliter distincta*.

[68] Laut der mariologisch motivierten edelsteinallegorischen Deutung steht die weiße Farbigkeit der Perle für die Keuschheit bzw. die *castitas* der Gottesmutter, vgl. Engelen 1978, S. 351. Die dunkle Färbung der Perlen ist hier allerdings *in malam partem* auszulegen.

[69] Vgl. hierzu Trînca 2016, S. 353f.; sowie Kolb 2017, S. 188-192.

[70] [Konrad von Ebersbach] 2000, S. 148-151 (dist. 2, cap. III).

[71] Vgl. hierzu Angenendt et al. 1995, S. 4-8; u. Angenendt 2005, S. 373-378.

zidiert erbauungsdidaktischer Implikation wird dabei offenbar eine Gebetslehre entfaltet, der zufolge die Qualität der Gebetsleistung konstitutiv für Heils- und Gnadenwirksamkeit ist. Das legt bereits der heilige Bernhard in der ersten Reihe seiner *Sententiae* (I,43) dar, wenn er die Eigenschaften des Gebetes expliziert, welches ihm zufolge prinzipiell erstens ‚gläubig' (*fidelis*), zweitens ‚rein' (*munda*), drittens ‚gerecht' (*iusta*), viertens ‚beharrlich' (*assidua*), fünftens ‚demütig' (*humilis*), sechstens ‚glühend' (*fervens*) sowie siebtens ‚hingebungsvoll' (*devota*) sein muss.[72] Auch die berühmte Begine und spätere Bewohnerin des Klosters Helfta Mechthild von Magdeburg (gest. 1282) postuliert im *Fließenden Licht der Gottheit* (VII,36), dass nur *mit heiliger diemüttiger andaht* Dargebrachtes die Ohnmacht des Herzens *vor gotte so schœne* erklingen lässt und *das got die noten minnet, die in dem herzen singent*.[73]

Mit Rückgriff auf die Musikinstrumenten- und Klangmetaphorik, die zudem im *Legatus* in IV,35 anzutreffen ist, fasst das in IV,41 tradierte Offenbarungsgeschehen, welches auf das ‚Hochfest der strahlenden und ewig in sich ruhenden Dreifaltigkeit' (IV,41, S. 326: *festo fulgidae semperque tranquillae Trinitatis*) datiert und dementsprechend (para-)liturgisch im Kontext mittelalterlicher Trinitätsmystik verortet ist,[74] eine Art ‚Lehre vom guten Gebet' in den Blick. Zunächst

[72] *Septem debent esse in orationibus. Oratio enim debet esse fidelis, iuxta illud: Quidquid orantes petitis, credite quia accipietis, et fiet vobis. Deinde munda, iuxta exemplum Abrahae, qui aves de sacrificio abigebat. Tertio iusta, quarto assidua, secundum illud: Multum valet oratio iusti assidua; quinto humilis; sexto fervens, haec duo habes in grano sinapis; septimo devota*, zit. nach Bernhard von Clairvaux 1993, S. 294f. Übers. ebd., S. 295: „Sieben Eigenschaften müssen Gebete haben: zunächst muß das Gebet gläubig sein nach jenem Wort: ‚Alles, worum ihr betet und bittet – glaubt nur, daß ihr es empfangen werdet, dann wird es euch zuteil.' […] Hierauf muß es rein sein nach dem Beispiel Abrahams, der die Raubvögel von seinem Opfer verscheuchte; drittens gerecht, viertens beharrlich nach jenem Wort: ‚Viel vermag das beharrliche Gebet eines Gerechten' […], fünftens demütig, sechstens glühend – diese beiden Eigenschaften findest du im Senfkorn ausgedrückt – und siebtens hingebungsvoll." Es finden sich im *Liber specialis gratiæ* weitere Anweisungen zum guten Beten; vgl. etwa die im 31. Kapitel des dritten Buches gegebene Unterweisung zur andächtigen Anstimmung der Horen des Stundengebetes. Wie man ein ohne gebührende Hingabe und in Ablenkung verrichtetes Chorgebet sühnen kann, wird im daran anschließenden Kapitel (III,32) exponiert.

[73] Mechthild von Magdeburg 2003, S. 600 (VII,36).

[74] Vgl. hierzu Ruh 1953; die *cithara*-Allegorie geht vermutlich auf eine anonym überlieferte Predigt zurück, vgl. Auctor incertus [Augustinus Hipponensis?] 1865b, Sp. 2197: […] *Ut musicum melos sonis dulcibus reddat, tria pariter adesse videntur, ars, manus, et chorda: et tamen unus sonus auditor: ars dictat, manus tangit, resonat chorda: Tria pariter operantur; sed sola chorda personat quod auditor: nec ars nec manus sonum reddunt, sed ea cum chorda pariter operantur.*

wird berichtet, wie die im Gebet Versunkene den menschgewordenen Gottessohn schaut.[75] Sie erkennt hierbei, dass Andachts- und Frömmigkeitsübungen und alle Worte, die am Festtag (auf der Erde) gesungen werden (IV,41, S. 328: *omnis devotio et omnia verba quae cantabantur per totum festum*) zu Beginn der Vesper von Christus mithilfe dessen in Gestalt einer *cithara* erscheinenden Herzens im Himmel entweder in dumpf dröhnende Klänge oder in hohe, helle, jubelnde Töne verwandelt werden:

> *Illorum autem cantus, qui sine speciali devotione tantum ex usu vel humana delectatione psallebant, tamquam spissae chordae in gravibus submurmurabant. Sed qui cum devotione laudem venerandae Trinitatis decantare intendebant, hi per Cor Jesu Christi sanctissimum velut in acutis altisona modulatione ac suavissimo clangore personabant*. (IV,35, S. 328)
>
> Der Gesang derer, die ohne Andacht, rein gewohnheitsmäßig oder zum Gefallen der Menschen sangen, dröhnte dumpf wie dicke Seiten. Die sich aber bemühten, mit Andacht zum Lob der verehrungswürdigen Dreieinigkeit zu singen, deren Stimmen tönten durch das heiligste Herz Jesu Christi in hohen, hellen, jubelnden Tönen in einer zauberhaften Melodie.[76]

Das Offenbarungsgeschehen ist in den Kontext der im Kloster Helfta kultivierten Herz-Jesu-Verehrung eingebettet.[77] Wenngleich der das Herz Jesu bezeichnende Terminus ‚*cithara*' im Mittelalter als Bezeichnung sowohl für ‚Harfe' als auch für ‚Leier' gebräuchlich war,[78] muss das *in modum* (IV,35, S. 330) einer *cithara* vor dem Anblick der heiligsten Trinität dargebrachte Herz aufgrund der beschriebenen Spiel- und Bauweise hier als eine Drehleier (lat. *symphonia*, *orga-*

Sic nec Pater nec Spiritus sanctus susceperunt carnem; et tamen cum Filio pariter operantur. Sonum sola chorda excutit; carnem solus Christus suscepit. Operatio in tribus constat: sed quomodo ad solam pertinet chordam soni redditio, sic pertinet ad solum Christum carnis humanæ susceptio. Übers. d. Verf. „Damit ein Musiker Melodien mit lieblichen Klängen erzeugen kann, müssen drei Dinge zusammenwirken: Kunst, Hand und Saite. Und doch ist nur ein einziger Klang zu hören: Die Kunst gibt den Ton vor, die Hand berührt, die Saite schwingt. Drei wirken zusammen; aber nur die Saite verkörpert das Gehörte. Weder Kunst noch Hand erzeugen den Klang, sondern sie wirken mit der Saite zusammen. Ebenso haben weder der Vater noch der Heilige Geist Fleisch angenommen; und doch wirken sie mit dem Sohn zusammen. Allein die Saite erzeugt den Klang; nur Christus nahm Fleisch an. Der Vorgang ist dreifach: Doch wie die Klangerzeugung bloß der Saite zukommt, so ist die Annahme des menschlichen Fleisches allein Christi Verdienst."

[75] Vgl. IV,41, S. 326.

[76] Übers. Lanczkowski, S. 326f.

[77] Vgl. hierzu Moniales de Notre-Dame de Wisques 1987; sowie Winter 1981), S. 76-78.

[78] S.o.; vgl. ferner Diehr 2004, S. 44.

nistrum) identifiziert werden.[79] Um das Musikinstrument zum Klingen zu bringen, dreht der Spieler „the handle at the base of the instrument, thus rotating the wheel which sets the three gut strings in vibration, while pressing down with the other hand the tabs or keys stopping the strings."[80] Das visionäre Musikinstrument verfügt ebenfalls über drei kontinuierlich (*sine intermissione*) klingende Bordunsaiten, die einen tiefklingenden Ton produzieren, wenn das *cithara*-förmige Herz ‚gedreht' (*volvere*) wird.[81]

Die Benennung des visionären Musikinstruments als *cithara* ist somit inkohärent, da an dieser Stelle eindeutig eine Drehleier beschrieben wird. Einsichtig ist aber, dass die Sinnhaftigkeit des Erzählten dennoch korrelativ entfaltet wird. Während einerseits implizit auf die bereits in der Patristik vorgezeichnete Deutung der *cithara* „als mystisches Zeichen des Kreuzes Christi",[82] das selbst zeichenhaft auf das zwischen Gott und den Menschen vermittelnde Erlösungswerk Christi zurückverweist, bezuggenommen ist, setzen Spiel- und Bauweise der textimmanenten *cithara* andererseits Christus und sein Heilswerk in eine assoziative Beziehung zur Trinität. Damit rekurriert die inkohärente Benennung wahrscheinlich kalkuliert auf die bereits zu Beginn des Visionsbericht dargelegte und anschließend redupliziert im (heils-)medialen Status des *Cor Jesu* manifestierte Rolle Christi als Mediator. Aufgrund der Unfähigkeit der Menschen, „die unerreichbare Herrlichkeit der erhabensten Dreieinigkeit gebührend zu loben", übernimmt Christus aufgrund seiner Menschlichkeit die Aufgabe eines Vermittlers, indem er die unzulänglichen Bemühungen der Gläubigen in sich aufnehmend adelt sowie „zu einem würdigen Opfer für die höchste und unteilbare Dreieinigkeit" transformiert.[83]

4. Schluss

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die beiden bei Mechthild im zweiten Buch des *Liber specialis gratiæ* eingebundenen *unio*-zentrierten Passagen (II,2 u. II,35) nicht nur ein erlebtes Visionsgeschehen narrativ abbilden, sondern mittels Rekurs auf die bereits zuvor in der biblischen Überlieferung sowie in der exegetischen Tradition (durch die Kirchenväter) vorgegebene Musikinstrumen-

[79] Die im *Legatus* iterativ in Erscheinung tretende Formulierung *in modum* erklärt das Musikinstrument zu einem figurativen und allegorischen Bild, das rezeptionsseitig ein didaktisches Potenzial entfaltet, wenn es als Verständnishilfe fungiert.
[80] Vgl. Wilkins 2018, S. 463f.
[81] Vgl. IV,35, S. 330.
[82] Vgl. Abert 1905, S. 215-220; u. Steger 1961, S. 67-69.
[83] Übers. Lanczkowski 1989, S. 326.

tenallegorik mystische Episteme mit didaktischem Impetus entfalten: Während die *cithara* im zweiten Kapitel dem Diktum einer im *corpus Christi mysticum* versammelten (‚katholischen') Kirche (*corpus ecclesiae mysticum*) sinnbildhaft Ausdruck verleiht, vermittelt im Gegensatz dazu das im 35. Kapitel erwähnte *psalterium* pointiert eine mystische Stufenlehre, welche sich prozesshaft im Nachvollzug der Einzelverse der Antiphon äußert.[84]

Beschreibungen sowohl der Spiel- und Bauweise als auch der hervorgebrachten Klänge einer im Visions- und Auditionsbericht als *cithara* kategorisierten Drehleier im *Legatus divinae pietatis* unterrichten im Rahmen einer Allegorese dahingegen über die Grundzüge einer Gebetslehre, die in Gertruds Mystik – wie, so hoffe ich, die vorangegangenen Analysen einiger Fallbeispiele plausibel gemacht haben –, eine herausragende Rolle besetzt. Die kultivierte auditive Dimension der im Himmel zu klingenden Objekten verdinglichten und somit verbildlichten Gebets- und Andachtshandlungen will konkret als Marker für die Qualität der Frömmigkeitsleistung (*devotio*) gelesen und gedeutet werden. Auf textimmanenter Ebene wird dabei eine gebrauchspraktische Anleitung zum gottgefälligen Gebet konfiguriert, die ferner extratextuell sowie letztlich rezeptionsseitig aller Wahrscheinlichkeit im Konvent nicht ausschließlich in spezifisch mystische, sondern ebenfalls in allgemein erbauungsdidaktische Vermittlungskontexte eingebunden war.

Literatur

Primärwerke

Auctor incertus [Augustinus Hipponensis] (1865): Sermo CCXLV. De mysterio Trinitatis et incarnationis. In: PL 39/1865, Sp. 2196f.

Augustinus Hipponensis (1865): De doctrina Christiana, in: PL 34/1865, Sp. 15-122.

Aurelius Cassiodorus (1865): In Psalterium Expositio XCVII. In: PL 70/1865, Sp. 687-692

Aurelius Cassiodorus (1865): In Psalterium Præfatio. In: PL 70/1865, Sp. 9-26

Balduinus Cantuariensis archiepiscopus: De duplici resurrectione, in: PL 204 (1855), Sp. 429-442

Bernhard von Clairvaux (1993): Sämtliche Werke lateinisch/deutsch, Bd. 4, hg. v. Gerhard B. Winkler. Innsbruck 1993

Gertrud von Helfta (2001): Exercitia spiritualia. Geistliche Übungen. Lateinisch und deutsch, hg., übers. u. kommentiert v. Siegfried Ringler. Elberfeld 2001

Gertrude d'Helfta (1968a): Œuvres spirituelles. Tome II. Le Héraut (Livres I et II), eingeleitet, krit. hg., übers. u. komment. v. Pierre Doyère (= Sources chrétiennes XXV). Paris 1968

[84] Vgl. Suerbaum 2009, S. 33.

Gertrude d'Helfta (1968b): Œuvres spirituelles. Tome III. Le Héraut (Livres III), eingeleitet, krit. hg., übers. u. komment. v. Pierre Doyère (= Sources chrétiennes XXVII). Paris 1968

Gertrude d'Helfta (1978): Œuvres spirituelles. Tome IV. Le Héraut (Livres IV), krit. hg., übers. u. kom-ment. v. Jean-Marie Clément, den Moniales [de Notre-Dame] de Wisques u. Bernard de Vregille (= Sources chrétiennes XLVIII). Paris 1978

Gertrude d'Helfta (1986): Œuvres spirituelles. Tome V. Le Héraut (Livre V), krit. hg., übers., komment. u. indexiert v. Jean-Marie Clément, den Moniales [de Notre-Dame] de Wisques u. Bernard de Vregille (= Sources chrétiennes 331). Paris 1986

Gertrud die Grosse von Helfta (1989): Gesandter der göttlichen Liebe [Legatus divinae pietatis], hg. v. Johanna Lanczkowski. Heidelberg 1989

Hieronymus (2018): Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, 5 Bde., hg. v. Beriger, Andreas; Widu-Wolfgang Ehlers u. Michael Fieger (= Sammlung Tusculum). Berlin/Boston 2018

[Konrad von Ebersbach] (2000): Exordium magnum Cisterciense oder Bericht vom Anfang des Zisterzienserordens von Conradus, Mönch in Clairvaux, später in Ebersbach und Abt daselbst. Bd. 1, übers. u. komm. v. Heinz Piesik (= Quellen und Studien zur Zisterzienserliteratur 3), Langwaden 2000

Mechthild von Hackeborn (2010): Das Buch der besonderen Gnade. Liber specialis gratiae, übers. u. eingeleitet v. Klemens Schmidt. Münsterschwarzach 2010

[Mechthild von Hackeborn] (1877): Liber specialis gratiæ. In: Sanctæ Mechthildis Liber specialis gratiæ, in: Revelationes Gertrudianæ ac Mechthildianæ II. Opus ad Codicum fidem nunc primum integer editum Solesmensium O. S. B. monachorum cura et opera [= hg. v. Paquelin, Louis]. Poitiers/Paris 1877, S. 1-422

Mechthild von Magdeburg (2003): Das fliessende Licht der Gottheit, hg. v. Gisela Vollmann-Profe (= Bibliothek des Mittelalters 19). Frankfurt am Main 2003

Moniales de Notre-Dame de Wisques (1987): Le Cœur du Christ et le cœur de Gertrude. In: Vie spirituelle 67/1987, S. 273-295

PL = Patrologiae cursus completus. Series Latina, hg. v. Jacques-Paul Migne. 217 Bde. u. 4 Registerbde. Paris 1844-1864

Rupert von Deutz (1999): Liber de divinis officiis. Der Gottesdienst der Kirche, 4 Bde., neu hg., übers. und eingeleitet von Helmut Deutz und Ilse Deutz. Freiburg u. a. 1999 (Fontes Christiani 33/1-4)

Sekundärwerke

Abert, Hermann (1905): Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle a. d. S. 1905

Angenendt, Arnold (2005): Geschichte der Religiosität im Mittelalter, Darmstadt 2005.

Angenendt, Arnold et al. (1995): Gezählte Frömmigkeit. In: Frühmittelalterliche Studien 29/1995, S. 1-71

Arnold, John H. u. Caroline Goodson (2012): Resounding Community. The History and Meaning of Medieval Church Bells. In: Viator 43/2012, S. 99-130

Balthasar, Hans Urs von (1974): Zur Ortsbestimmung christlicher Mystik, in: Beierwaltes, Werner; Ders. u. Alois M. Haas: Grundfragen der Mystik (= Kriterien 33). Einsiedeln 1974, S. 37-71

Barrett, Sam (2011): Music and Liturgy. In: Everist, Mark [Hg.]: The Cambridge Companion to Medieval Music. Cambridge 2011, S. 185-204

Berger, Christian (1996): Cithara, cribrum und caprea. Wege zum Hexachord. In: Kintzinger, Martin; Sönke Lorenz u. Michael Walter [Hgg.]: Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 42). Köln/Weimar/Wien 1996, S. 89-109

Breitenstein, Mirko (2023): Die tönende Stille. Vom Klang des klösterlichen Schweigens. In: Jaspert, Nikolas u. Harald Müller [Hgg.]: Klangräume des Mittelalters (= Vorträge und Forschungen XCIV). Ostfildern 2023, S. 91-125

Breitenstein, Mirko u. Christian Schmidt (2019): Einleitung: Medialität und Praxis des Gebets. In: Das Mittelalter 24/2019, S. 275-282

Buschbeck, Björn Klaus (2024): Rosenkränze, Marienmäntel, Seelenhäuser. Gebets- und Andachtsübungen des Spätmittelalters zwischen Bildrede, Immersion und Figuration (= Bibliotheca Germanica 79). Tübingen 2024

Caron, Ann Marie (2001): Mechthild of Hackeborn, Prophet of Divine Praise: To Sing God's Praise, To Live God's Song. In: Cistercian Studies Quarterly 36/2001, S. 145-161

Corpus antiphonalium officii. Bd. 3: Invitatoria et antiphonae, hg. v. René-Jean Hesbert, Rom 1968

Deusen, Nancy van (1989): The Cithara as Symbolum: Augustine vs. Cassiodorus on the Subject of Musical Instruments. In: Dies.: The Harp and the Soul: Essays in Medieval Music. Lewiston N.Y. 1989, S. 201-255

Diehr, Achim (2004): Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2004

Engelen, Ulrich (1978): Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts (= Münstersche Mittelalter-Schriften 27). München 1978

Flynn, William T. (1999): Medieval Music as Medieval Exegesis (= Studies in Liturgical Musicology 8). London 1999

Freigang, Christian (2018): Cloches, sons et clochers. Sens visuels et acoustiques au Moyen Âge. In: Martin, Pierre u. Eric Sparhubert [Hgg.]: Regards croisés sur le monument médiéval. Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt. Turnhout 2018, S. 445-456

Haas, Alois Maria (1982): Mechthild von Hackeborn. Eine Form zisterziensischer Frauenfrömmigkeit, in: Elm, Kaspar [Hg.]: Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ergänzungsband. Köln 1982, S. 221-239

Haas, Alois Maria (1986): Was ist Mystik? In: Ruh, Kurt [Hg.]: Abendländische Mystik im Mittelalter. Symposion Kloster Engelberg 1984 (= Germanistische Symposien – Berichtsbde. 7). Stuttgart 1986, S. 319-341

Hamburger, Jeffrey F. (1997): Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent. Berkeley/Los Angeles 1997

Hammerstein, Reinhold (1962): Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern/München 1962

Kirakosian, Racha (2017): Musical Heaven and Heavenly Music. At the Crossroads of Liturgical Music and Mystical Texts. In: Viator 48/2017, S. 121-144

Köbele, Susanne (1993): Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache (= Bibliotheca Germanica 30). Tübingen/Basel 1993

Kolb, Fabian (2017): Diesseits und jenseits der Schrift. Zisterziensisches Singen im Hochmittelalter zwischen schriftlicher Normierung und liturgischem Vollzug". In: Mölich, Georg; Norbert Nußbaum u. Harald Wolter-von dem Knesebeck [Hgg.]: Die Zisterzienser im Mittelalter. Köln/Weimar/Wien 2017, S. 173-202

Krause, Berenike (2005): Die „milte"-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien (= Kultur, Wissenschaft, Literatur 9). Frankfurt a. M. u. a. 2005

Largier, Niklaus (2008): Medieval Mysticism. In: Corrigan, John [Hgg.]: The Oxford Handbook of Religion and Emotion. Oxford 2008, S. 364-379

McGinn, Bernard (1996): Die Mystik im Abendland. Bd. 2: Entfaltung, aus dem Englischen übers. v. Wolfgang Scheuermann. Freiburg/Basel/Wien 1996

McGinn, Bernard (1999): Die Mystik im Abendland, Bd. 3: Blüte. Männer und Frauen der neuen Mystik (1200-1350), aus dem Englischen übers. v. Bernardin Schellenberger, Freiburg/Basel/Wien 1999

McKinnon, James W. (1968): Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters. In: Journal of the American Musicological Society 21/1968, S. 3-20

Newman, Barbara (2005): Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und Ruhrlandmuseum Essen [Hgg.]: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Ruhrlandmuseum: Die frühen Klöster und Stifte 500-1200. München 2005, S. 104-117

Niemann, Hartwig (1997): Das liturgische Läuten. In: Kramer, Kurt [Hg.]: Glocken in Geschichte und Gegenwart (= Beiträge zur Glockenkunde 2). Karlsruhe 1997

Rahner, Hugo (1943): Grundzüge einer Geschichte der Herz-Jesu-Verehrung. In: Zeitschrift für Aszese und Mystik 18/1943, S. 61-83

Ringler, Siegfried (2005): Wie mich küßt der honigfließende Mund des lebendigen Worts Gottes. Die mystische Philologie Gertruds von Helfta. In: Löser, Freimut u. Ralf G. Päsler [Hgg.]: Vom vielfachen Schriftsinn im Mittelalter. Festschrift für Dietrich Schmidtke (= Schriftenreihe Schriften zur Mediävistik 4). Hamburg 2005, S. 365-391

Ruh, Kurt (1953): Die trinitarische Spekulation in deutscher Mystik und Scholastik. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 72/1953, S. 24-53

Ruh, Kurt (1990): Geschichte der abendländischen Mystik. Erster Band. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts, München 1990

Ruh, Kurt (1993): Geschichte der abendländischen Mystik. Zweiter Band. Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit. München 1993

Sachs, Curt (1940): The History of Musical Instruments. New York 1940

Salmen, Walter (2003): Die Vielzahl der Attribute des musizierenden und ‚springenden' David. In: Walter Dietrich u. Hubert Herkommer [Hgg.]: König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt. Fribourg, S. 687-729

Schroeder-Sheker, Therese (1989a): The Alchemical Harp of Mechthild of Hackeborn. In: Vox Benedicta 6/1989a, S. 41-55

Schroeder-Sheker, Therese (1989b): The Use of Plucked-Stringed Instruments in Medieval Christian Mysticism. In: Mystics Quarterly 15/1989b, S. 133-139

Schwalbe, Johanna (1995): Musik in der Mystik: Zur Sprache der Musik in den Schriften der heiligen Gertrud von Helfta. In: Erbe und Auftrag 71/1995, S. 108-124

Sonntag, Jörg (2008): Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit (= Vita regularis 35). Berlin 2008

Staehelin, Martin (1998): Spätmittelalterliche Musik und Musikübung im Kloster Helfta. In: Wipfler, Esther Pia [Hg.]: Bete und arbeite! Zisterzienser in der Grafschaft Mansfeld. Halle/Saale 1998, S. 193-197

Steger, Hugo (1961): David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 6). Nürnberg 1961

Steger, Hugo (1971): Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel. München 1971

Stö̈rmer-Caysa, Uta (2004): Einführung in die mittelalterliche Mystik. Stuttgart 2004

Suerbaum, Almut (2009): Die Paradoxie mystischer Lehre im ‚St. Trudperter Hohenlied' und im ‚Fließenden Licht der Gottheit'. In: Lähnemann, Henrike u. Sandra Linden [Hgg.]: Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Berlin/New York 2009, S. 27-40

Thali, Johanna (2009): Strategien der Heilsvermittlung in der spätmittelalterlichen Gebetskultur. In: Knippenberg, Carla Dauven-van; Cornelia Herberichs u. Christian Kiening [Hgg.]: Medialität des Heils im späten Mittelalter. Zürich 2009, S. 241-278

Trînca, Beatrice (2016): Schriftliche Berührung – Gedruckte Süsse. Zum „bot der gotlichen mildigkeit". In: Zeitschrift für deutsche Philologie 135/2016, S. 349-366

Tripps, Johannes (1998): Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik. Berlin 1998

Vavra, Elisabeth (1985): Bildmotiv und Frauenmystik – Funktion und Rezeption. In: Dinzelbacher, Peter u. Dieter R. Bauer [Hgg.]: Frauenmystik im Mittelalter. Wissenschaftliche Studientagung der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 22.-25. Februar 1984 in Weingarten. Ostfildern 1985, S. 201-230

Wilkins, Nigel (2008): Instruments and Their Music. In: Everist, Mark; u. Thomas Forrest [Hgg.]: The Cambridge History of Medieval Music. 2 Bde. Cambridge 2018, Bd. 1, S. 451-474

Williamson, Beth (2013): Sensory Experience in Medieval Devotion. Sound and Vision, Invisibility and Silence. In: Speculum 88/2013, S. 1-43

Winter, Gabriele (1981): Die Herz-Jesu-Mystik bei Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn und Gertrud von Helfta. In: Jahrbuch für Salesianische Studien 17/1981, S. 72-82