

# VIRUS

Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin

21

Schwerpunkt: Musik und Medizin

Herausgegeben von Maria Heidegger, Marina Hilber,  
Milijana Pavlović



Leipziger Universitätsverlag 2022

---

Martin Clauss / Gesine Mierke

# **Musik und Gewalt. Die akustische Dimension des Krieges in narrativen Texten des Mittelalters**

---

## **English Title**

Music and Violence. The Acoustic Dimension of War in Narrative Texts from the Middle Ages

## **Summary**

Medieval war was full of sounds and several medieval authors refer to a variety of acoustic aspects of warfare. This paper examines some of these references that reflect on the use of music in warfare and on its representation in literary texts. The first part of the paper explores what historiographical sources can tell us about how and why music was used in medieval battle, focusing on the battle of Worringen (1288). This battle is the main topic of a historical poem written by Jan van Heelu that mentions a variety of signals and gives some indications on the psychological implications of music in warfare. The second part of the paper focuses on the effects of music on the body using literary texts as an example. The meaning and effect of voice is described on the basis of the late court novel “Daniel von dem blühenden Tal” written by Stricker in the 13<sup>th</sup> century. Finally, the correlation between music and combat is to be analysed on the example of the “Nibelungenlied”.

## **Keywords**

Music, warfare, soundscape, belliphonie, medieval literature

## **Einleitung**

Auf die affektive Wirkung von Musik in Schlachten hat bereits Isidor von Sevilla in seiner umfassenden Enzyklopädie im 7. Jahrhundert hingewiesen. Musik bewege und errege die Gemüter, denn je eindringlicher der Klang sei, desto mutiger werde das Herz im Kampf, so formu-

liert Isidor.<sup>1</sup> Entsprechend tauchen sowohl in der Literatur des Mittelalters als auch in historiographischen Quellen immer wieder Beschreibungen auf, in denen Musik und Kampf miteinander verbunden werden.<sup>2</sup> Musik ist ein wichtiger Bestandteil der mittelalterlichen Belligerophonie. Ihre Funktionen reichen von der militärischen Signalübermittlung über rituelle Rahmungen bis hin zur Motivation der eigenen und Einschüchterung der gegnerischen Truppen. Löst man den Musikbegriff von spezifischen Instrumenten und bezieht auch intentionale Klangerzeugung etwa mit Waffen ein, so erweitert sich das akustische Spektrum. Die Klänge der Waffen sind dann Teil eines sonischen Gewaltszenarios, das auch auf auralem Weg Einfluss auf den Gegner nehmen will und Musik als Waffe einsetzt.

In den vergangenen Jahren ist der Darstellung von Klängen in der Literatur und der Beschreibung von Lautsphären in den historischen Wissenschaften größere Aufmerksamkeit geschenkt worden.<sup>3</sup> So wird zum Teil von einem „acoustic turn“ gesprochen, um die Relevanz des Auditiven neben dem Visuellen herauszustellen. Einer umfassenden Erforschung widmet sich das seit 2020 von der DFG geförderte interdisziplinäre Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“,<sup>4</sup> in dem Fragen nach Zuschreibungen an und durch Laute fokussiert werden. Der titelgebende Begriff „Lautsphäre“ ist eine Übersetzung des englischen Ausdrucks „soundscape“, den Murray Schafer in den 1970er Jahren prägte.<sup>5</sup> Wir knüpfen an den deutungs offenen „Laut“ an, um möglichst viele akustische Phänomene in die Analyse einzuschließen. Auch mit dem zweiten Teil des Kompositums, „Sphäre“, zielen wir auf den fluiden Konstruktcharakter des Begriffes ab. Lautsphären sind folglich keine starren Entitäten, sondern werden im Sinne der sozialen Wirklichkeit stetig neu geschaffen. Historische Laute sind überdies nur in ihrer verschiedenartigen medialen Vermittlung (in Form von Texten, Bildern, Notationen, Artefakten) erschließbar und somit Resultat von Transformationsprozessen.

Der Krieg ist von zahlreichen Lauten geprägt: Die Geräusche der Waffen, die Klänge von Signalinstrumenten, die Rufe der Kämpfer oder die Schreie von verwundeten Menschen und Tieren machen den Krieg zu einer Ausnahmesituation, in welcher dem Ohr als nicht verschließbarem und in alle Richtungen empfindlichen Warnorgan eine besondere Bedeutung zukommt.

- 
- 1 Isidor von SEVILLA, *Etymologiae* III, 17, 1–3: „Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proeliis quoque tubae concentus pugnantibus accendit, et quanto vehementior fuerit clangor, tanto fit ad certamen animos fortior.“
  - 2 Zur Frühen Neuzeit vgl. Werner Friedrich KÜMMEL, *Das hertz ich weck der unsern und feind erschreck*. Zur psychologischen Funktion militärischer Musik in der Frühen Neuzeit, in: Jutta Nowosadtko / Matthias Rogg / Sascha Möbius, Hg., „Mars und die Musen“. *Das Wechselspiel von Militär, Krieg und Kunst in der Frühen Neuzeit (= Herrschaft und soziale Systeme in der frühen Neuzeit 5, Berlin 2008)*, 303–321.
  - 3 Vgl. dazu Martin CLAUSS / Gesine MIERKE, Hg., *Akustische Dimensionen des Mittelalters (= Das Mittelalter 27/1, Heidelberg 2022)*; Gesine MIERKE, *Den Herrscher hören. Zu akustischen Phänomenen im „Reinfried von Braunschweig“*, in: Martin Clauss / Gesine Mierke / Antonia Krüger, Hg., *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 89, Köln 2020)*, 177–197; Christoph SCHANZE, *Minneklänge*, in: Clauss / Mierke / Krüger, Hg., *Lautsphären*, 199–231; Ingrid BENNEWITZ / William LAYHER, Hg., *der äventiuren dôn*. Klang, Hören und Hörergemeinschaften in der deutschen Literatur des Mittelalters (= *Imagines medii aevi* 31, Wiesbaden 2013).
  - 4 Vgl. DFG-Netzwerk „Lautsphären des Mittelalters“, koordiniert von Martin Clauss und Gesine Mierke (TU Chemnitz), <https://www.tu-chemnitz.de/phil/iesg/professuren/gdma/dfg-netzwerk.php> (letzter Zugriff: 20.07.2022); vgl. Jürgen MÜLLER, „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: *Historische Zeitschrift* 292 (2011), 1–29, hier 8.
  - 5 Vgl. Raymond Murray SCHAFER, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont 1994), 7.

Der Lärm des Kriegs ist dabei nicht ausschließlich an die Kampfhandlungen gebunden, sondern wirkt räumlich und zeitlich über das Schlachtfeld hinaus; oftmals sind Kriegswaffen die stärksten Schallquellen einer Gesellschaft, wodurch ihr Klang selbst als „sonic warfare“ zur Waffe werden kann.<sup>6</sup> Auch in Kriegserzählungen spielt Akustik eine große Rolle: das Kampfgeschehen wird häufig als laut charakterisiert, Klänge dienen als Gliederungselemente, und Verweise auf Schreie und Lärm sollen die Kriegserfahrungen versinnbildlichen und greifbarer machen. Die Verbindung von Kampf und Akustik ist so eng, dass in französischen Chroniken des Spätmittelalters mitunter „criée“ als Bezeichnung für „Schlacht“ verwendet wird.<sup>7</sup> Mit der Wortschöpfung „Belliphonie“ (aus bellum/Krieg und φωνή/Laut) wird die ganze Bandbreite von Lauten, Klängen, Geräuschen, Hörereindrücken und -assoziationen erfasst, die mit dem Krieg in Verbindung stehen.<sup>8</sup>

Die Belliphonie lässt sich als eine Lautsphäre fassen, die durch ein komplexes Zusammenspiel verschiedenartiger Laute (Klänge von Musikinstrumenten, Stimmen von Tieren und Menschen, Waffengeklirr etc.) gekennzeichnet ist. Aufgrund der narrativen Strukturen vieler kriegsrelevanter Texte und der gattungsübergreifenden Interdependenzen ist gerade im Bereich der Belliphonie eine Zusammenarbeit von mediävistischer Literatur- und Geschichtswissenschaft zentral. Der folgende interdisziplinäre Projektbericht widmet sich anhand ausgewählter narrativer Quellen dem Zusammenhang von Musik und Gewalt, Musik und Kampf und der Wirkung von Musik auf Körper.<sup>9</sup>

## Musik und Kampf

Im Zentrum des Projekts stehen narrative Texte, also historiographische und literarische, da wir nur auf dieser Grundlage die Funktion und Semantik von Lauten im Krieg erschließen können. Jenseits dieser Texte finden sich nur wenige und mitunter auch nicht sehr detailreiche Hinweise – etwa in Rechnungen oder normativen Militärtraktaten. Notationen zur Militärmusik des Mittelalters liegen nicht vor, das Erklingen-Lassen mittelalterlicher Instrumente ist methodisch nur sehr bedingt fruchtbar.<sup>10</sup>

6 Vgl. Steve GOODMAN, *Sonic warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear* (Technologies of lived abstraction) (Cambridge, Massachusetts 2010); vgl. Michael V. NAMORATO, *A Concise History of Acoustics in Warfare*, in: *Applied Acoustics* 59/2 (2000), 101–135.

7 Isabelle GUYOT-BACHY, *Cris et trompettes. Les échos de la guerre chez les historiens et les chroniqueurs*, in: Didier Lett / Nicolas Offenstadt, Hg., *Haro! Noël! Oyé! Pratiques du cri au Moyen Âge* (= Publications de la Sorbonne Histoire ancienne et médiévale 75, Paris 2003), 103–115.

8 Vgl. Martin DAUGHTRY, *Listening to War. Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime* (Iraq–New York 2015) und Mark M. SMITH, *Krieg*, in: Daniel Morat / Hansjakob Ziemer, Hg., *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze* (Stuttgart 2018), 391–395.

9 Vgl. zum DFG Projekt „Der laute Krieg und die Laute des Krieges. Belliphonie im Mittelalter“ [www.belliphonie.de](http://www.belliphonie.de) (letzter Zugriff: 27.07.2022).

10 Zur mittelalterlichen Militärmusik vgl. etwa John BERGSAGEL, *War in Music in the Middle Ages*, in: Brian Patrick MacGuire, Hg., *War and Peace in the Middle Ages* (København 1987), 282–298; Bernhard HÖFELE, *Art. Militärmusik. Feldmusik im Mittelalter*, in: Laurenz Lütteken, Hg., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel–Stuttgart–New York 2016), online unter <https://www.mgg-online.com/> (letzter Zugriff: 28.07.2022); Alan V. MURRAY, *Musik und Krieg im Mittelalter*, in: Vera Minazzi, Hg., *Musica. Geistliche und weltliche Musik des Mittelalters* (Freiburg u. a. 2011), 174–177. Zu Bildquellen vgl. Edmund A. BOWLES, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (= Musikgeschichte in Bildern III / Musik des Mittelalters und der Renaissance 8, Leipzig 1977).

Wenden wir uns also erzählenden Texten zu – und versuchen, Einblicke zum Einsatz von Musik im mittelalterlichen Krieg zu gewinnen. So schildert etwa Jan van Heelu in seiner Reimchronik die Schlacht von Worringen,<sup>11</sup> die 1288 zwischen dem Herzog von Brabant und dem Erzbischof von Köln stattfand und aus der der Herzog von Brabant siegreich hervorging.<sup>12</sup> Der historisch-politische Hintergrund ist für unsere Frage von eher geringer Bedeutung, wichtiger erscheint uns, dass es sich um eine „Ritterschlacht“ handelt, in der keine pulvergetriebenen Schusswaffen eingesetzt wurden und etliche schwer gepanzerte Reiterkrieger aufeinandertrafen. In der Chronik Jans kommt Musik hier in verschiedenen Kontexten und in verschiedenen Funktionen vor – zunächst als Signal und Mittel der Kommunikation:

„Es war sehr spät, ehe die Brabanter sich ausruhen konnten, die den ganzen Tag lang gefochten hatten ohne Speis und ohne Trank. Die meisten mit großen Schmerzen. Daher blies man die Fanfaren auf die Art und Weise, als das Essen bereitet war, dass sie essen kommen sollten.“<sup>13</sup>

Diese wenig spektakuläre Szene verdeutlicht – gerade in ihrer unaufgeregten Beiläufigkeit –, dass mit Hilfe unterschiedlicher akustischer Signale über das Schlachtfeld hinweg kommuniziert werden konnte.

„Der Herzog hatte seine Posaunen blasen lassen, auf die Art, wie man zum Angriff oder zum Turnier es tut, um seine Leute damit zu ermutigen.“<sup>14</sup>

Signallaute werden hier nach dem mit ihnen transportierten Inhalt unterschieden. Im hier erzählten Kontext wird dieses Signal aber nicht zur Übermittlung eines Befehls eingesetzt, sondern um den eigenen Kämpfern Mut zu machen, was sich gut zu der eingangs zitierten Annahme Isidors von Sevilla zur psychologischen Wirkung von Musik auf die Hörerschaft fügt.

Jan van Heelu erwähnt auch Spielleute und erzählt von einer musikalischen Begleitung der Schlacht:

„Als die Spielleute sahen, dass das Banner [des Herzogs von Brabant] unterging, ließen sie das Spielen und Blasen ihrer Posaunen, denn der Herzog und sein ganzes Heer schienen in solcher Not, dass ihnen keine Gegenwehr hülfe, sie würden doch nicht siegen; aus Furcht hörten sie auf zu spielen. [Das herzogliche Banner wird wieder aufgerichtet und die Schlacht wendet sich zu Gunsten der Brabanter.] Die Posaunen tönnten wieder, wie sie es vorher zu tun pflegten, als sie das Banner wieder aufgehen und wehen sahen.“<sup>15</sup>

11 Der Text wird hier nach folgender Übersetzung zitiert: Die Schlacht von Worringen von Jan van Heelu, übers. v. Frans Hellegers, in: Werner Schäfke, Hg., *Der Name der Freiheit 1288–1988. Aspekte Kölner Geschichte von Worringen bis heute* (Köln 1988), 105–153.

12 Vgl. Ulrich LEHNART, *Die Schlacht von Worringen 1288. Kriegführung im Mittelalter. Der Limburger Erbfolgekrieg unter besonderer Berücksichtigung der Schlacht von Worringen, 5.6.1288* (Dissertation Universität Trier 1989) Zugl. u.d.T.: Ulrich LEHNART, *Kriegführung im Mittelalter* (= AAS-Geschichtswissenschaften, Frankfurt am Main <sup>2</sup>1994).

13 van HEELU, *Schlacht von Worringen*, 152.

14 Ebd., 138.

15 Ebd., 138–139.

Spielleute verfolgten den Schlachtverlauf und konnten das militärische Geschehen einordnen. Sie benutzen Businen, welche sich im Kontext einer lauten Schlacht eignen, um die musikalischen Klänge über den Schlachtenlärm hinweg zu kommunizieren. Die Spielleute lieferten neben konkreten Signalen offenbar auch eine Art musikalischer Begleitung der Kämpfe. Dies ist in der zitierten Stelle nur deswegen erzählenswert, weil sich so die Dramatik einer für die Brabantiner gefährlichen Situation inszenieren lässt. Die Spielleute sind von Furcht ergriffen und kommen daher ihrer Funktion nicht mehr nach: Eigentlich sollen sie ja mit ihrem Spiel die Kämpfer ermutigen.

Die Schlacht von Worringen – und Vergleichbares lässt sich auch für andere Kämpfe anführen – war also ein Raum, in dem es neben Kämpfern auch Spielleute und neben dem Klirren der Waffen auch Musik gab. Diese wurden zur Kommunikation (als Signale) eingesetzt, und diente auch der moralischen Unterstützung der eigenen Truppe.

Musik kam im mittelalterlichen Krieg auf verschiedenen Ebenen zum Einsatz – vor allem zur Signalübermittlung und zur psychologischen Unterstützung der eigenen Truppen. Kommandos werden akustisch übermittelt – mit Instrumenten, die auch über den Schlachtenlärm hinweg tragen –, und Spielleute spielen ihren Truppen Mut zu.

## Wirkung auf den Körper

Im Mittelalter kamen Lautgeber zum Einsatz, die auch – aber nicht ausschließlich – den Gegner paralisieren sollten: Rufe, Trompeten, Geschosslärm etc. In dem späthöfischen Artusroman „Daniel von dem blühenden Tal“ aus dem 13. Jahrhundert etwa kämpft der Protagonist Daniel gegen einen Siechen, eine an einer Krankheit leidenden literarischen Figur, die ihre Gegner mit paralisierenden Klängen in Hypnose versetzt und sie auf diese Weise besiegt. Dabei wird „das Problem des ungebremsten auditiven Phantasmas dargestellt“.<sup>16</sup> Der Sieche nämlich tötet seine Feinde durch seine Worte bzw. durch sein Sprechen:

„swer gehörte s̄niu wort, / der wart tumber denne ein huon, / und mohte im nieman dehein leit  
getuon / mit werken noch mit r̄ate. / den er vil dr̄ate / in daz fiur hieze ḡan, / der möhte des niht  
verl̄an. / swen er stille heizet st̄an, / der mac dannen niht geḡan. / will er in gar zersn̄den, / des  
muoz er allesz l̄iden.“ (vv. 4428–44338)<sup>17</sup>

[Wer seine Rede hörte, der wurde dümmer als ein Huhn und konnte niemandem mehr Leides tun weder mit Taten noch mit Worten. Wen er in das Feuer schickte, konnte es nicht unterlassen. Wem er befahl, still zu stehen, der konnte nicht mehr laufen. Selbst wenn er ihn aufgeschlitzt hätte, er hätte es erduldet.]<sup>18</sup>

16 Hans Jürgen SCHEUER, Bildintensität. Eine imaginationstheoretische Lektüre des Strickerschen Artusromans „Daniel von dem blühenden Tal“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 124 (2005), 23–46.

17 Text zitiert nach der Ausgabe: Der Stricker: Daniel von dem blühenden Tal, hg. v. Michael Resler (Berlin–Boston 2015).

18 Übersetzung Gesine Mierke.

Der Sieche verfügt also mittels seiner Stimme und seinen Worten über ein akustisches Signal, mit dem er seine Gegner hypnotisieren kann und somit außer Gefecht setzt. Anschließend tötet er seine Gefangenen und badet, um seine Krankheit zu lindern, in ihrem Blut.

Im literarischen Vergleich werden hier transtextuelle Verbindungen zur Figur der Sirene aus der antiken Mythologie sichtbar. Wesentlich ist, dass man sich akustischer Reize kaum entziehen kann. Während man die Möglichkeit hat, die Augen zu schließen, um etwas nicht ansehen zu müssen, wirken Laute unmittelbar auf den Körper. So kann auch Daniel dem Widersacher nur beikommen, indem er ähnlich wie Odysseus, seine Ohren verstopft, um die Stimme seines Feindes nicht zu hören. Damit wird hier einerseits an den antiken Mythos angeknüpft und der Held stilisiert. Andererseits wird auch etwas über die Wirkung von bestimmten Klängen ausgesagt. So ist hier etwa auch an die biblische Erzählung um die Stadt Jericho, deren Stadtmauern durch den Einsatz von Schofarhörnern zerstört wurden, zu denken.<sup>19</sup> Oder auch an das Horn Olifant in den Rolandserzählungen des Mittelalters, dessen Klänge ebenfalls paralysierend auf die Feinde wirkten.

In den benannten Beispielen werden Laute bewusst zur Überwindung von Gegnern, folglich in Auseinandersetzungen eingesetzt. Im „Daniel“ raubt der Klang der Stimme des Siechen den Hörern den Verstand. Man ist sich also der Wirkung von Klängen etwa von Stimmen oder Instrumenten auf Körper und auf die Seele bewusst und setzt diese entsprechend ein.

Auch das „Nibelungenlied“ (um 1200) liefert vor allem mit der Figur Volkers von Alzey ein eindrucksvolles Beispiel für die Verbindung von Musik und Kampf, Schwert und Fiedel.<sup>20</sup> Der Text gipfelt im großangelegten Untergang der Burgunden im Land der Hunnen. In Volkers Saitenspiel verbinden sich Musik und Kampf auf metaphorischer Ebene, sodass die Wirkung seiner Schläge wie Musik tief in die Körper der Feinde eindringt und damit eine besondere Wirkung entfaltet. Zunächst erfahren wir über Volker, dass er ein edler Herr („ein edel herre“<sup>21</sup>) aus Burgund sei. Dass er zugleich über beachtliche Bildung verfüge, wird uns durch den Umstand vermittelt, dass er es verstand, wortgewandt zu sprechen („der redete spæhelic“<sup>22</sup>) und die Fiedel zu spielen. Im Text wird er mehrfach als Spielmann bezeichnet. Demnach ist er Ritter und Sänger,<sup>23</sup> zugleich Vertrauter des Königs und steht eng in dessen Diensten. Weiter heißt es, dass er seinen Freunden mit seiner Fiedel große Freude bereiten konnte und ein umfassendes Repertoire an musikalischen Stücken beherrschte. Mehrfach wird im Text betont, wie süß und lieblich („süezlich“<sup>24</sup>) seine Töne etwa im Frauendienst oder zur Unterhaltung des Hofes erklingen. Auch vermag er es, mit seiner Musik beruhigend auf die Gemüter der Kämpfer einzuwirken. So heißt es etwa in einer Strophe:

19 Vgl. dazu Tina TERRAHE / Daniela WAGNER, Souveränes Schweigen, zorniger Schall. Zum klanglichen Potential der Rolandserzählung in Text und Bild, in: Martin Clauss / Gesine Mierke, Hg., Akustische Dimensionen des Mittelalters, in: *Das Mittelalter* 27/1 (2022), 12–50.

20 Text zitiert nach der Ausgabe: *Das Nibelungenlied. Mhd./Nhd. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übers. u. komm. v. Siegfried Grosse* (Stuttgart 2003).

21 *Nibelungenlied*, 1477,2.

22 *Ebd.*, 1584,3.

23 Vgl. zur Figur Volkers: Horst WENZEL, Schwert, Saitenspiel und Feder, in: Matthias Meyer / Hans-Jochen Schiewer, Hg., *Literarisches Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag* (Tübingen 2002), 853–870, hier 854. Vgl. auch DERS., *Waffen, Saitenspiel und Schrift*, in: DERS., Hg., *Höfische Repräsentation. Symbolische Kommunikation und Literatur im Mittelalter* (Darmstadt 2005), 205–220.

24 *Nibelungenlied*, 1834,3.

„Dô klungen sîne seiten,	daz al daz hûs erdôz.
sîn ellen zuo der fuoge	diu beidiu wâren grôz.
ie sûezer und senfter	videln er began:
do entswebte er an betten	vil manegen sorgenden man. <sup>25</sup>

Hier wird sein musikalisches Können vor allem mit seiner Körperkraft ins Verhältnis gesetzt. Seine Stärke jedoch stellt Volker nicht nur musikalisch, sondern auch im Kampf unter Beweis, und so können sich seine lieblichen Töne prompt in eine grausame Melodie verwandeln. Dies zeigt sich besonders an der Stelle, als die Burgunden im Land Etzels gegen die Hunnen kämpfen. Hier wird der Spielmann zu einem „wilden Eber“, wie es im Text heißt, der „übele“<sup>26</sup> (böse, schlechte) Lieder spielt und dessen Streiche blutrot sind. Hier wird der Bogen der Fiedel auf den Bogen des Kämpfers, auf das Schwert, übertragen. Volkers Töne bringen viele Helden zu Fall, stehen also für die tödlichen Streiche des Kriegers. Seine Musik wirkt tödlich. Im Ganzen wird hier auf einen Unterschied in der Tonqualität hingewiesen, deren Spannbreite von leisen, sanften Tönen, die therapeutische Wirkung haben, bis hin zu lauten Klängen, die tödlich sind, reicht.

Die Klänge von Instrument und Waffe wirken besonders intensiv auf die Zuhörer\*innen. Schließlich wird auch die entscheidende Schlacht im Hunnenpalast als rauschende Klangkulisse beschrieben. Dabei wird das höfische Fest, wie Jan-Dirk Müller festhält, in eine „Klangorgie“<sup>27</sup> („Antibankett“<sup>28</sup>) verwandelt. So verwandelt sich die Lautsphäre des höfischen Festes („hohgezite“<sup>29</sup>) in einen tosenden Kampf. Dabei führen nun die Burgunden die musikalische Regie, allen voran Spielmann Volker, der seinen Bogen laut („lûte“<sup>30</sup>) erklingen lässt. Der Festklang verwandelt sich in Missklänge, die den Kampf begleiten. Volker spielt böse Lieder.<sup>31</sup> Der Festsaal wird von entsetzlichem Geschrei erfüllt: „von wuofe grœzlichen schal“.<sup>32</sup> Waffen erklingen, Schwerter und Helme prasseln aneinander und bestimmen die Lautsphäre am Hunnenhof. Volker ist es, der nun mit seinem Schwert den Ton angibt.<sup>33</sup> Seine Lieder erklingen durch Helme und Schilde.<sup>34</sup>

Mit Blick auf den gesamten Text vermag Volker es, auf verschiedene Weise zu musizieren und Musik entsprechend einzusetzen. Er musiziert in den Diensten von Frauen, zur Unterhaltung, im Dienste der Burgunden zur Therapie und Beruhigung, und vor allem „musiziert“ er auf seiner Waffe bzw. mit seinem Schwert. Dieses wird im Text mehr und mehr mit dem Fiedelbogen parallelisiert. Somit wird die metaphorische Verbindung zwischen Waffe und Instrument im Text entfaltet. Schließlich dringen seine Töne ebenso wie die Schwerthiebe tief in die

25 Ebd., 1835.

26 Ebd., 2002.

27 Jan-Dirk MÜLLER, Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes (Tübingen 1998), 429.

28 Ute SCHWAB, Tötende Töne. Zur Fiedelmetaphorik im „Nibelungenlied“, in: Carola L. Gottzmann / Herbert Kolb, Hg., Geist und Zeit. Wirkungen des Mittelalters in Literatur und Sprache. Festschrift für Roswitha Wisniewski zu ihrem 65. Geburtstag (Frankfurt am Main u. a. 1991), 77–122.

29 Nibelungenlied, 2001.

30 Ebd., 1966.

31 Vgl. Ebd., 2002.

32 Ebd., 1972, 4.

33 Vgl. Ebd., 1976.

34 Vgl. Ebd. 2007.



Körper der Feinde, und sie hinterlassen damit Spuren im Gedächtnis der Körper. Töne schreiben sich in die Körper ein und werden so auch haptisch erfahrbar und medial vermittelt.

## **Zusammenfassung**

Musik fungierte im Krieg des Mittelalters, dies haben die Textbeispiele gezeigt, als Mittel der Kommunikation. Häufig werden hierüber Signale vermittelt, die die Kombattanten zu einer Handlung anleiten oder aber zum Kampf motivieren sollen.

Literarische Texte bedienen sich ihrer eigenen Verfahren, um Kämpfe darzustellen und Kriege abzubilden. Literatur selektiert, verdichtet und verschiebt in den Bereich des Metaphorischen und ist daher durch besonders bildliche Sprache gekennzeichnet. Die Beispiele sollten den Zusammenhang von Musik und Kampf aufzeigen und die Bedeutung akustischer Inszenierung sichtbar machen. Sowohl im „Daniel“ als auch im „Nibelungenlied“ stehen Musik und Waffen in einem engen Sinnzusammenhang, sodass es gar zu einer Überlagerung etwa von Fiedel und Schwert kommt. Oder es werden Klänge als akustische Waffe eingesetzt, die den Gegner außer Gefecht setzen. In der Literatur wird die ungeheure Wirkung, die die Lautsphäre Krieg entfaltet, nicht zuletzt deshalb in den Bereich des Metaphorischen verschoben, um die Effekte auf den Rezipienten zu verstärken. Bildliche Sprache intensiviert das Geschehene. Akustisches ist dabei häufig mit Haptischem verknüpft, um Klänge nicht nur hör- sondern auch fühlbar werden zu lassen.

Im Ganzen bleibt festzuhalten, dass die Belliphonie des mittelalterlichen Krieges ein vieltimmiges Ensemble ist, das in seinen Tiefendimensionen, in seiner Verbindung aus Lauten in Texten, Bildern und Artefakten noch zu erschließen ist.

## **Informationen zur Autorin und zum Autor**

Martin Clauss ist Inhaber der Professur für Geschichte Europas im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit an der Technischen Universität Chemnitz.

Gesine Mierke ist Inhaberin der Professur für Germanistische Mittelalterforschung an der Universität Bamberg.