

## Galdr – auf der Suche nach der Literatur und der Musik der Sagazeit

In der Edda- und Sagaliteratur trifft man gelegentlich auf den Begriff *Galdr*. Klar scheint zu sein, dass hiermit ein gesungener Zauberspruch gemeint ist. Nichts ist hingegen darüber bekannt, wie diese Sprüche geklungen haben mögen – weder sind eindeutig zuordenbare Texte erhalten, noch die zugehörigen Melodien. Die Frage, um was es sich beim *Galdr* handelte, welches Wort- und Klangverständnis ihm zu Grunde lagen, wurde für mich der Ausgangspunkt für eine gegenwärtig noch andauernde Forschungsarbeit auf dem Gebiet altnordeuropäischer Literatur- und Musikgeschichte. Einen ersten Einblick in einige Aspekte des gegenwärtigen Bearbeitungsstandes möchte ich in diesem Beitrag geben.

Ohne eine Diskussion über die Existenz von Magie im Allgemeinen und die Abgrenzung einzelner magischer Praktiken voneinander im nordeuropäischen Raum beginnen zu wollen, werde ich einleitend kurz aufführen, was über den *Galdr* aus den Quellen ersichtlich ist. Der Hauptteil dieses Artikels wird sich dann einigen ausgewählten Facetten der Kulturgeschichte des skandinavischen Raumes zuwenden.

### EINLEITUNG: DER BEGRIFF *GALDR*

Die Quellenlage – zumindest soweit die Texte heute bekannt und der Allgemeinheit zugänglich sind – ist für eine abschließende Bewertung, was mit dem Begriff *Galdr* genau gemeint war, in keiner Art und Weise ausreichend. Es gibt in etwa zwanzig Textquellen, die auf diese Praxis Bezug nehmen und selbst innerhalb dieser wenigen Texte gibt es Widersprüche bezüglich der Intention der Anwendung, der Ausführung und der Wirkung. Weitestgehend klar scheint lediglich zu sein, dass *Galdr* eine Form gesungener Magie war – wenn auch selbst diese weitest möglich gesteckte Definition gelegentlich nicht unwidersprochen geblieben ist.

Einer der am hartnäckigsten sich haltenden Interpretationsansätze bringt *Galdr* in Gegensatz zur *Seidhr*-Magie, wobei je nach persönlicher Weltanschauung des Betrachters entweder eine Differenzierung in „asische“ Runenmagie und „wanischen“ Naturzauber oder sogar in männliche und weibliche Magie konstruiert werden soll. Um es kurz zu sagen: für beide Interpretationsansätze fehlt eine eindeutige Bestätigung in den Quellen.

Die besonders populäre These, *Galdr* als Kunst des Göttervaters Odin den Asen als ihnen spezifische Magie zuzuordnen, stützt sich in erster Linie auf das Runenlied der *Hávamál*. Insbesondere dieses Gedicht wird zitiert, wenn es darum geht, *Galdr* als gesungene Runenanrufung zu interpretieren. In Strophe 152 heißt es:

pat kann ek it sjaunda:  
ef ek sé hávan loga  
sal of sessmögum,  
brennr-at svá breitt,  
at ek hánum bjargig-a-k;  
þann kann ek *galdr* at gala.<sup>1</sup>

Ein siebentes weiß ich,  
wenn hoch der Saal steht  
Über den Leuten in Lohe,  
Wie breit sie schon brenne,  
ich berge sie noch:  
Den Zauber weiß ich zu zaubern<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Quelle: <http://www.heimskringla.no/original/edda/havamal.php> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

<sup>2</sup> Die Edda. Nach der Übersetzung v. Karl Simrock (Bearbeitung Hans Kuhn). 3 Bde. Reclam, Leipzig 1935–1947, Stuttgart 1997, 2004, ISBN 3-15-050047-8 [Anm. des Autors: Eine kurze Bemerkung zur Verwendung der Simrock-Edda: Obwohl unbestritten an etlichen Quellen sehr frei mit dem Originaltext umgehend, ist die Simrock-Edda für mich nach wie vor die sprachlich schönste Übersetzung. Da sich dieser Aufsatz mit Sprach-

Aus dieser einen Textstelle herzuleiten, es habe sich beim *Galdr* ausschließlich um die magische Intonation von Runen gehandelt, ist alleine schon aufgrund der erwähnten spärlichen Quellelage nicht haltbar. Außerdem lässt diese Interpretation andere Stellen genau des gleichen Runenliedes bei Seite, vor allem Strophe 144, in der ausgerechnet in der inhaltlich zentralen Auflistung der Runenverwendungen *Galdr* nicht erwähnt wird:

Veistu hvé rísta skal?  
Veistu hvé ráða skal?  
Veistu hvé fáa skal?  
Veistu hvé freista skal?  
Veistu hvé biðja skal?  
Veistu hvé blóta skal?  
Veistu hvé senda skal?  
Veistu hvé sóa skal?<sup>3</sup>

Weißt du zu ritzen?  
Weißt du zu erraten?  
Weißt du zu finden?  
Weißt du zu erforschen?  
Weißt du zu bitten?  
Weißt Opfer zu bieten?  
Weißt du wie man senden,  
Weißt wie man tilgen soll?<sup>4</sup>

Zumindest bei der Stelle „Veistu hvé biðja skal?“, in der es ja um eine stimmliche Artikulation der Runen geht, hätte man konsequenter Weise den Begriff *Galdr* erwarten dürfen, wenn diese Praxis eindeutig als Runenanrufung aufgefasst worden wäre.

Eine weitere Stelle, die häufig zitiert wird, wenn es darum geht, *Galdr* den Asen zuzuordnen, ist das so genannte Rabenlied Odins, *Hrafnagaldur Óðins*. Hier ist die Verbindung anscheinend eindeutig:

*Galdur* gólu,  
göndum riðu,  
Rögnir og Reginn  
að ranni heimis;<sup>5</sup>

Weihlieder sangen,  
auf Wölfen ritten  
Die Herrscher und Hüter  
der Himmelswelt.<sup>6</sup>

Allerdings mangelt es auch hier wieder an Ausschließlichkeit: dass etwa die Wanen (oder die Riesen, wie andere Stellen der Edda vermuten lassen) auch *Galdr* verwenden, ist nicht auszuschließen. Hinzuzufügen bleibt außerdem, dass an dieser Stelle im Rabenlied keinerlei Bezug zu den Runen herzustellen ist, der Beleg von **Galdr** als Runenintonation aus dieser Textstelle also nicht gestützt werden kann.

Das Selbe gilt für die Erwähnung im *Vegtamskviða* (*Baldurs draumar*), wenn Odin auf dem Weg zur Seherin dem Hund der Hel begegnet:

---

und Klangmagie beschäftigt, verwende ich an Stellen, wo es nicht auf eine wortgetreue Übersetzung ankommt deshalb diesen heute wissenschaftlich antiquierten Text.]

<sup>3</sup> E-Quelle s.o.

<sup>4</sup> Simrock s.o.

<sup>5</sup> Gustav Neckel (Hrsg.), *Edda: Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern I: Text*. Verlag Winter, Heidelberg 1927, Neuaufl. 1983 ISBN 3-533-03080-6.

<sup>6</sup> Simrock s.o.

Sá var blóðugr  
um brjóst framan  
ok *galdrs* föður  
gól of lengj;  
fram reið Óðinn,  
foldvegr dunði;  
hann kom at hávu  
Heljar ranni.<sup>7</sup>

So ging er entgegen  
mit gähnendem Schlund  
Dem Vater der Lieder  
und bellte laut-  
Fort ritt Odin,  
die Erde dröhnte,  
Zu dem hohen Haus  
kam er der Hel.<sup>8</sup>

Auch wenn Odin hier als *Vater des Galdrs* bezeichnet wird, so gibt es keinen Grund anzunehmen, dass nur er diese Form der Magie praktiziert haben sollte. Überhaupt sollte man die Verwendung des Begriffes *föður* = Vater nur mit Vorsicht dazu heranziehen, Odin auch als Erfinder des *Galdr* zu sehen: zum Einem ist der Begriff eher als Ehrentitel oder als Kenning für den Göttervater anzusehen (vergl.: Sigvaðir = Vater des Sieges, *Valföðr* = Vater der Erschlagenen etc.), zum Anderen sprechen zu viele andere Textquellen gegen diese Interpretation, als dass man sie als kanonisch im nordgermanischen Heidentum verankert ansehen dürfte. Es mag e i n e Sicht gewesen sein, d i e Sicht war es sicher nicht.

Noch unhaltbarer ist die These, bei *Galdr* handle es sich um das männliche Gegenstück zur weiblichen *Seidhr*-Magie. Alleine schon ein tieferer Blick in die Edda, ins *Skáldskaparmál* (*Sprache der Dichtkunst*), zeigt dies:

en Gróa varð svá fegin, at hon mundi enga *galdra*, ok varð heinin eigi lausari ok stendr enn í höfði Þór, ok er þat boðit til varnanar at kasta hein of gólf þvert, því at þá hrærist heinin í höfði Þór.<sup>9</sup>

Aber Groa freute sich darüber so sehr, dass ihr keine Zauberlieder mehr einfielen, und der Stein lockerte sich nicht und steckt noch immer in Thors Kopf.<sup>10</sup>

Gróa ist eindeutig eine Frau, und man darf wohl annehmen, dass sie als Riesin ihre Magie nicht ausgerechnet von ihrem Widersacher Odin erlernt haben wird. Diese Quelle widerspricht also gleich zwei Annahmen: *Galdr* ist hier weder eine Kunst der Asen, noch ist er spezifisch männlich.

Auch in den Heldendichtungen der älteren Edda wird *Galdr* weder einem bestimmten Geschlecht noch gar einer bestimmten Götterfamilie zugeordnet. Mehr noch, an etlichen Stellen fehlt sogar jeder transzendente Bezug, so etwa im achten Vers von *Oddruns Klage* (*Oddrúnargrátr*), wo diese magische Kunst einfach als der Situation angemessen verwendet wird, ohne sie in irgendeinen mythologischen Kontext zu stellen:

þer hycc melto  
þvigit fleira,  
gecc mild fyr kne  
meyio at sitia;  
rict gól Oddrvn,  
rammt gól Oddrvn

<sup>7</sup> E-Quelle <http://www.heimskringla.no/original/edda/vegtamskvida.php> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

<sup>8</sup> Simrock s.o.

<sup>9</sup> Neckel s.o.

<sup>10</sup> Arnulf Krause (Hrsg.) *Die Edda des Snorri Sturluson*, Verlag: Reclam, Ditzingen 1997, ISBN-10: 3150007828

*bitra galdra*  
at Borgnyio.<sup>11</sup>

Sie sprachen, dünkt mich,  
dies und nicht mehr.  
Mildreich saß sie  
der Maid vor die Knie.  
Kräftig sang Oddrun,  
mächtig sang Oddrun  
Zauberlieder  
der Borgny zu.<sup>12</sup>

An welche Götter Oddrun glaubt, spielt für den Autor dieser Heldensage offenkundig keine Rolle. Das ferner jeder Hinweis auf die Verwendung von Runen fehlt, sei lediglich am Rande vermerkt.

Den aktuell gesicherten Erkenntnisstand zum Thema *Galdr* fast aus meiner Sicht das englischsprachige Wikipedia in einem kurzen Artikel gut zusammen:

The term is cognate to Old English: *gealdor*, *galdor*, *galdre* "spell, enchantment, witchcraft", derived from the verb *galan* "sing, chant" which is contained in *nightingale* (from *næcti-galæ*), related to *giellan*, the verb ancestral to Modern English *yell*; cf. also the Icelandic verb *að gala* "to sing, call out, yell".

Old High German has *galstar*, MHG *galster* "song, enchantment" (Konrad von Ammenhausen Schachzabelbuch 167b), surviving in (obsolete or dialectal) Modern German *Galsterei* (witchcraft) and *Galsterweib* (witch).<sup>13</sup>

Der Begriff ist verwandt mit dem Altenglischen: *gealdor*, *galdor*, *galdre* „Bann, Zauberlied, Hexenkunst“, abgeleitet vom Verb *galan* „singen, beschwören“, welches in *Nachtigal* (von *næcti-galæ*) vorkommt und verwandt ist mit *giellan*, dem Vorläufer der modernen englischen *yell*; man vergleiche hierzu auch das isländische Verb *að gala* "singen, ausrufen, schreien".

Im Althochdeutschen kommt *galstar* vor, im Mittelhochdeutschen *galster*, „Lied, Zauberweise“ (Konrad von Ammenhausen Schachzabelbuch 167b), im Neudeutschen (umgangssprachlich oder Dialekt) hat *Galsterei* (Hexerei) und *Galsterweib* (Hexe) überlebt.

Klang beschreibende Begriffe, die den Wortstamm *gal* enthalten, sind im Althochdeutschen und im Mittelhochdeutschen im Übrigen häufiger anzutreffen, als dies die selektive Erwähnung ausgerechnet des weitgehend unbekannteren Konrad von Ammenhausens nahe zu legen scheint. Aus Platz- und Lesbarkeitsgründen möchte ich an dieser Stelle darauf verzichten eine Liste solcher Beispiele anzuführen, die Fachliteratur zur Entwicklung der deutschen Sprache bietet hierzu genügend Material. Ergänzend seien nur noch die bis heute (wenn auch selten) mundartlich verwendeten Ausdrücke *Meingalster* für „Schadzauber“ und schwäbisch *fergälschderd* für "verstört, verängstigt, fassungslos" erwähnt.

Auf diese allgemeinere Betrachtungsweise aufbauend – dass es sich bei *Galdr* um eine wenig präzisierbare Form des gesungenen Zaubers handelt - lassen sich den nordeuropäischen Quellen einige interessante Aspekte zum Thema Zauberlieder und Klangzauber abgewinnen. Dabei hat es sich für mich als sinnvoll erwiesen, den Blick zu erweitern und nicht nur die Quellen zu betrachten, in denen das Wort *Galdr* (oder verwandte Begriffe) explizit auftauchen, sondern zu untersuchen, in wie weit sich in den literarischen und musikalischen Quellen sowohl der Volksmusik als auch der Kunstmusik Fragmente einer solchen vorchristlichen Tradition erhalten haben.

Meine Arbeit umfasst dabei punktuelle Analysen der wikingerzeitlich-skandinavischen, der finnischen, baltischen und nicht zuletzt auch der deutschen Kulturgeschichte. Für die folgende Darstellung möchte

---

<sup>11</sup> Neckel s.o.

<sup>12</sup> Simrock s.o.

<sup>13</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Galdr> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

ich mich auf den geografisch für den Galdr zentralen Raum, Skandinavien und die im Mittelalter zugehörigen Inseln der Nordsee – Island, die Orkneys etc. – konzentrieren. Da es sich nur um einen Ausschnitt aus einem größeren Zusammenhang handelt, mögen dabei einige Annahme nur ungenügend erklärt erscheinen. Im Rahmen einer späteren Gesamtdarstellung will ich das hier Versäumte gerne nachholen.

## DIE LITERARISCHE ENTWICKLUNG SKANDINAVIENS

Man muss sich bei einer Betrachtung der altnordischen Traditionen im Klaren darüber sein, dass, was im Folgenden gelegentlich als ein zusammenhängender Kulturraum erscheinen mag, in seiner historischen Entwicklung keineswegs so homogen war, wie es die romantisierende Vorstellung einer einheitlichen Wikingerwelt suggerieren mag. Die meisten Gebiete hatten eine lange Phase individueller Entwicklung bereits hinter sich, ehe die „Saga-Kultur“ in ihnen Fuß fasste, und je nach Vorgefundenem entwickelte sich auch die Lebensart der einzelnen Landstriche in nordgermanischer Zeit unterschiedlich. Dass dieser Text dennoch die literarischen und musikalischen Hervorbringungen eines so großen Siedlungsgebietes zusammenfasst, geschieht in der Hoffnung, hinter all dem Trennenden den gemeinsamen Faden zu finden, der aus den Hinterlassenschaften der Völker von Schweden über Dänemark bis nach Island Rückschlüsse auf die magisch-gesanglichen Traditionen in Europas Norden zulässt.

Im Gegensatz zu den Kulturen Finnlands und des Baltikums haben die nordisch-germanischen Länder Norwegen, Dänemark, Schweden und die mit ihnen kulturell eng verbundenen, wikingerzeitlich besiedelten Inseln des Atlantiks eine lange und vergleichsweise gut dokumentierte *literarische* Tradition. Diese Teile des Nordens waren nie von der allgemein-europäischen Entwicklung abgekoppelt, sondern standen – vielleicht zeitweise mit Ausnahme Islands – in ständigem Kulturaustausch mit den südlichen Nachbarn. Man sollte sich deshalb davor hüten, die überlieferte mittelalterliche und frühneuzeitliche Poesie – und, dies sei hier schon angemerkt, auch die Musik – als von allen anderen kulturellen Strömungen unberührte Eigenentwicklung Skandinaviens zu betrachten. Dies war mit Sicherheit zu keinem Zeitpunkt der Fall.

So fand eine Beschäftigung mit der altnordischen Literatur – auch hier ein Gegensatz zu den östlichen Nachbarn - nicht erst im Zuge der „nordischen Renaissance“ im 18<sup>ten</sup> und 19<sup>ten</sup> Jahrhundert statt, die Werke waren vielmehr dauerhafter Bestandteil des kulturellen Selbstverständnisses der Wikingervölker und ihrer Nachfahren. Neben den poetischen Werken, allen voran den Eddas und den Sagas, entstanden gleichzeitig mit ihrer schriftlichen Niederlegung theoretisierende Begleitschriften, deren zeitliche Eckpunkte das Musterwerk des *Háttalykill* aus der Mitte des 12<sup>ten</sup> Jahrhunderts und der *Codex Wormianus* aus der Mitte des 14<sup>ten</sup> Jahrhunderts sind. Zielrichtung dieser mittelalterlichen Literaturtheorie, die im Zuge der Christianisierung Skandinaviens ihre erste Blüte erreichte, war allerdings weniger das Begreifen der nordischen Welt in ihrer kulturellen Eigenständigkeit, sondern vielmehr das Eingliedern Skandinaviens in den Kanon europäisch-mythischer Tradition. Die alte, heidnische Skaldik wird in diesen Schriften nach den Regeln der lateinischen Rhetorik neu bewertet, die Götter des nordischen Pantheons werden den römisch-griechischen Göttern zugeordnet, und die Abstammung der eigenen Nationen wird im Gefolge der Troja- und Äneas-Romane auf die Helden der klassischen Antike zurückgeführt.

Entsprechend dieser Subsumierung der eigenen Entwicklungen unter ein allgemein-europäisches kulturelles Leitbild fand eine Weiterentwicklung abweichender poetischen Traditionen denn auch nur noch in den peripheren Inselgebieten, besonders auf Island statt, während im eigentlichen Skandinavien diese Literatur seit dem Mittelalter den modischeren Tendenzen aus dem kontinentaleuropäischen Raum weichen musste.

Die oben erwähnte Hinwendung zu den Kulturen des klassischen, mediterranen Altertums trug im Übrigen durchaus programmatische Züge und stand – trotz des heidnischen Kontextes – nicht im Widerspruch, sondern seit dem 12<sup>ten</sup> Jahrhundert geradezu im Dienst der christlichen Missionierung Skandinaviens. Die griechische und römische Antike wurde gezielt dazu verwendet, das heidnische Leben zumindest der intellektuellen Kreise in seiner aktiven Ausprägung durch fremdes, in seiner

moralischen Bewertung inzwischen christlich überformtes Gedankengut zu substituieren. Das damit seit dem Beginn der schriftlichen Aufzeichnungen gleichzeitig ein Prozess der Distanzierung von der eigenen Mythologie zum Abschluss kam, zeigt sich in keinem Werk so deutlich, wie in dem Snorri Sturlusons (1178-1241). Sowohl die *Prosa-Edda*, noch viel mehr aber die *Heimskringla* zeichnen sich durch eine erstaunliche Distanz zu heidnischen Ritualen, speziell zu den magischen Praktiken wie *Seiðr* bzw. *Galdr* aus. Die eigene Vergangenheit hat hier bereits die Qualität eines wissenschaftlich zu untersuchenden Spezialgebietes erreicht, eine Beobachtung, die es bei der Bewertung der *Snorra-Edda* als Quelle skaldischer Poetik zu beachten gilt. Snorri sah sich auch durchaus selber nicht (nur) in der Rolle des Bewahrers von Traditionen sondern vor allem als innovativer Gestalter innerhalb eines evolutionären Prozesses, in dem sich alte Überlieferungen mit neuer Form zu einem neuen Kulturbild verbinden ließen:

Mitt er of mæti  
margt lag bragar  
áðr ókveðit  
oddraks spakan.<sup>14</sup>

Viele meiner Versmaße  
Wurden nie verwendet  
In so kluger Weise  
Beim Treffen der Dichter.

Sah sich Snorri aber immerhin noch als Fortführer einer alten Überlieferungsfolge, so musste die skaldische Dichtkunst mit ihrem sprachlichen Reichtum und ihren verschlungenen Bedeutungsebenen anderen Autoren, vor allem wenn sie, wie die Mönchsgelahrten jener Zeit, aus rein christlichem Umfeld kamen, zwangsläufig fremd bleiben. Der Vorstellung der *claritas* als oberstem Gebot christlicher Erbauungsschriften folgend, verwarfen die monastischen Theoretiker die alten poetischen Regeln, vor allem den Gebrauch der Kenningar als überbordende Phantasien alten heidnischen Aberglaubens. Im Zuge der moralischen Herabwürdigung dieser Literatur verflachte die skaldische Tradition zu Gunsten einer Simplifizierung der poetischen Sprache. Während Eysteinn Ásgrímsson, Geistlicher am isländischen Kloster Þykkvabær, im 14<sup>ten</sup> Jahrhundert in seinem religiösen Gedicht *Lilja* der eigenen literarischen Vergangenheit immerhin auf der Basis ernsthafter Auseinandersetzung begegnet:

varðar mest til allra orða,  
undirstaðan sé réttlig fundin,  
eigi glögg þótt eddu regla  
undan hljóti að víkja stundum.<sup>15</sup>

Es ist von größter Wichtigkeit,  
dass der wahre Sinn verstanden wird,  
obwohl die Regeln der Edda, weil unklar,  
manchmal nicht beachtet wurden.

werden in anderen Texten des hohen Mittelalters, etwa im gleichzeitig entstandenen Gedicht *Skíðaríma*, in dem ein heruntergekommener Bettler Asgard vor den Riesen rettet, weil die Krafft der Götter dazu nicht mehr ausreicht, die heidnischen Stoffe als Schwänke grob ironisiert.

Man muss allerdings konstatieren – und dies macht die Bewertung der nordischen literarischen Zeugnisse im Zusammenhang mit der Thematik dieses Buches zu einem schwierigen Gebiet – dass mit der gelehrten Beschäftigung mit den alten Texten gleichzeitig ihr magischen oder schamanischen Aspekte unterdrückt, bzw. ignoriert wurden. Aus lebendiger Volkstradition wurde in der Literatur Skandinaviens schon während des Hochmittelalters Material für wissenschaftliche Studien, ohne dass dabei neue Impulse für eine eigenständige nationale Entwicklung gegeben worden wären. In der Folge der politischen Entwicklungen insbesondere Dänemarks (wozu Norwegen und Island gehörten)

---

<sup>14</sup> E-Quelle: <http://www.heimskringla.no/original/snorre/hattatal.php> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

<sup>15</sup> E-Quelle: <http://www.heimskringla.no/original/skaldekvad/lilja.php> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

und Schwedens, die sich seit Ende der Wikingerzeit, spätestens aber seit der auf die lutherische Reformation folgenden Periode religiöser Unruhen auf dem europäischen Festland als Machtfaktoren zu etablieren suchten, verloren sich in der Literatur und der Musik die charakteristischen Züge skandinavischer Weltsicht. Gelegentliche Ausnahmen wie der Essay Magnús Ólafssons im Anhang der zweiten Ausgabe der *Snorra-Edda* Ole Worms (Anfang 17<sup>tes</sup> Jahrhundert) bieten hier nur gelegentliche, immer mehr verstummende Quellen zum Fortbestand alter Lebens- und Glaubensinhalte.

Auf einen interessanten Nebenaspekt der skandinavischen Literaturgeschichte, im Rahmen einer Diskussion über seiðr und galdr aber durchaus von Bedeutung, sei mit einer Beobachtung Stephen Mitchells hingewiesen:

The accepted view holds that medieval Nordic witchcraft beliefs were at this time developing in line with the elite belief systems known elsewhere in Europe, as propaganda, circulated, at first, about Christians themselves, and later, about Waldensians and other heretics, was now put to use against what had come to be viewed as devil-worshipping, congregational witches.<sup>16</sup>

Die akzeptierte Sicht besagt, dass die Vorstellungen von der mittelalterlichen nordischen Hexenkunst sich in einer Linie mit den elitären Vorstellungssystemen im übrigen Europa entwickelten, nachdem Propaganda, die zunächst über die Christen selber, später dann gegen die Waldenser und andere herätische Gruppen im Umlauf war, nun gegen das, was als den Teufel anbetendes, organisiertes Hexenwesen angesehen wurde, zum Einsatz kam.

Belegen lässt sich die These vom Eindringen zentraleuropäischer Vorstellungen von Zauberei in den skandinavischen Raum auch an den verwendeten Begriffe: *hekse* (Hexe), *bole* (Buhle) und *Blåkula* (Blocksberg) sind prominente Zeugen dieses Imports esoterischer Begrifflichkeiten. Was als Randnotiz der Literaturgeschichte erscheinen mag, ist in Wirklichkeit schriftliches Zeugnis einer kulturellen Umwälzung der Nordlande seit dem Ende der Wikingerzeit, nämlich des Versuches, die eigene Bedeutung auf der internationalen Bühne durch Eingliederung in den allgemeinen europäischen Kulturkanon zu steigern. Dass dies auf Kosten des Verständnisses der eigenen Vergangenheit geschah, von deren mythischen Gedankengut nur noch die Fratze des teuflisch-heidnischen Aberglaubens erhalten blieb, wurde dabei billigend in Kauf genommen.

Den Höhepunkt dieses Prozesses, skandinavische Traditionen mit allem Nachdruck in einen paneuropäische Gesamtzusammenhang zu rücken, erreichte dann der so genannte *skandinavische Gotizismus* des 17<sup>ten</sup> Jahrhunderts. Diese von Schweden auf Dänemark ausstrahlende Bewegung versuchte nachzuweisen, dass die gotischen Stämme, die Jahrhunderte zuvor das Ende des römischen Reiches mitverursacht hatten, ihren Ursprung in Schweden hatten. Mit diesem Konstrukt sollte der Anspruch dieses Landes auf den Titel einer der europäischen Ur-Nationen untermauert werden. Zu diesem Zweck wurde auch die gesamte nordische Literatur als „schwedisch“ vereinnahmt, eine auch in der damaligen Zeit nicht schwer zu durchschauende propagandistische Finte des um Anerkennung im Kreise der barocken Großmächte kämpfenden Königreiches. Es erstaunt nicht, dass diese nationalistischen Tendenzen zu einer Zeit gefördert wurden, in der Schweden nach dem Ende der Wasa-Dynastie von einem nicht einheimischen Königsgeschlecht, den über die mütterliche Linie mit dem vorangehenden Herrscherhaus verbundenen pfälzischen Wittelsbachern, regiert wurde. Wie so oft in der europäischen Geschichte wurde auch hier die fremde Abstammung durch einen Hang zu übersteigertem nationalem Wir-Gefühl kompensiert.

Seinen absurden literarischen Klimax erreichte der Gotizismus mit Erscheinen Olof Rudbecks (1630 – 1702) *Atlant eller Manheim, Atlantica sive Manheim, vera Japheti posterorum sedes et patria* (Upsala 1675-98, 3 Bände !). In diesem, in seiner Zeit für die Rezeption und Einordnung altnordischer Literatur einflussreichen Buch interpretiert der Autor die Edda als allegorisches Werk und kommt zu dem – von vorneherein beabsichtigten – Schluss, dass in ihr die Abstammung der Schweden vom sagenhaften Volk der Atlantiden belegt wird, ja, mehr noch, dass Schweden selbst Atlantis war. Die „gotische“ Kultur wird somit zur eigentlichen Gründerkultur Europas hochstilisiert, der die Kultur der Griechen und Römer nur nachfolgt. Als eines der wichtigsten Mittel, die Rudbeck einsetzt um seine

---

<sup>16</sup> Stephen Mitchell, *Blåkulla and its Antecedents: Transvection and Conventicles in Nordic Witchcraft*, E-Quelle: <http://userpage.fu-berlin.de/~alvismal/7sabbat.pdf> (letzter Aufruf: 22.08.2007)

abenteuerlichen Thesen zu untermauern, dient die zugegebener Maßen eigenwillige Interpretation der Kenningar:

*Rudbeck inculcated on his readers an understanding of the poetics of Snorra Edda based on the principle of metaphorical substitution. Thus, he stressed, a skaldic kenning like "ljungens fisk" [fish of the heather] should be construed as a dragon. However, Rudbeck raised this logic of substitution to the status of a hermeneutic principle, explaining for example that the elephants mentioned in Plato's famous description of Atlantis actually refer to the wolves of Sweden, because Plato describes the elephants of Atlantis as meaner and more voracious than other animals, a fact showing that he is really, in skaldic fashion, thinking of wolves.*

*Systematically using this kind of allegorical interpretation, Rudbeck had no difficulty proving that Atlantis was really Sweden.<sup>17</sup>*

*Rudbeck impfte seinen Lesern eine Auffassung der Dichtung der Snorra Edda ein, die auf dem Prinzip der metaphorischen Gleichsetzung basierte. So betont er, ein skaldischer Kenning wie "ljungens fisk" [Fisch der Heide] sollte als Drache ausgelegt werden. Wie auch immer, Rudbeck erhob diese Logik der Substitution auf das Niveau eines hermeneutischen Prinzips, indem er zum Beispiel erklärte, dass die Elefanten, die in Platons berühmter Beschreibung von Atlantis erwähnt werden, sich eigentlich auf die Wölfe Schwedens bezögen, da Plato die Elefanten von Atlantis als niederträchtiger und gefräßiger als andere Tiere beschrieb, was tatsächlich zeige, dass er - in skaldischer Weise - an Wölfe denke.*

*Diese Art der allegorischen Interpretation systematisch anwendend, hatte Rudbeck keine Schwierigkeiten zu beweisen, dass Atlantis in Wirklichkeit Schweden war.*

Neben dem humoristischen Effekt, den solche Mutmaßungen heute auf uns haben, sollten sie allerdings auch als Warnung genommen werden, in vorgefundenes Material nicht um jeden Preis die eigene Sicht der Dinge hineinzuzinterpretieren! So skurril das Werk Rudbecks auf uns heute wirken mag entspringt es doch der selben Geisteshaltung, mit der sich die Ariosophen des 20<sup>ten</sup> Jahrhunderts die nordische Geschichte zu eigen zu machen suchten und mit der auch heute noch nationalistisch-esoterische Gruppen sich das für ihre Theorien nötige Weltbild zusammensammeln.

Um die Mitte des 18<sup>ten</sup> Jahrhunderts hatte diese nationalistische Interpretation historischer Literatur ihren Zenit überschritten und eine neue Generation von Gelehrten setzte sich aus dem Geist der Aufklärung heraus erneut mit den mittelalterlichen Werken auseinander. Als Vorbild für die Rezeption der eigenen Vergangenheit diente nun Rousseaus „noble savage“. Im Gefolge dieser Bewunderung für seinen als natürlicher empfundenen Lebensstil erlebte auch das Bild des Wikingers eine über die Romantik bis in die Gegenwart hinein fortwirkende Neubewertung. Allerdings hatte diese Beschäftigung nach wie vor keinen Einfluss auf die eigene kulturelle Ausdrucksweise und die nunmehr schon traditionellen Ausrichtung des eigenen künstlerischen Schaffens an zentraleuropäischen Qualitätskriterien: Dichter wie die Norweger Johan Nordahl Brun (1745 - 1816) oder Christen Pram (1756 - 1821) machten sich zwar die mythologischen und sagenhaften Stoffe zu eigen, verwendeten aber weiterhin klassische Vers- und Reimformen. Lediglich Island machte hiervon eine Ausnahme, bedingt durch seine in wesentlichen Punkten des Alltagslebens noch unveränderte wikingerzeitliche Tradition und durch die nur marginale Anbindung an das europäische Geistesleben. Autoren dieser Epoche, zum Beispiel Eggert Ólafsson (1726 - 1768) übersetzten aktuelle Werke von Pope und Milton nicht nur ins Isländische, sondern passten sie auch den alten einheimischen Versformen an, Sveinbjörn Egilsson (1791 – 1852) übertrug sogar den gesamten Homer in eddische Metren.

Die Wende in Skandinavien kam erst mit dem in Kopenhagen lebenden Schweizer Professors und Sprachforscher Paul-Henri Mallet (1730 – 1807). Seine Auseinandersetzung mit der Geschichte Dänemarks und mit deren literarischen Zeugnissen führte 1755 zu dem Historienwerk *Introduction a L'histoire du Danemarch ou l'on traite de la religion, des mœurs, des lois, et des usages des anciens Danois* und ein Jahr später zu dem für die literarische Auseinandersetzung bedeutenden *Monuments de la mythologie et de la poesie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*. Besonders

---

<sup>17</sup> Margaret Clunies Ross and Lars Lönnroth in "The Norse Muse - Report from an International Research Project", <http://userpage.fu-berlin.de/~alvismal/5andrew.pdf> (letzter Seitenaufruf 22.08.2007)

im letzteren vollzieht Mallet die Abkehr vom klassischen Ideal hin zur Akzeptanz des Wilden und Archaischen als eigentlichem Nährboden kultureller Evolution.

Sein Werk fand europaweit Wiederhall, bereits 1765 erschien eine anonyme deutsche Übersetzung im Druck, 1770 in England unter dem Namen *Northern Antiquities* die Übertragung durch den Dichter und anglikanischen Bischoff Thomas Percy (1728 – 1811). Die „Gedichte eines Skalden“, mit denen Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737 - 1823 ) 1766, also bereits zwei Jahre nach Erscheinen des dänischen Originals, an die Öffentlichkeit trat, waren ebenso sehr Reflektion auf das Werk Mallets als auf die 1760 erschienenen *Fragments of Ancient Poetry*, besser bekannt als *Ossians Gesänge* des Schotten James Macpherson (1736 – 1796), die im frühromantischen Europa eine wahre Barden-Euphorie ausgelöst hatten. Gerstenbergs Beitrag ist in so fern interessant, als Herder (1744 – 1803), durch dessen epochales Werk *Stimmen der Völker in Liedern* (1778/79) die nationalen Literaturbewegungen europaweit ins Zentrum des Interesses rückten, auf seiner Reise 1769 mit ihm in Kontakt trat und die skaldische Poesie mit ihm diskutierte:

Gerstenberg aufzusuchen, mit ihm die Barden und Skalder zu singen, ihn über seine Liebe und Tändeleien im Hypochondristen und wo es sey, zu umarmen, die Briefe über die Merkwürdigkeiten etc. mit ihm zu lesen, von Hamann, Störze, Klotz u. s. w. zu sprechen, und Funken zu schlagen, zu einem neuen Geist der Litteratur, der vom Dänischen Ende Deutschlands anfangt und das Land erquicket. Alsdenn da über die Skalden zu schreiben (...).<sup>18</sup>

Wie auch in Finnland und dem Baltikum vollzog sich dann im 19<sup>ten</sup> Jahrhundert, im Zeitalter der Romantik, eine erste, vorsichtige Abkehr der skandinavischen Staaten von der gesamteuropäischen Kultursicht und die Rückbesinnung auf ihre nationale Eigenständigkeit. Diese betraf allerdings in der Literatur nur die Rückkehr zu den altnordischen Sujets, keinesfalls aber eine Wiederaufnahme der poetischen Formensprache. Außerdem war hier – selbst im zunächst zu Dänemark gehörigen, dann bis 1905 mit Schweden in Personalunion vereinten Norwegen – das erstarken nationaler Gefühle nicht mit der intellektuellen und sozialen Eruption in den östlichen Nachbarstaaten vergleichbar. Gegründet auf einer wesentlich freiheitlicheren politischen Entwicklung in den vorangegangenen Jahrhunderten, vollzog sich der Wandel weniger radikal und zeigte sich vor allem in einer stärkeren Innensicht im Kulturschaffen besonders des etablierten Bürgertums. Eine tiefergehende, breitere Volksschichten erfassende Wiederbelebung alter Traditionen fand nicht statt.

Erstaunlicherweise entwickelte sich diese Epoche – wie in Deutschland auch – zu einer der gefährlichsten für das Weiterbestehen bis dahin überlieferten Volksbrauchtums. In der Nachfolge Herders, Bürgers und der Gebrüder Grimm entstand in Skandinavien eine bildungsbürgerliche, verklärende, die eigenen Wünsche in die Vergangenheit projizierende Pseudo-Folklore, die sowohl in dichterischer als auch in sonstiger künstlerischer, malerischer oder musikalischer Hinsicht – Beispielhaft im Oeuvre Griegs - einen so starken Einfluss auf die Wahrnehmung dieser Nationen ausübte, dass darunter die eigentliche Volksüberlieferung zur Gänze ins Vergessen zu geraten drohte. Im Gegensatz zu Finnland, dass sich auf Grund seiner verzweifelt politischen Lage tatsächlich aus der Kumulation verstreuter, im Volksmund erhaltener poetischer Fragmente in der Kalevala die eigenen nationale Identität erst schaffen musste, verfügten Schweden, Norwegen und Dänemark über einen reichen, zu keiner Zeit ernsthaft unterdrückten Schatz nationaler Epen. Die Folge war, dass nicht Altes gesammelt und erhalten wurde, sondern dass die bereitliegenden kulturellen Schätze beliebig zu Neuen geformt werden konnten.

Protagonisten dieser national ausgerichteten Romantik waren in Schweden der Dichter Per Daniel Amadeus Atterbom (1790 - 1855) und der Historiker Erik Gustav Geijer (1783 - 1847), in Norwegen Rudolf Keyser (1803 - 1864), ebenfalls ein Historiker und der Schriftsteller Hendrik Wergeland (1808 - 1845), in Dänemark besonders der Dichter Adam Oehlenschläger (1779 - 1859) – eine durch und durch bourgeoise orientierte Bewegung also.

Die eddischen Vorlagen wurden von diesen Autoren zwar gelegentlich als mythologischer Steinbruch genutzt, trotz aller nationalen Attitüde blieb aber die Kultur der klassischen Antike – Griechenland und Rom – der Fixstern auch am nordischen Dichterkimmel. So wurden Geschichten der Eddas neu

---

<sup>18</sup> Johann Gottfried Herder, *Journal meiner Reise im Jahr 1769*, Reclam Verlag, Ditzingen 1975, ISBN 978-315-009-793-9

verarbeitet, allerdings setzte sich keiner der genannten mit den formalen Aspekten altnordischer Poetik in so weit auseinander, dass er Elemente davon in sein Werk aufgenommen hätte. Hier dominierten nach wie vor Alexandriner, Blankvers und Endreim. Auch das populärste Werk dieser Epoche, die 1824 publizierte *Frithiofs Saga* des schwedischen Klerikers Esaias Tegnér (1842 - 1876), eigentlich eine Nacherzählung der *Friðjófs saga hins frækna*, nimmt zwar den traditionellen Stoff auf, mildert aber den archaischen Charakter der eigentlichen Geschichte zugunsten einer heute als sentimental empfundenen Liebesgeschichte. Auch in der äußeren Form wird die skaldische Metrik der Originalvorlage zu Gunsten romantischer Versmaße ausgemerzt. Um zu bekräftigen, dass dies ein bewusster Schritt war, mit dem das nordische Bürgertum die Überlegenheit der südlichen Kulturen anerkannte, lässt Tegnér seinen Helden, abweichend vom Original, von einem Leben in Griechenland träumen:

Mein Vater, Thorsten Wikingson, zog ferne  
Umher auf seinen Fahrten, und erzählte  
Beim Schein des Herdes, am langen Winterabend  
Oft von dem griech'schen Meer und seinen Inseln.  
Von grünen Hainen in der Fluten Spiegel,  
Einst wohnte dort ein mächt'ges, großes Volk,  
Und hohe Götter in den Marmortempeln.  
Nun stehn sie da verlassen, Unkraut wuchert  
Auf morschen Stufen: Blumen wachsen  
Aus Runen, die der Vorwelt Weisheit künden,  
Und schlanke Säulenstämme grünen dort,  
Von Südens üpp'gen Ranken fest umschlungen.  
Von selbst trägt dort die Erde reiche Ernte,  
Und was die Menschen brauchen, froh zu leben,  
Und goldne Aepfel glühen unterm Laube,  
Und d rote Trauben funkeln an den Reben,  
Und schwellen üppig auf wie deine Lippen.  
Dort, Ing'borg, bau'n, von Wogen rings umgeben,  
Wir uns ein kleines, aber schön'res Norden;  
Mit unsrer treuen Lieb' erfüllen wir  
Die öden Tempel und erfreuen noch  
Durch menschlich Glück die längst vergess'nen Götter.<sup>19</sup>

Durch solche Werke wurde die altnordische Kultur – oder besser gesagt: das, was man dafür hielt – in der zweiten Hälfte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts ungeheuer populär, nicht nur in Skandinavien, sondern generell in den Ländern, die sich dem germanischen Kulturraum zugehörig fühlten. Der künstlerische Gipfel dieser Epoche bildet dabei zweifelsohne das Bühnenwerk Richard Wagners, auch wenn hier nordisches Gedankengut bereits nicht mehr um seiner selbst Willen verwendet wurde, sondern als ideologische Kulisse für die Wagnersche Kritik am aufkommenden Kapitalismus erhalten musste. Danach aber verflachte die „Wikinger Kultur“ in Richtung eines populären Massengeschmacks, der mit nachgestalteten „altnordischen Häusern“ und Zimmereinrichtungen im „Wikingerstil“ während der Gründerzeit seinen ersten Tiefpunkt erreichte und mit mystizistischen Rollenspielen und kitschigen Fantasybildern bis in die Gegenwart hineinwirkt.

---

<sup>19</sup> Esaias Tegnér (Übersetzung G. Berger), *Die Frithjofs-Sage*, Rieger'sche Verlagsbuchhandlung, Frankfurt am Main o.J.



Abbildung 1: Frithjofs-Saga, Illustrierte Ausgabe von 1890, Aufmachung im „Wikingers Stil“<sup>20</sup>

#### DIE MUSIK NORDEUROPAS – DIE „GELEHRTE“ MUSIK

Betrachtet man die musikalischen Überlieferungen, ist die Quellenlage deutlich weniger ergiebig. Im Gegensatz zur Beschäftigung mit den literarischen Produkten, die wie gesehen frühzeitig einsetzte, findet die Musik Skandinaviens zunächst in den Quellen nur marginale Erwähnung. Dies dürfte vor allem daran liegen, dass die Lieder und Tänze der Bevölkerung von den frühen Gelehrten als nicht der Beschäftigung würdig empfunden wurden. Die höfische Skaldik wurde ebenfalls ausschließlich an ihrem poetischen Wert gemessen, während der musikalische Vortrag dieser Werke als zur Bewertung vernachlässigbar galt. So finden sich wenige Originaldokumente, die inhaltlich Relevantes über die Art der musikalischen Ausführung poetischer Werke verraten, ja es fehlt sogar der direkte Beleg, dass etwa Teile der Edda tatsächlich gesungen wurden. Randnotizen in der *Gesta Danorum*, im *Beowulf* und andere Epen lassen allerdings den Schluss zu, dass es eine Tradition des musikalischen Vortrags gab, ebenso wie Analogieschlüsse aus den späteren, besser dokumentierten volksmusikalischen Liedformen insbesondere Islands als Bestätigung dieser Annahme zu sehen sind. Der isländische Komponist und Musikwissenschaftler Hjálmar Ragnarsson nennt allerdings nur zwei Werke, deren textliche Struktur als Beleg altnordischer Liedtexte<sup>21</sup> gelten mögen: zum einen den *Grottasöngur* der Poetischen Edda, der die Geschichte einer magischen Mühle ähnlich dem Tsampo der Kalevala erzählt,

*(1) Nú eru komnar til konungs húsa,  
framvísar tvær, Fenja ok Menja,  
þær ro at Fróða Friðleifssonar  
máttkar meyjar at mani hafðar.*

*(2) Þær at lúðri leiddar váru  
ok grjóts gréa gangs of beiddu;*

<sup>20</sup> Im Besitz des Autors

<sup>21</sup> Der Ausdruck „Lied“ wird im Folgenden lediglich im Sinne von „gesungener Text“ verwendet, nicht als formale Kategorisierung im Sinne des romantischen Kunstliedes

*hét hann hvárigri hvílð né ynði,  
áðr hann heyrði hljóm ambátta.<sup>22</sup>  
etc.*

*[1] Nun kamen wir her zu des Königs Haus  
Vorwissende Frauen, Fenja und Menja.  
Bei Frodi werden, Fridleifs Sohne,  
Die mächtigen Maide als Mägde gehalten.*

*[2] Man führte zur Mühle die Frauen alsbald,  
Die Schrotsteine sollten sie rühren.  
Er ließ ihnen länger nicht Ruhe lassen  
Als solange er hörte die Mägde singen.<sup>23</sup>*

Dieses Lied – so es denn eines war – mag als Arbeitslied, zum Beispiel bei der Arbeit in einer Mühle, verwendet worden sein.

Zum anderen vermutet Ragnarsson, dass das Gedicht *Darraðarljóð* aus der *Njáls saga*, welches die Arbeit der Walküren als Weberinnen des menschlichen Schicksals beschreibt, ursprünglich als Lied gesungen wurde. Sollte dies so sein muss man erstaunt zur Kenntnis nehmen, mit welch makaberen Texten sich die Handarbeiterinnen die Zeit vertrieben.

*(1) Vít er orpið  
fyrir valfalli  
rifs reiðiský,  
rignir blóði.  
Nú er fyrir geirum  
grár upp kominn  
vefr verþjóðar  
er þær vinur fylla  
rauðum vefi  
Randvés bana.*

*(2) Sjá er orpinn vefr  
ýta þörmum  
og harðkléaðr  
höfðum manna.  
Eru dreyrrekin  
dörr að sköftum,  
járnvarðr yllir  
en örum hrælaðr.  
Skulum slá sverðum  
sigrvef þenna.<sup>24</sup>  
etc.*

*Die Kette ist gezogen  
Dem Krieger zum Fall,  
Der Schuss im Webstuhl  
Ist nass von Blut  
Den Krieg nun ahnend,  
Unter den flinken Fingern der Freunde  
Wächst unser graues Gewirk,  
Mit des Krieges Schrecken,  
Blutrot die Kette,  
Der Rater Fessel.*

---

<sup>22</sup> Quelle

<sup>23</sup> Eddaübersetzung von Simrock, a.a.O.

<sup>24</sup> <http://www.snerpa.is/net/isl/njala.htm>

*Dies Tuch ist gewirkt  
 Aus menschlichem Gedärm,  
 Als Webgewichte  
 Dienen Menschenschädel.  
 Blutnasse Speere sind  
 Des Webstuhls Rahmen,  
 Eisengefasst die Schafthalter  
 Und Pfeile die Webstäbe.  
 Mit Schwertern wird gewebt  
 Das Gewebe der Schlacht.*

Sollte es sich bei diesen beiden zitierten Werken tatsächlich um Lieder handeln, bietet die ausschließlich textliche Überlieferung dennoch keinen ausreichenden Anhaltspunkt, um mit einiger Sicherheit zu sagen, wie die dazugehörigen Melodien geklungen haben. Diese auch nur nachzuempfinden wird besonders erschwert dadurch, dass – immer noch vorausgesetzt, dass es sich tatsächlich um gesungene Liedtexte handelt – der Text metrisch von Strophe zu Strophe variiert, somit eine Deduktion der musikalischen Umsetzung aus den Wortklängen allein nicht möglich ist. Daraus den Schluss zu ziehen, diese Beispiele seien nicht gesungen worden ist allerdings unzulässig, wie sich späterhin bei der Diskussion der isländischen Musikformen, besonders des Kvæðaskapur, zeigen wird.

Der Verlust heidnischer, also frühmittelalterlicher musikalischer Überlieferung ist zum einen dem fehlenden Vermögen der heidnischen Kulturen, Klang in Text zu verwandeln, sprich: der fehlenden Notationskunde geschuldet, zum anderen aber auch der starken Einflussnahme Zentraleuropas auf Skandinavien seit etwa der Wende des ersten zum zweiten Jahrtausend. In noch viel stärkerem Maße als im Falle der finnischen und baltischen Melodien ist die altnordische Musik unter der Last der mit dem Christentum vom Festland importierten allgemeinen Musikentwicklung verschüttet worden. Über Jahrhunderte hin, in weiten Bereichen bis heute, war der musikalische Geschmack auf die Adaption der westeuropäischen Stile hin geschult – von der Gregorianik, über die Klassik bis hin zum Pop – , wohingegen ältere Entwicklungen in Vergessenheit gerieten. Selbst als zu Beginn des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts die ersten Sammlungen dänischer, norwegischer und schwedischer Volksmusiken erschienen, beinhalteten diese in erster Linie die zur Volktradition gewordenen Umformungen importierter kontinentaler Gebrauchsmusik. Diese Umsetzung in die eigene „Sprache“ konnte dabei ein sehr starkes Kolorit erzeugen, wie etwa die Musik der Hardangerfiedler, die sich im Laufe des 18<sup>ten</sup> Jahrhunderts fest in der norwegischen Folklore etablierten. Der dann folgende „Re“-Import dieser Musik während der Romantik, etwa durch den großen norwegischen Geiger Ole Bull (1810 – 1890), oder auch die Verwendung dänischer Tanzweisen in den Werken Niels W. Gades (1817 – 1890) wurde als Verlautbarung so exotischer und scheinbar eigenständiger Art empfunden, dass Robert Schumann schreiben konnte:

*In der That scheint es, als ob die Deutschland angränzenden Nationen sich von der Herrschaft deutscher Musik emancipiren wollten; einen Deutschthümer könnte das vielleicht grämen, dem tiefer blickenden Denker und Kenner der Menschheit wird es nur natürlich und erfreulich vorkommen. (...)*

*Auch im Norden Europa's sahen wir schon nationale Tendenzen äußern. Lindblad in Stockholm übersetzte uns seine alten Volkslieder, auch Ole Bull, obwohl kein productives Talent erster Größe, versuchte Klänge aus seiner Heimath bei uns einzubürgern. Mußten ja die neu auftauchenden bedeutenden Dichter Scandinaviens seinen musikalischen Talenten eine mächtige Anregung geben, wenn sie anders nicht von selbst von ihren Bergen und Seen, ihren Runen und Nordscheinlichtern daran erinnert würden, daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitreden dürfe.<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> Robert Schumann, *Niels W. Gade*, in *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Reprint Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1985, ISBN 978-3-7651-0215-8

161 i  
**HALLING**  
Halling

etter Ole Bull (Tønsberg: "Norske nationaldrægter") after Ole Bull (Tønsberg: "Norske nationaldrægter")

Felestille Tuning Udenstrenger Sympathetic strings

© Norsk Folkemusikksamling 2002 0651

Abbildung 2: Adaption eines norwegischen Hallings (Tanz) von Ole Bull

Schumanns Einschätzung trog nicht: der Ton war neu und für die Zeit in seiner Rauheit, seiner Betonung archaischer Intervall wie der Quinte und der Quarte und seiner expressiven Rhythmik ungewohnt, insofern trifft auch die Analyse Schumanns, *daß der Norden gar wohl eine eigene Sprache mitrede(...)*, durchaus den Kern. Auch die Intellektuellen Skandinaviens, die in ihren Salons diese Werke propagierten, verstanden diesen vermeintlichen „Volkston“ als historischen Beleg für ein nachhaltiges Pochen auf kulturelle Eigenständigkeit – und dies durchaus mit Erfolg. Trotzdem, es handelt sich bei diesen Halligen, Springtänzen und Volksliedern, die sich nun, populär vor allem durch die Werke Edward Griegs, über ganz Europa verteilten, um eine relativ späte Entwicklung, um eine Art „zweite Volksmusik“, die ursprünglichere, indigene Schichten seit der Jahrtausendwende überlagert hatte. Wurde diese Musik schon als pittoresk empfunden, scheint die ältere Musik noch wesentlich fremdartiger gewesen zu sein.

Einige Jahrhunderte, bevor sich das romantische Europa mit der Kultur seiner nördlichsten Länder zu befassen begann, hatte ein arabischer Kaufmann, Ibrahim Ibn Ahmad Al-Tartushi, im 10<sup>ten</sup> Jahrhundert den wikingerzeitlichen Handelsort Haitabu (an der Schlei bei Schleswig/ Schleswig-

Holstein) besucht. Bei dieser Gelegenheit kam er auch mit der Musik der Bevölkerung in Berührung – und war wenig angetan:

*"Noch nie habe ich einen so grauenvollen Gesang gehört. Er kommt wie ein Knurren aus ihren Kehlen, wie Hundegebell, nur noch tierischer."<sup>26</sup>*

Sieht man von dem bestehenden zivilisatorischen Gefälle zwischen den hoch entwickelten islamischen Staaten und dem doch eher rauen Norddeutschland einmal ab - einer Tatsache, die bei Al-Tartushi zu einer generellen abfälligen Bewertung Nordeuropas führte - so bleibt immer noch der Umstand bemerkenswert, dass die damalige vokale Musik nicht nur grob, unschön oder laut, sondern dem südlichen Musikverständnis anscheinend gänzlich unzugänglich war. Diese Aussage ist in so fern relevant, als die Musik Mitteleuropas und die Musik der islamischen Welt im 10<sup>ten</sup> Jahrhundert einander näher standen, als dies heute der Fall ist, eine solch heftige Reaktion also keinesfalls zu erwarten gewesen wäre, wenn die Musik der Wikinger auch nur annähernd den kontinentaleuropäischen Hörgewohnheiten entsprochen hätte. Um die Bedeutung der Aussage Al-Tartushis zu verstehen ist an dieser Stelle dementsprechend ein kurzer Exkurs in die Musikgeschichte des frühen Mittelalters notwendig.

Im Gegensatz zu landläufigen Annahmen ist zumindest ein prägender Teil der Musik dieser Zeit relativ gut fassbar. Im Zeitraum zwischen 600 und 1000 u.Z. entwickelte sich im Rahmen der liturgischen Kirchenpraxis der gregorianische Choral zu einer ersten Blüte. Seine musikalischen Wurzeln liegen dabei im Osten: in der kultischen Musik Syriens, der Psalmenmusik des Judentums, in der Hymnodik der griechischen Musik und in den lateinischen Volksliedern Norditaliens. *Unter Gregor I. (siehe Grafik, Papst von 590 - 604, daher der Begriff "Gregorianik") wurden die zahlreichen Lieder und Weisen (Antiphone, Responsorien, Offertorien, Hallelujas usw.) geordnet und erhielten den Namen Gregorianischer Gesang.* Mit der Ausbreitung der katholischen Kirche begann auch diese Musik prägend auf die regionalen Musikkulturen einzuwirken. Insbesondere in Südeuropa, in Frankreich und Spanien entstanden Mischstile, so auch in und um das westgotische (mozarabische) Toledo, die sich auch unter der darauf folgenden maurischen Herrschaft bis in das 11<sup>te</sup> Jahrhundert in Gebrauch hielten und erst im Rahmen der Reconquista unter Alfons VI im Jahr 1058 nach und nach durch die römische Liturgie ersetzt wurden. In den Jahren vor der Jahrtausendwende war Toledo Bestandteil des Kalifats von Córdoba, beziehungsweise Hauptstadt der Taifa der Dhun-Nuniden. In jedem Fall muss Al-Tartushi, der ja selber aus dieser Region stammte, die christlich-europäische Musiktradition aus diesem Kontext her bekannt gewesen sein.

Notiert wurde die gregorianische Musik des Mittelalters in Neumen, Tonbewegungszeichen, die sich aus der griechischen Theatertradition und aus Vortragskürzeln der jüdischen Gesangstradition entwickelt hatten. Die älteste erhaltene musikalische Handschrift, die diesen epochalen musikhistorischen Schritt dokumentiert, findet sich im *Codex München Clm 9543* als Abschlussblatt *fol. 199v* im Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek. Geschrieben wurde das Werk, ein Osterlied auf den Text *Psalle modulamina laudis canora*, zwischen 817 und 834 u.Z. von dem Mönch Engyldeo von Regensburg. Weitere frühe Beispiele stammen aus Nordfrankreich und aus dem Einflussbereich des Klosters St. Gallen in der heutigen Schweiz.

Fast gleichzeitig mit seiner ersten schriftlichen Fixierung löste sich die bis dahin starre Einstimmigkeit des gregorianischen Chorals auf, parallel laufende Quartan und Quinten standen am Anfang einer musikalischen Entwicklung, die sich einige Jahrhunderte später, in der Ars Nova ab 1320, aus dem liturgischen Kontext emanzipiert. Die erste theoretische Erörterung dieses für die damalige Zeit im Wortsinne unerhörten Schrittes finden sich in der anonymen Schrift *Musica Enchiridis*, die in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts vermutlich in Lothringen entstand.

Um 1000 u.Z., wenige Jahrzehnte vor dem „offiziellen“ Ende der Wikingerzeit, das gewöhnlich mit der Schlacht bei Hastings im Jahr 1066 angesetzt wird, entwickelten sich aus der Notationspraxis der Neumen die ersten Versuche, die bisher verwendeten Hilfslinien zur genaueren Fixierung der Tonhöhen zu verwenden. Eine konsequente Umsetzung dieser Idee und die theoretische Festlegung der Musiknotation auf vier Linien im Terzabstand verdankt die europäische Musikgeschichte dem

---

<sup>26</sup> Quelle

Italiener Guido von Arezzo (992 – 1050). Auf der Basis seiner Vorarbeit entstand in den nachfolgenden Jahrhunderten das immer komplexer werdende Gebäude der abendländischen Musik.

Mit den hieraus sich entwickelnden Möglichkeiten zur Niederschrift des Gehörten wurden nun auch die ersten weltlichen Melodien greifbar, darunter auch Fragmente von Musiken, in denen noch heidnische Elemente anklingen, wie etwa in der – von der Kirche als Sequenzmelodie *Planctus Cigni*, *Schwanenklage* vereinnahmten – Totenklage vermutlich fränkischer Provenienz (Winchester, 10<sup>tes</sup> Jahrhundert). Auch finden sich, eingearbeitet in sakrale Werke, Melodiezeilen, die eindeutig der Volksmusik zuzuordnen sind, so dass immerhin eine schlaglichtartige Betrachtung der weltlichen Musik des frühen Mittelalters möglich ist.

Wenn auch das musikalische Material dieser Zeit noch nicht reichhaltig genug ist, um einzelnen regionalen Strömungen bis ins Detail nachzugehen, so lässt sich in jedem Fall aber die Aussage treffen, dass Europa von Italien über Spanien bis in das fränkische Reich und nach England über ein relativ einheitliches Verständnis von Musik verfügte. Gewiss gab es lokale Traditionen vornehmlich weltlicher Art – man denke nur an das Jodeln der Alpendörfer – die eine Sonderstellung einnahmen, aber im allgemeinen war mit der Ausbreitung der Kirche und der damit einher gehenden Kulturarbeit der Mönche und Kleriker das Fundament für eine einheitliche musikalische Entwicklung Zentraleuropas gelegt. Dies betraf sowohl den verwendeten kompositorischen Tonvorrat als auch die Vorstellungen, was eine „adäquate“ musikalische Aufführung sei, und wie Musik „zu klingen“ habe.

Die schroffe Reaktion Al-Tartushis auf die Gesänge, die er in Hattaba zu hören bekam, lässt also auf mehr als auf ein ungewohntes regionales Kolorit schließen. Setzt man voraus, dass der spanische Kaufmann – weit gereist, gebildet und in einer für die damalige Zeit einzigartig weltoffenen Tradition beheimatet – auch die zentraleuropäische Musik seiner Zeit kannte, ist seine Reaktion nur durch die Konfrontation mit etwas völlig Anderen, Unverständlichen zu erklären. Interessanterweise ist er damit zwar der erste, durchaus aber nicht der einzige Reisende, der sich durch die Musik Skandinaviens befremdet fühlen sollte: immer wieder fallen in den kommenden Jahrhunderten bis in die Gegenwart hinein abschätzige Kommentare über die Volksmusik der Nordlande.

Bedauerlich ist es allerdings, dass keiner der Reisenden, die sich über die nordische Musik mokierten, genauere Beschreibungen hinterlassen hat, *was* ihm so fremdartig vorkam. So bleibt auch hier, ebenso wie bei den überlieferten Texten das Eigentliche, Wesentliche im Dunkel. Eine Rekonstruktion dieser Musik, oder sogar speziell des Galdr wird auf Grund dieser völlig unzureichenden Quellenlage denn auch nicht möglich sein – die Vokalmusik der Wikingerzeit, sei es zu weltlichen oder spirituellen Anlässen, ist für die Gegenwart verloren. Allerdings finden sich bei näherer Beschäftigung mit den spärlichen schriftlichen Hinterlassenschaften dieser Regionen eine Anzahl von Hinweisen und musikalischen Artefakten, die es erlauben, zumindest eine Ahnung davon zu entwickeln, welche klanglichen Grundbausteine Verwendung fanden und welche ästhetischen Grundzüge sich in der Musik Skandinaviens und der mit ihm kulturell verbundenen überseeischen Gebiete widerspiegeln. Allerdings stammen die wenigen verfügbaren Primärquellen aus relativ später Zeit, so dass erst der Vergleich dieser notierten Werke mit den überkommenen gesanglichen Volkstraditionen und den folkloristischen Elementen innerhalb der Kunstmusik wenigstens einige vorsichtige Rückschlüsse auf die Zeit vor der Jahrtausendwende zulässt.

Aus dem skandinavischen Raum ist – nach dem bronzezeitlichen Intermezzo der Luren - bis in die Zeit der Wikinger so gut wie kein musikalisches Material vorhanden, selbst die archäologische Funddicht von einfachen Musikinstrumenten – Knochenflöten und Rasseln – ist so weitmaschig, dass diese Epoche für uns nicht mehr greifbar ist. Erst mit den oben zitierten Notizen Al-Tartushi und einiger anderer fällt wieder etwas Licht auf die musikalische Entwicklung des Nordens.

Von wenigen weiteren und peripheren Erwähnungen, etwa bei Adalbert von Bremen, abgesehen, bleibt die Quellenlage zur skandinavischen Musikentwicklung allerdings auch in den folgenden zwei Jahrhunderten dünn, wiewohl mit dem Vordringen des Christentums auch hier nachweisbar der gregorianische Choral seinen Einzug hielt. Allerdings war die Musik, die im Rahmen der Kirchen

gesungen wurde zunächst durch die missionierenden deutschen, später englischen Mönche geprägt, so dass nur wenig Eigenständiges in ihr vertreten ist.

Das mit der Missionierung auch der Musikgeschmack allerdings einer Wandlung unterlag lässt sich am Werk des Saxo Grammaticus ablesen, der, obwohl selber dänischer Herkunft, der ursprünglichen und zu seiner Zeit noch in der Bevölkerung lebendigen Musik seiner Heimat bereits fremd gegenübersteht. Wenn auch seine Wortwahl bedächtiger ist als die Al-Tartushis, so lässt er dieselbe Verachtung der Volksmusik erkennen, wie der arabische Reisende zwei Jahrhunderte zuvor.

Der im Dienste des Erzbischofs Absalom von Lund stehende Kleriker berichtet, dass in Uppsala die zyklisch wiederkehrenden heidnische Fruchtbarkeitsriten mit rasselnden Instrumenten untermalt wurden, wobei offen bleibt, ob hiermit Rasseln oder Glöckchen gemeint sind:

*Ubi cum filiis Frø septennio feriatas ab his tandem ad Haconem Daniae tyrannum se contulit, quod apud Upsalam sacrificiorum tempore constitutus effeminatos corporum motus scaenicosque mimorum plausus ac mollia nolarum crepitacula fastidiret. Unde patet, quam remotum a lascivia animum habuerit, qui ne eius quidem spectator esse sustinuit. Adeo virtus luxui resistit<sup>27</sup>*

*Er ging in das Land der Schweden, wo er über eine Spanne von sieben Jahren auf das Angenehmste mit den Söhnen Frey's lebte. Endlich verließ er sie und ging zu Hakon, dem Herrscher von Dänemark, denn, als er sich in Uppsala zur Zeit des Opferfestes aufgehalten hatte, war er angewidert worden durch die weibischen Gesten und durch das Klatschen der Darsteller auf der Bühne und durch das unmännliche Schlagen der Glöckchen. Daraus ist ersichtlich, wie sehr er seine Seele vor Verweichlichung bewahrte, da er es nicht einmal ertrug, solche anzusehen. So widersteht die Tugend der Verlockung.*

In den Kapiteln über König Ejegod berichtet Saxo Grammaticus auch mit Verachtung von wandernden Musikern (leikari), während Sänger und Dichter höheres Ansehen genießen. Hier zeigt sich – den klösterlichen Lebenshintergrund des Autors berücksichtigend – einmal mehr, dass sich die Musik der skandinavischen Elite unter dem Einfluss des Christentums schon weit von der ursprünglichen Volksmusik entfernt hatte.

*[1] Sed tristioris fortunae, quod sequitur. [2] Reversus namque Ericus, cum more regio domi in propatulo cenitaret, inter alios quendam musicae rationis professorem adesse contigit. [3] Qui cum multa super artis suae laudibus disputasset, inter cetera quoque sonorum modis homines in amentiam furoremque pertrahi posse firmabat. [4] Quin etiam tantas fidibus vires inesse dicebat, ut, perceptis earum modulationibus, astantes mente constatueros negaret. [5] Cumque, an eiusmodi usu calleret, interrogatus, peritiam fateretur, tum precibus regis, tum etiam minis effectum praesentare compellitur. [6] Qui cum nec vecordiae metu nec periculi praedictione imperantem avertere potuisset, ne furori nocendi materia suppeteret, primum, aede armis vacuefacta, complures extra auditum citharae in ambitu collocandos curavit, oriente vesaniae strepitu fores irrupere ereptamque manibus suis citharam capiti illidere iussos, ne ulterior eius modulatio supervenientes quoque mente captos efficeret. [7] Monuit quoque praesto esse, qui furentium vesaniae valenter occurrerent, ne lymphantes, dementia in rixam versa, mutuis se ipsos viribus interimerent.<sup>28</sup>*

Durch die rege Missionstätigkeit, vor allem der englischen Mönche, war die Kirchenmusik Dänemarks zur Zeit des Saxo Grammaticus schon international auf der Höhe ihrer Zeit. Dies bedeutet, dass, wie in anderen Regionen auch, sich bereits in den ersten erhaltenen Neumentexten Tendenzen zeigen, die Strenge der klassisch-römischen Gregorianik durch die Verwendung von Elementen der Volksmusik aufzulockern. Allerdings ging diese Tendenz im nach wie vor eher abgelegenen Skandinavien nie so weit, wie etwa im Rheinischen im Werk Hildegard von Bingen, die in einer Art manieristischen Spätgregorianik zu einer revolutionären und ganz eigenen Klangsprache fand.

<sup>27</sup> Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* Buch VI Kapitel 5 Abschnitt 10, zitiert nach <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/6/5/index.htm>. (letzter Aufruf 03.07.2007)

<sup>28</sup> Saxo Grammaticus, *Gesta Danorum* Buch XII Kapitel 6 Abschnitt 1, zitiert nach <http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/12/6/index.htm> (letzter Aufruf 03.07.2007)

Die folgenden Ausführungen über die Liturgie des heiligen Knud Lavard muss unter einem Vorbehalt gelesen werden: es ist aus der Entfernung von fast einem Jahrtausend nicht mehr klar auszumachen, in wie weit das Werk dänisch-skandinavische oder englische Musiktraditionen reflektiert. Beide Ansichten wurden von anerkannten Musikwissenschaftlern vertreten, wobei die gegenwärtige Forschung die englische Beeinflussung der Musik in den Vordergrund stellt. Allerdings ist diese Fragestellung für die allgemeine Betrachtung des nordischen Musikraumes eher von untergeordneter Bedeutung, da in ihr sowohl der skandinavische als auch der wikingerzeitlich-englischen Kulturraum zu betrachten sind. Insbesondere das Thema der Mehrstimmigkeit verweist ohnehin auf enge kulturelle Beziehungen zwischen den ehemals auch politisch eng verbundenen Territorien.

Der historische Hintergrund, vor dem die ersten Dänischen Musikwerke entstanden, zeigt jedenfalls, dass die Verbindung auch kurz vor 1200 noch nicht abgerissen war: nach dem Mord an Knud dem Heiligen im Jahre 1086 holte sein Bruder, König Erik Ejegod, englische Mönche nach Dänemark, um den Kult zum Andenken des alsbald als heilig verehrten Königs nach dem Vorbild ihrer Heimatkirche aufzubauen. Die Musik, die zum Gedenken an diesen ersten dänischen Märtyrer komponiert wurde, ist zwar verlorengegangen; dafür aber ist die Liturgie für dessen, ebenfalls ermordeten, ebenfalls heilig gesprochenen Sohn Knud Lavard (1170) überliefert. In ihr findet sich das angesprochene – vermutlich - älteste Beispiel mehrstimmiger Musik in Dänemark.

Im Jahr 1825 erwarb Baron Karl von Richthofen in Leipzig ein aus dem 13<sup>ten</sup> Jahrhundert stammendes Manuskript, den so genannten *Codex Kiloniensis*. Dieser enthält unter anderem auf 49 Blättern die Officien und die Messen zu den beiden Festtagen des Heiligen am 7. Januar und am 25. Juni. Nach dem Tod Richthofens gelangte der Band 1874 in den Besitz der Universitätsbibliothek Kiel, wo er sich noch heute befindet.

Das besondere Interesse der Musikwissenschaft erregte der Vesperhymnus *Gaudet mater ecclesia*, der, wenn auch einstimmig notiert, ohne weiteres als Kanon hätte gesungen werden können, wie auch die folgende zweistimmige Aussetzung im Notenbeispiel zeigt. Während zu Beginn des 20<sup>ten</sup> Jahrhunderts noch vermutet wurde, dass sowohl Text als auch Melodie dänischen Ursprungs seien, ist die Wissenschaft inzwischen zu der Auffassung gelangt, dass nur der Text im Zusammenhang mit der Schaffung der Liturgie des heiligen Knud Lavard entstanden ist, während die Melodie ursprünglich aus England stammt.

Gau - det ma - ter ec - cle - si - a, que  
 pri - dem pro - lis ne - sci - a...  
 Fru - stra - ta le - gis fe - de - re ces -  
 sat an - cil - la pa - re - re;

Abbildung 3: Hymnus *Gaudet mater ecclesia* als metrisches Rondo<sup>29</sup>

Was dieses Beispiel für die Betrachtung einer eigenständigen Tonsprache interessant macht, ist nicht so sehr, ob die Musik hierzu England stammt oder aus Dänemark, sondern ob es sich hier um ein Werk mit einer für diese Zeit – zumindest in der religiösen, „offiziellen“ Musik – völlig unüblichen mehrstimmigen Struktur handelt. Nähme man diesen Fall an, ist es zumindest nicht ausgeschlossen, dass hier im Gewand christlichen Kultes ältere, regionale Musiktraditionen ihren Niederschlag gefunden hätten.

Interessanterweise ist es gerade der musikalische Bezug nach England, der die Theorie von der nordeuropäischen-wikingerzeitlichen Existenz mehrstimmiger Musik stützt. Während die Diskussion um das *Gaudet mater ecclesia* noch andauert, ist die polyphone Struktur eines etwa zeitgleich entstandenen Werkes von den Orkney Inseln unumstritten.

Einer der ambitioniertesten und frühesten Kirchbauten im Einflussgebiet der Wikinger bzw. deren NACHfahren war die Errichtung der St. Magnus Kathedrale in Kirkwall auf den Orkney Inseln. Im

<sup>29</sup> John Bergsagel, *The Offices and Masses of St. Knud Lavard (+1131)* in: *Gregorian Chant and Medieval Music, Proceedings from The Nordic Festival and Conference of Gregorian Chant*, Tapir Publishers, Trondheim 1998, ISBN 82-519-1306-3

Umfeld dieser Kirche entstand der *St. Magnus Hymnus*, der, obwohl erst um 1280 schriftlich niedergelegt, in seiner eigenwilligen, deutlich von den Schemata der Gregorianik abweichenden Ausdrucksweise, auf regionale Traditionen verweist. Die Vermutung ist zulässig, dass dieser Hymnus bereits im Jahre 1137, dem Einweihungsjahr der Kathedrale oder nur wenig später verfasst wurde.



Abbildung 4: St Magnus Kathedrale, Kirkwall, Orkney<sup>30</sup>

Der *St. Magnus Hymnus* unterscheidet sich radikal von allen anderen Hymnenkompositionen des frühen Mittelalters, und dies sowohl in seiner melodischen Knappheit, als auch und vor allem in der Verwendung der in der scholastischen Musiktheorie zentraleuropäischer Provenienz sonst als nicht konsonant abgelehnten großen Terz. Mit ihrem Frequenzverhältnis von 4:5 respektive von 386 Cent ist der Klang dieses Intervalls in einer reinen pythagoreischen Stimmung deutlich geschärft. Erst die Anpassung an die temperierte Stimmung und das Anheben der Frequenzverhältnisse auf 400 Cent führte im Barock dazu, dass dieses Intervall auch in der europäischen Musiktradition als konsonantes Intervall neben die Quinte und die Quarte treten konnte. Diesen Aspekt, dass nämlich nicht nur eine polyphone Struktur vorliegt, sondern dies auch noch in einem für kontinentaleuropäische Ohren damals ungewohnten und unangenehmen Intervall, wird uns bei einem weiteren Indiz für die Authentizität einiger musikalischer Traditionen des Nordseeraumes noch beschäftigen. Das Stichwort lautet: schwebende Intonation.

Zunächst sollte nur zur Kenntnis genommen werden, dass sowohl der St. Magnus Hymnus als auch die Vesper aus dem Officium des heiligen Knud Lavard dieses ungewohnte Intervall enthalten. Während der Hymnus von den Orkney Inseln konsequent in diesem Intervall durchgeführt ist, scheut der Vesperhymnus in seiner zweistimmigen Aussetzung dieses Intervall zumindest nicht.

---

<sup>30</sup> [http://www.visitdunkeld.com/Old%20Scenes%20Album/pages/St%20Magnus%20Cathedral,%20Kirkwall,%20Orkney\\_jpg\\_jpg.htm](http://www.visitdunkeld.com/Old%20Scenes%20Album/pages/St%20Magnus%20Cathedral,%20Kirkwall,%20Orkney_jpg_jpg.htm)

No - bi - lis, hu - mi - lis, Ma - gne mar - tyr sta - bi - lis. Ha - bi - lis, u - ti - lis,  
 7  
 co - mes ve - ne - ra - bi - lis, et tu - tor lau - da - bi - lis. Tu - os sub - di -  
 12  
 tos ser - ve car - nis frag - gi - lis mo - le po - si - tos.

Abbildung 5: der St. Magnus Hymnus in moderner Transkription

Interessanterweise empfinden wir auch heute noch die große Terz als dissonant, je mehr sie mit Obertönen angereichert ist. Bekannt ist dieses Phänomen bei den großen, öffentlichen Glockenspielen an Kirchen- oder Rathaustürmen, den so genannten Carillons. Bei diesen ist neben dem Schlagton ein stark aufgefächertes Spektrum an Obertönen zu hören, wobei besonders bei kleinen oder mittleren Glocken die Terzen besonders sensibel hervortreten. Wird auf einem solchen Instrument eine große Terz angeschlagen, so erscheint dem Hörer der Ton als leicht „schräg“.

Die Musiktradition, vor deren Hintergrund der St. Magnus Hymnus entstand, empfand hier offensichtlich völlig anders: die parallele Stimmführung der beiden Stimmen im Abstand einer großen Terz ist das dominierende harmonische Element dieses Werkes und wurde anscheinend nicht als unangenehm empfunden. Ganz im Gegenteil, wie das nachfolgende Zitat von Gerald von Wales (Geraldus Cambrensis, 1147 – nach 1216) zeigt, wurde der zweistimmige Gesang in den Wikinger-Siedlungsgebieten Englands noch nach Jahrhunderten als Volkstradition gelebt.

*In borealibus quoque majoris Britanniae partibus, trans Humbriam scilicet Eboracique finibus, Anglorum populi qui partes illas inhabitant simili canendo symphonica utuntur harmonia: binis tamen solummodo tonorum differentiis et vocum modulando varietatibus, una inferius submurmurante, altera vero superne demulcente pariter et delectante. Nec arte tamen sed usu longaevo et quasi in naturam mora diutina jam converso, haec vel illa sibi gens hanc specialitatem comparavit. Qui adeo apud utramque invaluit et altas jam radices posuit, ut nihil hic simpliciter, nihil nisi multipliciter ut apud priores, vel saltem dupliciter ut apud sequentes melice proferri consueverit; pueris etiam, quod magis admirandum, et fere infantibus, cum primum a fletibus in cantus erumpunt, eandem modulationem observantibus.*

*Angli vero, quoniam non generaliter omnes sed boreales solum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Dacis et Norwagiensibus qui partes illas insulae frequentius occupare ac diutius obtinere solebant, sicut loquendi affinitatem, sic et canendi proprietatem contraxerunt.<sup>31</sup>*

*Auch in den nördlichen Teilen Britanniens, jenseits des Humber<sup>32</sup> und um York herum kennt die englische Bevölkerung, die diese Gegenden bewohnt ebenfalls eine Art des Gesangs in symphonischer Harmonie: aber mit einer Variation von nur zwei ausgeprägten Melodien und Bestandteilen, eine in der Tiefe murmelnd, die andere in der Höhe das Ohr gleichermaßen beruhigend und erfreuend. Jedoch wurde in beiden Nationen dieser spezielle Stil nicht durch die*

<sup>31</sup> Geraldus Cambrensis (Gerald of Wales)

<sup>32</sup> Der Humber ist ein Fluss an der Ostküste von Nordengland. Er entsteht durch den Zusammenfluss der Ströme Ouse und Trent und ergießt sich etwa 121 km weiter südlich bei Spurn in die Nordsee. (Quelle: wikipedia.de)

*Kunst, sondern durch langen Brauch erworben, so dass er jetzt sozusagen zur zweiten Natur geworden ist. Dies ist nun so stark geworden in jeder Nation und ist so fest verwurzelt, dass man hier niemals einfachen Gesang hört, sondern immer mehrstimmigen, wie im vorherigen, oder zumindest aber zweistimmigen, wie im folgenden; was noch erstaunlicher ist, sogar Kinder, ja selbst Kleinkinder folgen dieser Art zu Singen von dem Moment an, in dem sie sich vom Weinen dem Singen zuwenden.*

*Da die Engländer nicht grundsätzlich in dieser Art singen, sondern nur die im Norden, glaube ich, dass dies von den Dänen und Norwegern stammt, die diese Teile der Insel häufig besetzten und sie lange Zeit behielten, so dass die Einwohner gleichermaßen eine verwandte Sprechweise annahmen als auch ihre Art, zu Singen.*

Es bleibt also festzuhalten, dass frühmittelalterliche Notentexte – der dänisch-englische Vesperhymnus aus Kiel und der St. Magnus Hymnus – sowie auch zumindest eine literarische Quelle der Zeit zumindest ein Charakteristikum für eine „typisch“ skandinavische Herkunft dokumentieren: *Mehrstimmigkeit unter Verwendung der im Mittelalter ungewöhnlichen Terz.*

Leider sind aus der Zeit des Mittelalters bis heute keine weiteren Dokumente vorhanden, die diese Vermutung untermauern könnten.

Erst im Jahr 1780 lässt sich diese Spur wieder aufnehmen, dann in diesem Jahr erschien in Paris eine umfassende, vierteilige Musikgeschichte „Essai sur la Musique Ancienne et Moderne“ des französischen Musikschriftstellers und Komponisten Jean Benjamin de la Borde ( 1734 - 1794). Im zweiten Abschnitt dieses Werkes, das in seiner Gesamtheit nichts weniger als einen musikethnografischen Überblick über alle damals bekannten Zivilisationen der Welt beabsichtigt, finden sich auch fünf altnordische Texte, mit Melodien versehen, in der Bezeichnung des Autors:

*Chansons anciennes Scandinaves, comme on les chante encore en Islande*<sup>33</sup>

*Alte skandinavische Lieder, wie heute noch in Island gesungen.*

Benjamin Bagby weist 2001 in seinem Geleitwort zur Edda-Vertonung des Ensembles Sequentia zu Recht darauf hin, dass

*wir niemals wissen [werden], ob diese Melodie Teil einer unabhängigen isländischen Volkstradition des 17. und 18. Jahrhunderts ist oder ob der Ursprung ihrer Form tatsächlich bis in mündlich überlieferte Melodieformeln, die der Lieder-Edda unterlegt waren, zurückgeht*<sup>34</sup>.

Erschwerend kommt hinzu, dass de la Borde die Lieder nicht aus erster Hand, etwa aus Feldstudien in Island erworben hat, sondern dass die ursprüngliche Quelle mit einiger Sicherheit Niederschriften Jon Olafssons waren, eines in Kopenhagen lebenden Isländers. Das sich auf dem weiteren Weg über mehrere verschiedene Abschriften Fehler in die notierten Noten einschlichen, kann als sicher angenommen werden, zumal textliche Fehler zwischen dem Originaltext etwa der auf eddischen texten basierenden Lieder und der Druckfassung de la Bordes zu finden sind. Hinzu kommt, dass wie auch beim Joik und andere volksnahen Musikformen, die für diese Musik charakteristischen Wendungen, rhythmischen Verschiebungen oder tonalen Feinheiten in der klassisch-mitteleuropäischen Notation nur ungenügend wiedergegeben werden konnten.

Dennoch bleibt – trotz aller dieser Einwände und trotz des späten Zeitpunktes der Drucklegung der Lieder– festzuhalten, dass eine stilkritische Auseinandersetzung mit den Stücken für zumindest punktuelle Authentizität der Werke als auf Musik der Wikingerzeit beruhend, spricht. Das vierte Lied zum Beispiel, die Vertonung eines Gedichts des norwegischen Königs Harald Hardrade (1015 – 1066) zeigt in der musikalischen Struktur ähnliche Ansätze wie der *St. Magnus Hymnus*, ein Umstand, auf den nicht zuletzt Kåre A. Lie in seinem Essay „The Songs of the Vikings“<sup>35</sup> aufmerksam macht.

---

<sup>33</sup> [II:397 (ch. 9)],

<sup>34</sup> zitiert nach [http://www.musik-in-koeln.de/forum/data/2001\\_03\\_25.html](http://www.musik-in-koeln.de/forum/data/2001_03_25.html)

<sup>35</sup> <http://www.lienet.no/Vikings.htm>

Sneid Fy - ri Si - kiley vi - da sud vo - rum

7  
the pro - dix. Brynt Skreid vel til va - nar. Ven -

14  
gis hior - te und ten - gum. Vai - tir ec midr at mo -

20  
ti. My - ni ein thin - nig - nen - ná so lee - te

27  
gerdr i Gor - dom. Goith - rings vid - mer Stol - la.

**Abbildung 6: Lied Harald Hadrade mit ergänzter Zweitstimme von Kåre A. Lie**

Folgt man dieser Interpretation, so findet die These vom möglichen Einsatz der Mehrstimmigkeit in der frühnordeuropäischen Musik in den de-la-Bord-Liedern eine weitere Stütze.

## DIE MUSIK NORDEUROPAS – VOLKSMUSIK AUF ISLAND

Geht die Rede von nordeuropäischer oder wikingerzeitlicher Kultur, wendet sich der Blick früher oder später in Richtung Island, dessen reichhaltiger literarischer Tradition wir den überwiegenden Anteil der Texte aus diesen vergangenen Epochen verdanken. So scheint es auch Sinn zu machen, auf der Suche nach den Resten einer musikalischer Sprache das Augenmerk auf die Folklore dieses Landes zu richten, in der – wie zu zeigen sein wird – nicht unberechtigten Hoffnung, dass durch die spezifischen Gegebenheiten der Insel weitab von den großen Verkehrswegen bis in Gegenwart hinein spezifische Kulturformen lebendig erhalten wurden, die anderswo neueren Musikströmungen weichen mussten. So erhielt die Kathedrale von Reykjavik erst im Jahre 1840 ihre erste Orgel, und erst seit diesem Zeitpunkt begann die kontinentaleuropäische Tradition in der Kirchenmusik auf Island Fuß zu fassen.

Seit der Zeit der Besiedlung durch die Wikinger und die damit einhergehenden Wohngegebenheiten in den für dieses Volk typischen Langhäusern, in denen eine Privatsphäre so gut wie auszuschließen war, war es für die Bauern Islands selbstverständlich, die arbeitsfreie Tageszeit im Kreise der ganzen Familie und der Mitarbeiter im Hauptraum des Hauses, der „badstofa“ (isl. für xxx) zu verbringen. Da sich der Arbeitsrhythmus nach dem Sonnenlicht richtete wurde besonders im Winter also viel Zeit hier

verbracht, die mit häuslichen Tätigkeiten, Reparaturarbeiten, bei den Frauen vor allem mit Spinn- und Näharbeiten zugebracht wurde. Zur Unterhaltung spielten Spielleute auf oder es wurde gesungen.

Die instrumentale Musiktradition Islands lässt sich allerdings nur bis in die Mitte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts zurückverfolgen. Was diesen, eindeutig von der mitteleuropäischen Tanzmusik inspirierten, Klängen vorausging, ist zusammen mit den ebenfalls nicht mehr vorhandenen alten Musikinstrumenten verloren. Die eigentliche Entwicklung der isländischen Musik jedoch, soweit diese für Überlegungen zum Thema Galdr von Interesse ist, fand in der Vokalmusik statt und wurde, der tieferen Verankerung gesanglicher Traditionen im kollektiven Gedächtnis geschuldet, auch innerhalb der diversen Genres in die Gegenwart tradiert.

Die isländische Volksmusik hat eine ganze Anzahl unterschiedlicher Ausdrucksformen hervorgebracht, die bis heute eine Rolle im Kulturleben der Insel spielen. In Bezug auf die vokalen Traditionen habe sich sogar zwei unterschiedliche Herangehensweisen an die Musik erhalten: das Singen einfacher Lieder wird mit dem Verb *syngja* bezeichnet, das Singen epischer Werke wird *kveða* bezeichnet. Zur ersteren Gattung gehören die *Tvisöngvar*, zur letzteren der *Kvæðaskapur*, die beide im Folgenden kurz besprochen werden sollen.

Die Entstehungsgeschichte der ersten Gattung, der *Tvisöngvar*, der Zwiesänge, liegt, wie die der meisten anderen Formen musikalischen Volksbrauches, in unbestimmbarer Vergangenheit. Die erste schriftliche Erwähnung finden sie in der isländischen Laurentius Saga, die um ca. 1325 herum entstand. Die ältesten überlieferten Notationen der zweistimmigen Lieder sind hingegen relativ jungen Datums, sie stammt von dem isländischen Komponisten Jon Leifs, der in den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine Reihe dieser Lieder auf Wachswalzen aufzeichnete. Aus diesem Medium heraus schrieb er die Lieder in Notenschrift um und veröffentlichte sie. Es handelt sich also nicht um historische, wohl aber um authentische Aufzeichnungen. Die genaue Entstehungszeit der *Tvisöngvar* kann nur vermutet werden, wobei die archaische Anmutung und das nachvollziehbar hohe Alter der Texte einen Ursprung deutlich vor 1325 als plausibel erscheinen lassen.

In Bezug auf die bereits besprochene Polyphonie nordeuropäischer Musik kommt natürlich den *Tvisöngvar* eine entscheidende Bedeutung zu, dokumentieren sie doch die vermutete Mehrstimmigkeit auch außerhalb der kirchlichen Überlieferung. Allerdings weichen sie an einigen Stellen vom Muster *des St. Magnus Hymnus* ab, in so fern als in diese Musiken die Stimmen in den „klassische“ parallelen Quinten nebeneinander her laufen. Eine Herleitung der Musik aus der kontinentaleuropäischen lässt sich aber dennoch ausschließen. Allein schon der erste genauere Blick auf die Stimmführung, insbesondere auf die ungewöhnlichen Stimmkreuzungen, führte sehr schnell zu dem Schluss, dass hier bestenfalls eine Beeinflussung durch die geistliche Musik, auf keinen Fall aber eine einfache Übertragung ihrer Prinzipien in den Bereich des weltlichen Liedes vorliegen kann. Die Frage, die es zu klären galt, war denn auch nach übereinstimmender Meinung der Musikwissenschaft lediglich die nach dem Grad dieser Beeinflussung. So wäre es möglich, dass die ursprüngliche Terz im Laufe der Zeit durch die „wohlklingendere“ Quinte ersetzt worden ist. Diese Vermutung lässt sich aber anhand des Quellenmaterials nicht belegen.

Betrachtet man zunächst die dieser Musik zu Grunde liegende musikalische Ausdrucksweise, die Musiksprache gewissermaßen, so zeigt sich hier, wie in der skandinavischen Volksmusik üblich, die Dominanz der Sekunde als melodiebestimmendes Intervall. Das größte überhaupt verwendete Intervall ist die Quinte. Dreiklabbildungen, wie sie in der kontinentalen Musik stilbestimmend sind, fehlen hingegen ganz. Auch wenn dies für eine eigenständige Entwicklung spricht, ist dieses Argument für sich selber stehend noch nicht beweiskräftig genug, da die mittelalterliche und frühneuzeitliche Musik generell sich dieses Stilelement noch nicht mit der uns heute vertrauten Beharrlichkeit bedient. Ein weiteres Indiz ist aber der verwendete Tonvorrat, wobei der systematische Bezug der Töne zueinander dem entscheidenden Hinweis auf die ursprünglichen Wurzeln dieser Tradition liefert.

In der Bewertung der isländischen zweistimmigen Musik standen – und stehen – sich dabei bis heute zwei unterschiedliche Auffassungen gegenüber. Die eine Richtung, sich auf den ehemaligen Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs, Erich von Hornbostel (1877–1935), berufend, bewertet den Tonvorrat als kirchentonal lydisch – und damit in Verwandtschaft zu kontinentalen Entwicklungen stehend – wohingegen der Musikwissenschaftler Gerhard Annewanter, der sich seit den 70<sup>er</sup> Jahren des 20ten

Jahrhunderts mit dieser Musik auseinandersetzt, von einer *diatonischen Pentatonik*<sup>36</sup> spricht. Hierbei ist zwar die Hauptstimme in sich pentatonisch, die Folgestimme aber, um dem Prinzip der Quintparallele zu genügen, weicht aus dem Tonvorrat der Hauptstimme aus, um zum Beispiel bei einer Tonreihe *e F a h c* eine reine Unterquinte zum Zentralton F, nämlich b zu erhalten, wie dies das folgende Beispiel zeigt:

The image shows a musical score for two voices. The top staff is labeled 'Folge-St.' and the bottom staff is labeled 'Haupt-St.'. Both staves are in treble clef and 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'Sjá, nú er lið - in sum - ar - tíð; he - mar ljóm - i, blið - ur blóm - i hrum - an áð - ur hresst - i - lýð.'

**Abbildung 7: Text**<sup>37</sup>

Dieses Verfahren, sowie die weiter oben bereits erwähnten Stimmkreuzungen, gehen an musikalischer Komplexität über das kirchliche Quintorganum deutlich hinaus, so dass diese Auffassung eher für eine eigenständige Entwicklung spricht. Somit wäre in den *Tvisöngvar* ein weiteres Indiz für die Existenz von Mehrstimmigkeit in der authentischen skandinavischen Musik zu sehen.

Wie weiter oben erwähnt, ist als weiteres Kriterium für eine frühe Entstehungszeit einer Musiksprache ein nicht wohltemperiertes Verhältnis der Intervalle zueinander, eine schwebende Intonation zu vermuten. Die Betrachtung der zweiten auf Island überlieferten vokalen Musiktradition, des *Kvædaskapur* ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

Einer der ersten Sammler von *Kvædaskapur* war der isländische Komponist Jón Leifs (1899 – 1968), der in den 20er Jahren Aufzeichnungen auf Wachszyindern machte. *Kvædaskapur* war auf ganz Island bekannt, wenn auch mit regionalen Unterschieden, besonders in Bezug auf die Aufführungs- bzw. Verzierungspraxis. Generell handelt es sich aber um einen Wechselgesang, bei dem ein einzelner Sänger eine Strophe vortrug, in die zum Ende die Gemeinschaft in einem Refrain einfiel.

Es wäre ein Fehler, die Melodien des *Kvædaskapur* generell für jahrhundertealtes oder gar unverfälscht wikingerzeitliches Erbe zu halten. Da die Lieder bis in die jüngste Vergangenheit nicht aufgezeichnet waren, sondern mündlich weitergegeben wurden, muss man davon ausgehen, dass sich die Gestalt im Laufe der Zeit mit den jeweiligen musikalischen Moden gewandelt hat. Trotzdem enthalten sie im Kern vieles, was als Fingerzeig auf früheste Musikformen in diesen Gegenden gewertet werden darf. Zum Beispiel verwenden Hallgrímmur Pétursson's *Passions Psalme* aus dem Jahr 1661 – die erste autonom isländische Komposition der neuzeitlichen Musikgeschichte – auf Texte in altisländischen Metren deutlich erkennbar melodische Floskeln, die mit dem *Kvædaskapur* verwandt sind.

<sup>36</sup> Diatonisch = , Pentatonik =

<sup>37</sup> Quelle:

### Nótur við sálma 24 og 41.

1. Ill- virkj- ar Jes-úm eft- ir það  
inn í þing- hús- ið leidd- u,  
af- klædd- u fyrst og fljótt þang- að  
fólk- ið allt kom- a beidd- u.  
Purp- ur- a- klæð- is forn- a flík,  
fást mátt- i varl- a háð- ung slik,  
yf- ir hans benj- ar breidd- u.

Abbildung 8: Af djúpri hryggð (ákalla ég þig), 41. Psalm<sup>38</sup>

Als textliche Grundlage des Kvæðaskapur diente, wie der meisten traditionell isländischen Musiken, der Rímur, eine erzählende Poesieform, die durch Versifizierung von Prosatexten, etwa aus den Sagas, entstand. Der älteste erhaltene Text ist die im Flateyjarbók enthaltenen „Ólafs ríma Haraldssonar“, eine Vita des norwegischen Heiligen Olaf Haraldsson (995–1030) von Einarr Gilsson aus dem 14. Jahrhundert.

Metrisch zeichnen sich die Ríma eher durch eine große Variationsbreite als durch Einheitlichkeit aus, als „gute“ Poesie wurde empfunden, wenn nie zwei gleichartig rhythmisierte Zeilen aufeinander folgen. Die Strophen, „*stemmaur*“ genannt – nach dem Altnordischen Wort für Fluss oder Flüssigkeit – verwenden Schemata, die von Mal zu Mal leicht variiert werden. Diese Besonderheit macht den Rímur für die heute gewohnte klassische musikalische Adaption schwer zugänglich, ist aber gleichzeitig ein Hinweis auf das beträchtliche Alter und auf den verwandtschaftlichen Zusammenhang mit der frühmittelalterlichen germanischen und skandinavischen Dichtung, bei der dieses formale Muster auch beobachtet werden können.

Die Kvæðaskapur setzte, wie erwähnt, oft epische Texte in Liedform um. Da diese zur Unterhaltung während der Arbeitszeit dienten, konnten die einzelnen Vorträge beträchtliche Länge erreichen. Veranstaltungen, bei denen ein Vorsänger eine Saga auf einen ganzen Abend ausbreitete, sind dokumentiert. Diese lange Dauer brachte spezifische vokaltechnische und damit kompositorische Anforderungen mit sich. Um die Stimmuskulatur nicht über Gebühr zu beanspruchen wurde es zum Beispiel notwendig, einen Stil zu entwickeln, bei dem kleine, also leicht ansprechende Intervalle

<sup>38</sup> <http://servefir.ruv.is/passiusalmar/26notur.htm>

dominieren. So erklärt sich aus den Aufführungsgegebenheiten heraus die weiter oben angesprochene Dominanz der Sekundschritte in dieser Vokalgattung.

Der beträchtlichen Länge geschuldet, wechselten auch das Metrum der Verse und damit das melodische Grundmuster nur in relativ großen Intervallen von ca. 15 Minuten. Innerhalb dieser einzelnen Sektionen verändert sich die Melodie nur unwesentlich, angepasst an die Silbenzahl der einzelnen Verszeilen. Diese Verbindung von permanenter Wiederholung melodischer Grundmuster bei gleichzeitiger geschmeidiger Anpassung an die jeweiligen textlichen Gegebenheiten könnte auch das Muster gewesen sein, nach dem die Texte der Edda gesungen wurden. Diese Idee ist keineswegs neu, sondern wurde von Spezialistenensembles, etwa *Sequentia* bei der Umsetzung altnordischer Texte als Rekonstruktionsmuster zu Grunde gelegt – mit durchaus überzeugendem Ergebnis<sup>39</sup>.

Von Bedeutung ist, dass beim *Kvæðaskapur* dasselbe melodische Phänomen wie beim *Tvisöngur* als Indiz für das beachtliche Alter dieses Genres beobachtet werden kann: die für unser heutiges melodisches Verständnis ungewohnt anmutende Verwendung von Intervallen. Waren es im Falle der *Tvisöngvar* reihenfremde Quinttöne, so sind es beim einstimmigen *Kvæðaskapur* modifizierte –hoch- bzw. tiefalterierte<sup>40</sup> - Terzen und Sexten. Im Gegensatz zu den gewohnten Konzepten europäischer Musik steht die Musik des *Kvæðaskapur* dabei nicht in einem definierten harmonischen Bezugssystem, sondern schwingt melodisch um einen Ausgangston (*seimur*, Altnordisch „Faden“) herum.

Das eine Verbindung zwischen dieser Musik und den ältesten musikalischen Quellen nordischer Volksmusik nicht nur Fiktion, sondern belegbar ist, zeigt eine interessante Beobachtung des Liedforschers Hrein Steingrímsson: eine der aus Breiafjörur überlieferten Melodien zeigt erstaunliche Ähnlichkeit mit einem der weiter oben beschriebenen isländischen Liedern de la Bordes. Das vierte Lied, *Lilja*, und der 1967 von Gisli Jónsásson gesungene und aufgezeichnete *Núma rímur* basieren trotz aller Unterschiedlichkeit in Melodie und Rhythmik, wie das folgende Beispiel zeigt, auf dem gleichen musikalischen Material.



Abbildung 9: such such<sup>41</sup>

Hier dokumentiert sich eine kulturelle Kontinuität, die Rückschlüsse auf die Gesamtentwicklung des Liedgutes auf Island und seinen Zusammenhang mit der nordeuropäischen Liedtradition zulässt.

<sup>39</sup> Vergl. *Edda Sequentia*

<sup>40</sup> Hoch- bzw. tiefalteriert

<sup>41</sup> Quelle

## FAZIT

Nach meinen bisherigen Beobachtungen lässt sich sagen, dass einer Reihe traditioneller Musiken Nordeuropas – einige gregorianische Werke, vor allem aber die Volksmusiken des Kvædaskapur und des Tvisöngur – Merkmale aufweisen, denen andere musikalische Bezugssysteme zu Grunde liegt als der kontinentaleuropäischen Musik.

Zunächst wäre die Beschränktheit des melodischen Materials zu nennen, die sich auch in anderen nordischen Volksmusiktypen, etwa dem norwegischen Lokk (Lokur) oder den meisten Varianten des samischen Joik zeigt. In der frühen Musik der baltischen Staaten wird dieses Merkmal sogar zu einem besonderen Charakteristikum.

Zum Zweiten kann vermutet werden, dass sich in Nordeuropa eine polyphone Musik lebendig erhielt, deren besonderes Charakteristikum die Stimmführung in der für das Mittelalter ungewöhnlichen Terz war. Hiervon Zeugen der St. Magnus Hymnus sowie der Text des Geraldus Cambrensis.

Das entscheidende Kennzeichen für Authentizität aber scheint der andersartige Tonvorrat dieser Musiken zu sein. Die Abweichung von der temperierten Stimmung, wie wir sie heutzutage verwenden, ist noch ohne weiteres aus dem Alter der Musiken heraus zu erklären, aber das abweichende **T o n a r t e n v e r s t ä n d n i s** entspricht in seiner Art nicht den kirchmusikalischen Vorläufern im kontinentalen Europa. Die Vermutung, es handle sich hierbei also um eine grundlegende eigene Musiktradition, ist deshalb zumindest zulässig, wobei eingeschränkt werden muss, dass sich zwar die Abweichung dokumentieren, die Struktur eines anderen Systems sich aber nur undeutlich und nicht allgemeingültig für den nordeuropäischen Raum skizzieren lässt.

Diese Annahmen zu erhärten und gegebenenfalls die ihnen zu Grunde liegenden Muster zu erkennen wird der Gegenstand zukünftiger Arbeit sein.

Köln, im August 2007