

Nicole Schwindt

## Eine bunte Landkarte – Kategorien und Grade weiblicher Präsenz in der europäischen Musik des 16. Jahrhunderts

Die herrschende Form, Musikgeschichte zu betreiben, hat bedeutende Konsequenzen für die historische Rekonstruktion musikalischer Lebensformen von Frauen. Als Textgeschichte konzentriert sie sich auf notierte Musik (speziell auf Kompositionen und musikalische Werke) oder auf niedergelegte Theorie-Konzeptionen und im Rahmen der Sozialgeschichte insbesondere auf dokumentierbare Institutionen. Die damit einhergehende Vernachlässigung des handlungsorientierten Teils einer ›Musiziergeschichte‹ relegiert das musikalische Tun und Verhalten (und damit auch das von Frauen) in einen sekundären Bereich. Nicht von ungefähr kamen die ersten wichtigen Impulse für die musikalische Frauenforschung von Projekten wie »Komponistinnen der Vergangenheit«. Und auch heute noch überrascht es, wenn man seinen Blick ins Bücherregal und vor allem auch ins Internet richtet, wie stark das Thema »Frau und Musik« von der Suche nach Kompositionen von Frauen dominiert ist, eine Suche, die – scheinbar erfolgreich – teils krude Werklisten zeitigt, die insbesondere für die Zeit vor 1600 vor allem durch ihre Löchrigkeit bestechen. Wenn ein entsprechender Link dann zu den betreffenden CD-Aufnahmen (durch heutige Frauenensembles) weiterleitet, wird man Zeuge einer eigentümlichen und doch ganz charakteristischen Verknüpfung: Man stellt sich durch Musizieren in die Tradition weiblichen Musizierens – und dies paradoxerweise über das Medium der abstrakten Schrift und die Chimäre des musikalischen Werks. Die Konstruktion der musikalischen Vergangenheit als Text-Vergangenheit unterbelichtet die fundamentale anthropologische Komponente des Musizierens, aus der Frauen seltener, später und anders als Männer ›auftauchten‹. (Denn dass sie zu allen Zeiten am anthropologischen ›Naturrecht‹ des Musik-Machens partizipierten, ist nicht zu bezweifeln.)

Schrift aber ist eine ins Abstrakte verschobene Form von Öffentlichkeit, indem ein Gedanke, ein Laut, eine Aktion sich von einem konkreten Körper löst und so in die Lage versetzt wird, ein Eigenleben zu führen. Die Tatsache, dass in den von uns heute in den Blick genommenen Zeitraum – ins 16. Jahrhundert – die Existenz der ersten Komponistin fällt (nicht einer Frau, die komponierte, sondern einer Frau, für die das Komponieren und systematische Publizieren, d. h. ›Ver-Öffentlichen‹ dieser Kompositionen so bedeutsam war wie für männ-

liche Musiker, für die wir den Namen »Komponist« reklamieren)<sup>1</sup>, diese Tatsache macht wie in einem Brennspiegel deutlich, dass eine der wichtigsten Kategorien, unter denen sich weibliche Teilhabe an Musik ausprägte, die der Öffentlichkeit ist. Beziehungsweise: Öffentlichkeit (die sich nicht nur im Veröffentlichenden von Werken realisierte) ist nur ein Pol. Der andere Pol einer Dichotomie ist allerdings nur schwer zu benennen. Gegenbegriffe, die ins Spiel kommen und für unsere Diskussionen relevant waren,<sup>2</sup> sind: privat, intim, verborgen und geheim. Und es zeigt sich, dass Querbeziehungen zwischen allen Formen von Öffentlichkeit und Nicht-Öffentlichkeit bestehen.

Öffentlichkeit ist vor der medialen Revolution der Gutenberg-Galaxis, die eine virtuelle Öffentlichkeit erzeugte, vor allem eine unmittelbar und sinnlich erfahrbare Öffentlichkeit. Der mittelalterliche Herrscher war gegenwärtig durch »Re-Präsentation« seiner Person, zu der auch der musikalische Aspekt gehörte und die zu jener für die Renaissance so zentralen Institution der musikalischen Kapelle führte. Geistliche Musik der Chapelains, »laute« Zeremonialmusik, aber auch die zivile Musik der Menestrels und Spielleute waren von der Person des Herrschers getrennt, sie re-präsentierten ihn in umfassendem Maße für eine Idee der Öffentlichkeit. Diese Musik war in der Regel de facto eine männliche, aber nicht per definitionem, vielmehr übertrug sie sich konsequenterweise auf Frauen, wenn sie den Status der Regentin einnahmen – der verantwortlichen Regentin, nicht der Gemahlin eines Regenten. Diese Situation war aufgrund staatsrechtlicher Voraussetzungen nicht allzu häufig. Ein prominenter Fall ist Isabella von Kastilien; im Gespann mit ihrem Gatten Ferdinand von Aragonien bildete sie die für das frühneuzeitliche Spanien so maßgeblichen »reyes católicos«. Über ihre eigene musikalische Inklination ist bezeichnenderweise nichts bekannt, aber über die Institution ihrer separaten »capilla«, die zum Zeitpunkt ihres Todes (1504) beträchtlich mehr Cantores als die ihres Mannes umfasste und um deren repräsentativ-offizielles Erscheinungsbild sie sehr besorgt war. Sie legte großen Wert auf ihre Versorgung mit Chorbüchern, korrigierte die Sänger, wenn sie Text falsch aussprachen oder Silben falsch platzierten.

Dieses Muster wiederholt sich mit Modifikationen immer dann, wenn Frauen in der Rolle sind, in der sie politische Verantwortung übernehmen. Der »Sonderfall« der mit unvergleichlicher direkter Machtfülle ausgestatteten englischen Königin Elizabeth I. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist ein komplexer; ansonsten ist das Modell bei Statthalterinnen anzutreffen, etwa bei

1 Maddalena Casulana.

2 Die Beiträge des vorliegenden Bandes stellen die schriftlichen Fassungen der Referate des *IV. Trossinger Symposiums zur Renaissancemusikforschung* dar, das am 30. April 2004 vom Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen durchgeführt wurde.

Kaiser Karls V. Generalstatthalterinnen der Niederlande Margarete von Österreich bis 1530 und ihrer Nachfolgerin Maria von Ungarn, die in Mecheln bzw. Brüssel eigene Höfe unterhielten. Eigene Kapellen als Zeichen der Macht unterhielten auch Fürstinnen, auf die nach dem Tod ihres Gatten zwar nicht die rechtlich-faktische, aber die symbolische Macht im Sinne einer Erbschaft überging. Ein Beispiel wäre die englische Königinwitwe Margaret von Beaufort, Mutter von Heinrich VII., die bis zu ihrem Tod 1509 eine wichtige Rolle in der englischen Diplomatie einnahm, ein weiteres Caterina de' Medici, die einflussreiche »gouvernante de France«, seit 1559 Witwe von Heinrich II. und für zahlreiche Staatsgeschäfte verantwortlich. Hier manifestiert sich, wie offizielle Kapellen das politische Anspruchsdenken von Herrscherwitwen in gleichsam männlichen Rollen untermauern.

Diese bezeichnenderweise in ganz Europa anzutreffende Form der spätmittelalterlichen Repräsentation, in deren Rahmen Frauen Musik zur eigenen Positionierung im feudalen System patronierten und damit ermöglichten, ist streng zu trennen von einer Form der Kunstpatronage, die fürstliche Frauen im Sinne einer Kulturoperateurin für ihre Gatten unternehmen. Dieser Zweig der artistischen Diplomatie über Kulturvermittlung verdiente eine eigene systematische Untersuchung und Darstellung, sind es doch gerade die ganz Europa wie ein Netz mit längeren und kürzeren Fäden überspannenden Heiraten, die den Kulturtransfer von Ort zu Ort, von Land zu Land vielfältig belebten. Die Ergebnisse dieses Wirkens waren oft genug deutlich sicht- und hörbar, wenn Musiker angeworben, Repertoires in Umlauf gebracht wurden. Dennoch bleibt es vor Ort ein Wirken im Hintergrund des Stellvertretens. Ein Brief der Wittelsbacherin Maria von Bayern, die 1571 Erzherzog Karl von Innerösterreich geheiratet hatte und an den Habsburger-Hof nach Graz übersiedelt war, mag dies illustrieren: Sie »bestellt« quasi bei ihrem Bruder, dem bayrischen Herzog Wilhelm V., Musik des Münchner Kapellmeisters Orlando di Lasso: »ich bit dich vergis den gesang nit, darumb dich mein gemahel gebetten hatt, wie du hie bist gewest: des orlandnij allerley nährische lieder, deutsche vnnnd wälische.«<sup>3</sup> Die Lieder und Chansons waren Teil des höfischen Alltags, ein Stückweit auch das Repertoire der Kapelle. Hier entsteht weibliche Teilhabe an Öffentlichkeit per delegationem.

Das weibliche Wirken in Stellvertretung (wie überhaupt die Partizipation an öffentlicher Repräsentation) muss keinesfalls im Widerspruch zu den eigenen Interessen stehen. Am deutlichsten wird dies in jenem Bereich, der traditionell

3 Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit*, München 1912, S. 93 (nach Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, 606, V).

die wichtigste Möglichkeit für aristokratische und patrizische Personen bot, eigenes musikalisches Tun vor einer (Teil-)Öffentlichkeit darzubieten: beim Tanz. Als Zwitterphänomen zwischen zwei Formen von musikalischer Betätigung (dem Hören und dem Produzieren) erhielt das Tanzen durch den Neoplatonismus und die zivilisatorische Ideologie der Körperbeherrschung mit dem beginnenden 16. Jahrhundert starken Auftrieb als symbolträchtiges Aktionsfeld. Im geschützten Raum dieser Legitimation griffen Frauen auf den Tanz zu, der ihnen – wie Iain Fenlons Beitrag zeigt – nicht nur reproduktive, sondern auf dem Wege der Choreographie auch kreative Möglichkeiten erschloss – das alles über das Modell Caterina de Medicis rückgebunden an eine Idee der repräsentativen Öffentlichkeit (die somit auch die transnationale Perspektive nach Italien hin zulässt).

Der Institution der Kapelle stand von jeher die weit weniger greifbare Formation der Privatkapelle, ja oft genug der unorganisierten Privatmusik zur Seite: die Musiker (meist die der *Musique basse*), die der fürstlichen Privat-, bisweilen Intimsphäre dienten und zu der regelmäßig auch die Sänger der Kapelle herangezogen wurden. Je nach musikalischer Disposition des Auftraggebers variierten ihre Aufgaben zwischen Vor-Musizieren und Mit-Musizieren. Dieses Refugium musikalischer Potentaten war dennoch ein offizielles Organ, da Musiker angestellt waren. Die Erbschaft der *Menestrel*-Verfassung zeigt sich darin, dass nicht selten – ökonomisch und organisatorisch klug – bei Hof angestellte Paare (Geschwisterpaare, Ehepaare, Eltern und ihre Kinder) tätig waren. Dass in der päpstlichen *Musica segreta*, 1537 auch eine Madonna Laura beschäftigt (und über ihren Mann, einen Kapelladjutanten, ausbezahlt) wurde,<sup>4</sup> ist genau diese Form des prämodernen Spielleute-Dienstes und nicht eine frühe Form von moderner Professionalisierung. Derartige angestellte Musikergruppierungen »ad personam« waren z. B. auch für die königlichen Kinder üblich, und sie waren die einzige Form eines eigenen musikalischen Stabs von Fürstenehefrauen. Hier konnten sie, völlig analog zu den männlichen Gepflogenheiten, Musik ihrer Wahl zum Erklingen bringen. In Anbetracht der sich verbreitenden humanistischen Bestrebungen, die Musizieren als integralen Teil umfassender Menschenbildung ansahen, war es die Plattform zur eigenen Musikausübung auf höchstem qualitativem Niveau und im sozialen Verbund, doch ohne öffentliche Ohren. Es war zudem der Ort für die Pflege von Spezialrepertoires. Wie weit dies gehen konnte, zeigt der Fall der Isabella d'Este zu Beginn des 16. Jahrhunderts am Mantuaner Hof, die der Gegenstand von Sabine Meines Beitrag ist.

4 Alison Sanders McFarland, »Papal Singer, the *Musica Segreta*, and a Woman Musician at the Papal Court: The View from the Private Treasury of Paul III«, in: *Studi Musicali* 24 (1995), S. 209–230.

Ihren generell starken künstlerischen, auch musikalischen Appetit (und ihre hohen praktischen Kompetenzen) lebte Isabella zu einem beträchtlichen Teil im Kreis dieser von ihr angestellten Musiker und Komponisten aus. Durchaus nicht typisch, aber charakteristisch ist, dass sie ihre Beschäftigung in der betonten Differenz zu derjenigen ihres Mannes Francesco Gonzaga betrieb (der sich vor allem um seine Menestrel-Piffari und um die geistliche Kapelle kümmerte) und zu derjenigen ihres Vaters Ercole d'Este in Ferrara (der im weltlichen Bereich die französische Chanson kultivieren ließ). In einer Art radikalen Self-Fashionings förderte sie, die selbst kein Französisch konnte, den Typus der im Untergrund dümpelnden italienischsprachigen musikalischen Lyrik, die wir – nach ihrem Wirken – als Gattung der Frottola zu rubrizieren gewohnt sind. Das ist das Außergewöhnliche (und auch ohne Parallele Bleibende) ihres vielfältig patronierenden, initiierten, vermittelnden und singenden wie spielenden Eifers: In einem dialektischen Umschlag wird aus der Ich-bezogenen Privatheit eine konsolidierte, über ihre eigene Wirkungsstätte ausstrahlende Gattung, die von Anbeginn massiven Eingang in das Medium des Notendrucks, die eingangs erwähnte virtuelle Öffentlichkeit fand. Ihr Wirken ist hier im doppelten Sinne aufgehoben in männlich-merkantiler Bemächtigung.

Ein neues, äußerst wirkungsstarkes Modell der halb-öffentlichen musikalischen Aktivität eröffnete sich im Umfeld der höfischen Theorie Baldassare Castigliones, die er zwischen 1513 und 1528 in seinem *Libro del Cortegiano*, dem Buch vom Hofmann, niederlegte und das in den nächsten Jahrzehnten seinen Siegeszug durch ganz Europa antreten sollte.<sup>5</sup> Unangestregtes, wie selbstverständlich von der umfassenden Menschenbildung kündendes Musizieren unter sozialer Kontrolle der Hoföffentlichkeit (oder eines kleinen Ausschnitts dieses Kollektivs, das sich in einem Gesprächskreis formiert) ist nicht nur sozial, es wird geradezu ideologisch eingefordert. Nicht nur Hofmänner, sondern auch Hofdamen werden in die frühabsolutistischen Hierarchie- und Rivalitätsstrukturen via Musikausübung fest eingebunden und betreiben ihre Prestige-Positionierung neben dem sicher beherrschten Gesprächs-Code durch nonchalantes Singen und Spielen von Saiteninstrumenten im Rahmen eines musikalischen Codes. Die zukunftssträchtige Institution des ›Salons‹, des höfischen Salons, entsteht. Auch hier gehört es zu den spannenden Prozessen, wie sich innerhalb einer scheinbar festen sozialen Normierung und innerhalb eines höfischen Ehrencodex, der die Emotionen reguliert, kontrollierte Schleusen öffnen. Jeanice Brooks wird am Fall des Salons der Comtesse de Retz, den diese am

5 Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hrsg. von Bruno Maier, Turin 31981 (Classici italiani, 31).

französischen Königshof Karls IX. um 1570 unterhielt, zeigen, wie Musik, nämlich das Singen von Liedern zur Laute, erotische Grundbefindlichkeiten von Frauen, die sich ansonsten nur abstrakt in gesprochener und gelesener Dichtung artikulierten, punktuell zu einer – paradox ausgedrückt – virtuellen Realität im konkreten musikalischen Vollzug verdichtete.

Basis für diese Diskurse ist die komplexe Konstruktion eines Frauenbildes, das die »eccellenza delle donne«, wie sie Ariost im *Orlando furioso* reklamiert, aus einem petrarkistisch getönten Neoplatonismus ableitet. Die Möglichkeit, in irdische und himmlische Venus zu teilen, die Möglichkeit der Entrückung in Anbetung gründiert eine generelle Idolisation der Frau, die weitere Ansatzpunkte für Exzellenz bietet – auch musikalische Exzellenz. Neben der sozialen Enklave der Höfe etablierte sich im gebildeten Milieu der Städte – allem voran der Erzrepublik Venedig – der Typus der Musikerin, oder um es neutraler zu formulieren: der Musizierenden. Die Akademien waren in gewisser Weise das Pendant zu den höfischen Salons, obwohl sie sich im Unterschied zu den höfischen Zirkeln aus der ganzen Bandbreite der ansässigen und mobilen Intelligenzija rekrutierten und das Gelehrte und eben das Können, Wissen, die Expertise durchaus betonten. Hier begegnen wir den Dichterinnen, die in der Mitte des Cinquecento ihre höchste Druckproduktion entfalteten, und hier begegnen wir der Frau, die eine Meisterin darin war, Gedichte singend vorzutragen und sich dabei auf einem Instrument zu begleiten. (Ein schillernder Seitenzweig, der viel, vielleicht zu viel Attraktivität auf sich gezogen hat, ist die Kurtisane, die ehrenwerte »cortegiana onesta«, wie sie vor allem in Venedig florierte: eine Mischung aus Hofdame, Akademiebesucherin und höchstdotiertem Callgirl, die über kulturelle Umgangsweisen verfügte, zu denen irgendwann als Standard auch das Dichten, Singen und Lautspielen gehörte.) Die Exzellenz der musikalischen Salonistinnen war ein Punkt, der – anders als bei Hof – öffentlich werden durfte.

1545 veröffentlichte der Theoretiker Pietro Aron in seinem *Lucidario in musica* eine bemerkenswerte Liste von Musikern (siehe Abbildung 1) – bezeichnenderweise in einem Exkurs zur hochtheoretischen Tonartenlehre, in dem er die Rolle der Italiener im Vergleich mit den sonstigen Musiknationen hervorhebt. Die erste Rubrik (»Cantori a libro«) bilden Sänger von komponierter (d. h. in einem Notenbuch fixierter) Polyphonie; die zweite (»Cantori al Liuto«) die Meister der nicht notierten, selbstbegleiteten Musik. Eine immerhin halb so große Sparte registriert die »Donne a liuto et a libro« und macht sie namentlich der Musikwelt öffentlich. Bei einigen wie Franceschina Bellamano kann man von ihrer Präsenz in der venezianischen Akademie Domenico Venieros ausgehen oder wie im Falle Gaspara Stampas von ihrer Fähigkeit, Petrarca-

CANTORI A LIBRO.

Il Signor Conte Nicolo d'Arco.  
 Il Signor Lodouico Strozzi da Mantoua.  
 Meßer Bidone.  
 Meßer Costanzo Festa.  
 Meßer Don Timoteo.  
 Meßer Marc'Antonio del Doge da Vinegia.  
 Meßer pre Francesco Bisfito da Bergamo,  
 Meßer pre Gioan Maria da Chiari.  
 Meßer Gioanni Ferraro da Chiari.  
 Meßer fra Pietro da Hostia.  
 Meßer Girolamo Donimondo da Mantoua.  
 Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia.  
 Meßer Lucio da Bergamo.  
 Meßer Biasino da Pejaro.  
 Meßer Bernardino, ouero il Rizzo della Rocca contrada.

CANTORI AL LIVTO.

Il Signor Conte Lodouico Martinengo.  
 Meßer Ognibene da Vinegia.  
 Meßer Bartholomeo Trombocino,  
 Meßer Marchetto Mantouano.  
 Meßer Ipolito Trombocino.  
 Meßer Bartholomeo GAZZA.  
 Il Reuerendo Meßer Marc'Antonio Fontana, Archidiacono di Como.  
 Meßer Francesco da Faenza.  
 Meßer Angioletto da Vinegia.  
 Meßer Iacopo da San Secondo.  
 Il Magnifico Meßer Camillo Michele Vinitiano.  
 Meßer Paolo Melanese.

DONNE A LIVTO ET A LIBRO.

La Signora Antonia Aragona da Napoli.  
 La Signora Costanza da Nuouolara.  
 La Signora Lucretia da Coreggio.  
 La Signora Franceschina Bellaman.  
 La Signora Giuocosa Palauigina.  
 La Signora Barbara Palauigina.  
 La Signora Susana Ferra Ferrarese.  
 La Signora Girolama di Sant' Andrea.  
 La Signora Marieta Bellamano.  
 La Signora Helena Vinitiana.  
 La Signora Isabella Bolognese.  
 Per liqual cosa coloro, che o da malignita di animo, o da strucciolo, o lubricita di lingua si hanno lasciato trasportare addire, che gli Italiani caprixzano homai cominti delle sopradette ragioni, anzi dalla istessa uerità apparino addire, che ueramente gli Francesi & Italiani sono quelli che cantano, che a questo modo essendo cosa diuina il rammentar si, di ogni loro errore connesso saranno astolti, & liberati.

Abbildung 1: Pietro Aron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, 4. Buch, fol. 31b–32a

Gedichte vorzutragen.<sup>6</sup> Wenngleich das primäre Modell, das für das ganze 16. Jahrhundert für Frauen bestimmend bleiben sollte, der notenlose (extemporierte oder memorierte) Vollzug von Musik war, ist hier ihre musikalische Alphabetisierung, ihre Teilhabe an der musikalischen Literalität dokumentiert, die die Voraussetzung zur Partizipation an der abstrakten Öffentlichkeit darstellt.

Dass der Schritt vom Notenlesen zum Notenschreiben, also zum Komponieren, gangbar war, manifestiert sich in der Person Maddalena Casulanas, die persönlich als Lautensängerin sozialisiert war, aber seit 1566 mehrfach sowohl in Sammel- wie in Individualdrucken Madrigale, also Kompositionen der ranghöchsten weltlichen Gattung im Bereich der Polyphonie ›ver-öffentliche‹. Wie ungeebnet das Terrain für diesen Schritt aber auch war, zeigt die relative Isolation des Phänomens Casulana, deren Vorbild eben keine Schleusen öffnete. Und nicht zuletzt zeigt sich ihr Ausnahmestatus auch darin, dass sie sogar Komposition unterrichtete. Exzellenz, auch in der Theorie, bleibt bei Frauen stärker als bei Männern an die Performanz gebunden. Der Fall der Tarquinia Molza kann hier als symptomatisch gelten. Offenbar von superioren intellektuellen, literarischen und musikalischen Gaben, die kontrapunktische und instrumentaltechnische Meisterschaft mit einschlossen, definierte sich ihre Existenz als Musikerin vor allem über den Gesang, speziell als ›Konzertmeisterin‹ des spektakulären »Concerto delle dame«.<sup>7</sup> In dieser bestaunten und allenthalben imitierten ›Institution‹ am Ferrareser Hof der 1580er- und 1590er-Jahre konkretisierte sich ein für die soziale Situation des späten Cinquecento bezeichnende Fusion aus mehreren Komponenten: Erstens aus der Erbschaft bediensteter Musiker bzw. Musikerinnen (Herzog Alfonso zog die Frauen gezielt an seinen Hof und ließ sich dies einiges kosten, zumal sie einer intensiven Probenpraxis zur Erfüllung ihrer praktisch allabendlichen Pflichten ausgesetzt waren; dass sie nicht nur höchst virtuose, sondern komponierte Musik reproduzierten, trennt sie aber definitiv von der alten Kategorie der Spielfrauen), zweitens aus der Fortführung des Castiglione-Modells (administrativ wurden sie als Hofdamen der Herzogin geführt und auch sonst wurde alles getan, um ihren untadeligen Ruf aufrechtzuerhalten bis hin zu Verbannung und Ermordung, wenn dieser Ruf gefährdet erschien) und drittens aus der im Späthumanismus gewachsenen

6 Martha Feldman, »The Academy of Domenico Venier, Music's Literary Muse in Mid-Cinquecento Venice«, in: *Renaissance Quarterly* 44 (1991), S. 476–512; dies., *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley 1995, S. 102–113.

7 Laurie Stras, »Recording Tarquinia: Imitation, Parody and Reportage in Ingegneri's ›Hor che 'l ciel e la terra e 'l vento tace‹«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 358–377; Anthony Newcomb, Art. »Molza, Tarquinia«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 16, S. 910.

Respektabilität weiblicher Exzellenz. Die hybride Konstellation spiegelt sich (über die Qualität eines *Aperçus* hinaus) in dem paradoxen Faktum, dass Alfonso mit nichts auf dem internationalen Parkett eine größere Öffentlichkeits- und Repräsentationswirkung erzielte als mit dem Faszinosum seiner *Musica secreta*, deren Türen sich einer gezielten Auswahl von Privilegierten öffnete.

Der Typus der »Sängerin-Spielerin« war zweifellos das ausschlaggebende, wenn nicht das einzige Modell für weibliches Musizieren, das in den Bereich des Halb-Öffentlichen vordringen konnte, in den Sektor des Privaten, der nicht der des Alleinseins, sondern der kontrollierter Soziabilität war. Zu einem Saiteninstrument in privater Gesellschaft singende Frauen kennen wir nicht nur aus höfischen Zusammenhängen, sondern insbesondere aus städtischen Milieus mit ihrer Population, die sich mehr aus dem Geld- und Geistes- denn aus dem Blutsadel rekrutierte: aus Lyon,<sup>8</sup> aus Genf,<sup>9</sup> aus Antwerpen. Hier, in Antwerpen, konnte sogar die ansonsten aus Italien bekannte Form öffentlicher Anerkennung weiblicher Exzellenz in Form einer Huldigung statthaben. Die Antwerpener Advokatentochter Clara Gabri wurde von Séverin Cornet in einer 1581 publizierten Huldigungsmotette und einer gleichzeitig erschienenen Huldigungschanson aller Welt als Muster vorgestellt. Der lateinische Wortlaut ist für den Wandel des Wertesystems im späten 16. Jahrhundert mehr als aufschlussreich: Sie wolle ihre Bewunderer nicht durch einen Liebestrank betören, sondern wie die Sirenen ihnen mit Stimme und Laute gefallen ... und übertreffe doch die Sirenen.<sup>10</sup> Jahrhunderte lang war das Bild der Sirene das Stigma weiblicher Musikausübung, da die gefährliche Stimme das Medium der Verführung war. Es ist bemerkenswert, dass es gerade das bürgerliche Ambiente war, in dem sich diese Umwertung andeutet. Denn wie Karel Moens in seinem Beitrag anhand von Bilddokumenten aus den stark bürgerlich geprägten Niederlanden vor Augen führt, sind es in erster Linie die bürgerlichen Moralvorstellungen, die die Ausweitung des musikalischen Aktionsradius und Handlungsspielraums von Frauen beschränken. Tugendhaftigkeit und Keuschheit, die in der Metapher des »hortus clusus«, im umzäunten Garten, idealisiert sind, sind Schlüsselbegriffe im Diskurs um Weiblichkeit, die die Renaissance übernommen und tradiert hat.

8 Frank Dobbins, »Lyons: commercial and cultural metropolis«, in: *The Renaissance: From the 1470s to the End of the 16th Century*, hrsg. von Iain Fenlon, Englewood Cliffs 1989 (Man and Music, 4), S. 201f.

9 Nicole Schwindt, »... hat ein florentiner bracht, der singt In die lautten« – Terminologische Reflexe eines musikalischen Phänomens zwischen Idee, Praxis und Gattung«, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 2 (2002), S. 12.

10 Godelieve Spiessens, »Clara met den ivoren luit: De Antwerpse zangeres en luitiste Clara Gabri (ca. 1564–1624)«, in: *Musica antiqua: Actuele informatie over oude muziek* 16 (August 1999), S. 101–107.

Sie sind kein bürgerliches Vorrecht. Dennoch ist es die bürgerliche Welt, die sich des Surrogats in Form der Abgeschlossenheit, der Musikausübung in Isolation mit besonderer Intensität widmete. Einerseits beziehen sich die Argumentationsstrategien – aus der Motivation einer standesgemäßen Abgrenzung – auf die Ablehnung höfischer Verhältnisse. Erasmus von Rotterdam geißelt 1518 in seinem *Encomium matrimonii* Eltern, die ihre Töchter weltliche Lieder mit zweifelhaften Texten singen lassen und Johann Herold in Straßburg präzisiert den Sachverhalt von Nachahmung und Abgrenzung in seiner deutschen Übersetzung 1542: »Es seind auch etliche ältern, die da meinen, ir tochter künde gar keine hofzucht, wa sy der lieder vnwissend were.«<sup>11</sup>

Andererseits sind es utilitaristische Überlegungen, die im gewinn-, nicht verdienstorientierten Denken des Bürgertums die musikalische Tätigkeit auf einen Nutzen, nicht einen Wert hin befragen. Die Ausführungen von Linda Koldau beleuchten auch in diesem Zusammenhang die Funktion des Singens, vor allem des einstimmigen Singens und hier wiederum des Singens geistlicher Lieder als Glaubenseinübung und Glaubenspraxis. Die weibliche Rolle, die sich hier plastisch herausstellt, ist die der Hausmutter. Auch der Typus der Erziehungslehre, die auf bürgerliche Adressaten gemünzt ist, empfiehlt Frauen Musik vornehmlich zum Zwecke der Rekonvaleszenz, nicht zur Persönlichkeitsbildung, schon gar nicht zur gesellschaftlichen Positionierung. Der Grad der Öffentlichkeit schmilzt auf den kleinsten Moment zusammen: das Musizieren für sich allein. Die Intimität im Sinne des Verborgenen als Garant der Tugendhaftigkeit spricht aus Jean de Castros 1592 lakonisch ausgesprochener Widmung von zweistimmigen Chansons an zwei Antwerpener Kaufmannstöchter: »A vertueuses et discrettes jeunes damoyelles, Marguerite et Beatrice Hooftmans«.<sup>12</sup>

In der frühmodernen, stark bürgerlichen Struktur Englands waren nicht nur die Diskurse von besonderer Intensität, über die uns Dietrich Helms unterrichtet, sie waren dort auch von einer Stärke, dass sie das aristokratische und höfische Leben affizierten (also den umgekehrten Weg einschlugen). Sind Tagebuchnotizen wie die der Puritanerin Lady Hoby, nach dem Essen und bevor sie Supper für den nächsten Tag anordnete, habe sie sich in ihr Kabinett zum Lesen zurückgezogen »and, to refresh my selfe being dull, I plaied and sung to the Alpherion«, noch dem Nützlichkeitsdenken verpflichtet, ist die Geschichte von Königin Elisabeth, die vom Gesandten des schottischen Hofes beim Virginal

11 *Christlicher Ee Institution oder Anweisung ... Durch D. Eras. von Roterdam ... ins Teütsch bracht durch Joannem Herold*, Straßburg 1542, fol. 185<sup>v</sup>. Siehe dazu auch unten S. 38 Dietrich Helms.

12 Kristine K. Forney, »Nymphes hayes en abry du Laurier«. Music instruction for the bourgeois woman«, in: *Musica Disciplina* 49 (1995), S. 177.

Spielen belauscht und beobachtet wurde und dies gewahr werdend, ihr Spiel augenblicklich mit dem Kommentar, sie spiele nicht vor Männern, unterbrach, symptomatisch für die Doktrin der Intimität als Schutzmechanismus.<sup>13</sup>

In einer, der letzten, Institution verhaken sich viele der bisher angerissenen Fragen von Öffentlichkeit und Nicht-Öffentlichkeit: im Kloster, das gewissermaßen einen weiblichen Mikrokosmos bildete. Die Funktion der Klöster im 16. Jahrhundert war nicht zuletzt, den demographischen Überschuss der großen Familien zu absorbieren, so dass rund ein Drittel der Aristokratinnen und Patrizierinnen sich in dieser Lebensform befanden (nach dem Tridentinum stieg dies an manchen Orten bis zu drei Vierteln an). Entsprechend bestanden in den Klöstern ganz vergleichbare soziale Verbände wie außerhalb (die adlige Tante, Großtante, Cousine lebten ja auch da, in womöglich komfortablen Appartements mit eigener gastronomischer Versorgung, ein Leben, das in engem Kontakt mit der Familie ›draußen‹ organisiert war). Privates Musizieren war also selbstverständlich gegeben, aber auf ganz spezifische Weise komplementiert von einer öffentlichen Form des Musik-Bereitstellens: nämlich für die Liturgie. Einerseits gab es da die ökonomische Motivation, dass sich die Mitgift beim Klostereintritt (die teils sehr hohen »doti spirituali«) um ein Vielfaches verringerte, wenn z. B. eine vorherige Ausbildung auf einem Tasteninstrument die Nonne für den Organistendienst ›brauchbar‹ machte.<sup>14</sup> Wie diese Nebenlinie der Professionalisierung ausgesehen haben kann, versucht Michael Kaufmann in seinem Beitrag für den süddeutschen Raum zu rekonstruieren. Andererseits bestand die Notwendigkeit, chorale und die Möglichkeit, polyphone Gottesdienstmusik zu gestalten. Das männliche Modell wurde in unterschiedlicher Weise auf die eigene konstruierte Lebensform übertragen, wie es Cristina Urchueguía für Spanien kommentiert. Die Obristin kann wie eine Potentatin eine männliche Vokal- und Instrumentalkapelle Dienst tun lassen oder die Konventualinnen sorgten selbst für die Musik, was bemerkenswerte Retuschen am männlich generierten Notentext führte, der ja mit einem männlichen Aufführungsapparat rechnete. Manche Klöster, wie San Vito in Ferrara mit seiner ein regelrechtes ›Publikum‹ anziehenden Gottesdienstmusik, praktizierten damit im Schutz der architektonischen und institutionellen Separation hinter Klostermauern eine Form von Öffentlichkeit, die ansonsten nirgendwo möglich gewesen wäre – wiederum eine dialektische Spannung. Es nimmt nicht wunder, dass im Zuge

13 Zu beidem siehe Linda Phyllis Austern, »›Sing againe Syren‹: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature«, in: *Renaissance Quarterly* 42 (1989), S. 435, und den Beitrag von Dietrich Helms, S. 41 und 48.

14 Craig A. Monson, *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*, Berkeley 1995, S. 2.

der Gegenreformation manche Bischöfe hier zu einschneidenden beschneidenden Maßnahmen griffen.<sup>15</sup>

Das Programm des Bandes ist somit voller Spannungen – ein Programm, das immer wieder zu den grundlegenden Fragen zurückkehren lässt: Welche Bedingungen ermöglichten, verhinderten, definierten, formten weibliche Partizipation an Musik? (Welche Infrastrukturen herrschten?) Wie setzten Frauen dies in konkrete Handlungen um, wie verhielten sie sich musikalisch? (Welche Aktivitäten gab es?) Und vor allem immer wieder: Welche Motivationen intrinsischer, scheinbar intrinsischer und extrinsischer Art stehen dahinter? Dies allerdings ist für das Europa des 16. Jahrhunderts nicht generell, sondern immer nur im Konkreten zu beantworten.

15 Ebd., S. 11; siehe dazu auch Craig Monson, »The Council of Trent Revisited«, in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 1–37.