

Cristina Urchueguía

Schlachtenmusik im Nonnenkloster – Musik in einem spanischen Frauenkloster im 16. Jahrhundert

Es ist dem biographischen Genre zu Eigen, Wahres mit Anekdoten dergestalt zu vermischen, dass im Ergebnis letztere wahrer zu sein scheinen als erstere. Geht es dabei um Könige und Königinnen, so ist eine gewisse Neigung zum Hagiographischen nicht selten. Zu den bekanntesten Anekdoten über das Leben der Königin Isabel von Kastilien gehört ein Schwur, den sie in Zusammenhang mit der Wiedereroberung Granadas von maurischer Herrschaft geleistet haben soll.¹ Gegen Mitte des Jahres 1491, so die Legende, versprach die Königin, ihr Hemd bis zur Eroberung Granadas nicht zu wechseln. König Boabdil kapitulierte am 28. Dezember 1491, die Katholischen Könige ritten am 2. Januar 1492 feierlich in die Stadt ein. Über den Zustand des Hemdes schweigen die Chroniken, betonen aber, dass Isabel von Kastilien an der Belagerung und Eroberung tatkräftig, wohl auch in der Nähe des Geschehens, mitgewirkt hatte und in schwierigen Momenten in der Lage gewesen war, die Moral der Soldaten zu heben. Es mögen weniger die Schwüre ihre Kleidung betreffend gewesen sein, die die Moral der Soldaten und ihre Einsatzfähigkeit förderten, denn großzügige Finanzspritzen aus ihrer Privatschatulle. Für die historiographische Figur der Königin ist es wesentlich, dass sie ihr Engagement im Krieg nicht durch geistige Unterstützung oder spirituelle Anteilnahme zeigte, sondern durch persönlichen Einsatz und Opferbereitschaft. Eine wehrhafte Königin, die etwas von Politik, aber auch von Kirche, Kindern und Krieg verstand.

Im Jahr 2004, am 26. November, jährte sich ihr Tod zum 500. Mal. Dieses Jubiläum bietet einen willkommenen Anlass, sich mit Isabel von Kastilien und den Auswirkungen ihrer Herrschaft auseinander zu setzen und sie zum Ausgangspunkt dieser Überlegungen zur Bedeutung der Frau im musikalischen Leben der Zeit in Spanien zu machen. Doch ist nicht ihre eigene musikalische Praxis das Objekt dieses Textes, sondern die Musikpraxis in einem Zisterziensernonnenkloster, dem Kloster Santa Ana, das sich in Ávila, mitten in Isabels ursprünglichem Herrschaftsgebiet befindet.

Als sich Isabel am 13. Dezember 1474 nach zahlreichen Intrigen in Segovia zur Königin proklamierte, feierte die knapp fünfzig Kilometer Luftlinie entfernt

1 Madrigal de las Altas Torres 22.4.1451 – Medina del Campo 26.11.1504.

gelegene Stadt Ávila das Ereignis mit dem größten dokumentierten Volksfest der Zeit. Nicht ohne Grund verfolgte die schöne Stadt Ávila das Schicksal Isabels mit großer Anteilnahme, denn die Stadt spielte am Beginn ihrer politischen Karriere eine entscheidende Rolle. Die Aufmerksamkeit für dieses politische Ereignis und die sich im Volksfest spiegelnde zustimmende Freude waren nicht selbstverständlich, befand sich doch die Region in einem Erbfolgekrieg, der sich auch im Inneren als Bürgerkrieg äußerte. Das Königreich war in zwei Lager geteilt, die jeweils nationale und auch internationale Interessen bedienten. Diese Konstellation liefert die Vorlage für eine ›filmreife‹ Intrige, die, obschon zugunsten von Alfonso, dem Bruder Isabels, erfunden, Isabel zum Vorteil gereichen sollte. Isabel war die Halbschwester des kastilischen Königs Heinrich IV., bekannt als *El Impotente*. In der Thronfolge stand sie an dritter Stelle. Ihr Bruder Alfonso, und zweiter in der Thronfolge, war 1468 verstorben. Die Gegner des Königs Heinrich IV. und damit Befürworter Isabels standen mit Aragón im Bündnis, während Portugal und Frankreich auf der Seite des Königs standen. Die Frau von Heinrich IV., Juana de Aviz, hatte 1462 eine Tochter geboren, Juana, die kurz darauf zur Kronprinzessin ernannt wurde. Das Interesse der Gegner von Juana bestand darin, die legitime Thronfolgerin Juana durch Isabel, eine ›willige‹, schwache Königin zu ersetzen, um die Macht des Adels zu festigen. Wie sehr sie sich dabei im Charakter Isabels täuschten, wurde ihnen zu spät bewusst. Ein wichtiger Punkt in der Strategie der Gegner von Juana bestand in einem Gerücht, das geschickt verstreut und wirksam instrumentalisiert worden war. In der so genannten *Farce von Ávila* am 5. Juni 1465 wurde der König *in effigie* entthront, die Adligen und der Erzbischof von Toledo behaupteten ferner, die Kronprinzessin sei nicht Tochter von Heinrich IV., sondern das Ergebnis einer Affäre der Königin mit Don Beltrán de la Cueva. Die überlieferten historischen Beinamen, *La Beltraneja* für die Tochter und *El Impotente* für Heinrich IV., beweisen anschaulich den Erfolg und die nachhaltige historiographische Wirkung dieses Gerüchts.

Die Provokation der Adligen führte zum Krieg. 1467 wird Segovia von den Gegnern des Königs eingenommen. Isabel flieht mit ihrem Bruder Alfonso nach Ávila und wartet dort auf den Ausgang des Krieges. In diesem Zusammenhang besucht Isabel das Kloster Santa Ana, das uns im Folgenden beschäftigen soll. Alfonso starb 1468, angeblich durch Gift. Die Gegner des Königs erkannten Isabel als legitime Thronfolgerin an. König Heinrich IV. erlitt eine Niederlage und übertrug 1468 im Pakt von *Los Toros de Guisando* das Erbe der Krone an Isabel. Die Kapitulation war jedoch an eine Bedingung geknüpft: die Kontrolle über die Wahl des Ehemanns von Isabel. 1469 heiratete Isabel heimlich und gegen den Willen des Königs ihren Cousin Fernando II. aus Aragón, eine für

die Geschichte Spaniens entscheidende Verbindung, die auf dem politischen Reißbrett entworfen worden war: Fernando und Isabel waren sich noch nie begegnet. Dieser einseitige Vertragsbruch lieferte Heinrich IV. den Vorwand zur Wiedereinsetzung von Juana als Thronfolgerin. Dennoch wurde 1474 nach dem Tod Heinrichs IV. die Selbst-Proklamation Isabels zur kastilischen Königin ernst genommen und in Städten, die ihr treu waren, wie Ávila anerkannt und gefeiert. Der Ausgang der Geschichte ist bekannt, bis aber die Macht der Katholischen Könige gefestigt war, sollte noch ein fünfjähriger Bürgerkrieg folgen, der erst 1479 beendet war.

Trotz politischer Unsicherheit und Krieg scheint das Land nicht im Chaos versunken zu sein. Erste Zeugnisse der Entwicklung einer musikalischen Infrastruktur in den Kirchen Ávilas stammen aus dieser Zeit. Die Situation der liturgischen Musik in Spanien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entsprach dem instabilen und schwachen Zustand der Kirche als Institution. Erst ab circa 1460 beginnen wir Zeugnisse einer einigermaßen geordneten und Erfolg versprechenden Entwicklung zu erhalten. Der erste dokumentierte quasi hauptberufliche Kapellmeister in Ávila wurde 1465 engagiert. Sein Berufsprofil berücksichtigt einige der Pflichten eines spanischen »Maestro de Capilla« des 16. Jahrhunderts: Er muss während der Festlichkeiten singen und er muss täglich die Sängerknaben, Pfründner und Kapellane im gregorianischen Gesang und in der Improvisation mehrstimmigen Gesangs unterrichten.

Um die Kontinuität dieses Amtes zu gewährleisten und es zu dem, was es im 16. Jahrhundert werden sollte, auszubauen, war die spanische Kirche zu diesem Zeitpunkt noch nicht in der Lage. Ab der Mitte der 1470-er Jahre beginnen sich auf Regional- und Nationalebene die Kirchensynoden und -konzile mit dem Zustand der Kirche und mit dem Bildungsniveau der Kirchendiener kritisch auseinander zu setzen. Der Tenor dieser Synoden ist die Modernisierung und die Verbreitung einheitlicher Standards. Dies artikuliert sich nicht zuletzt in der Wahl des Veröffentlichungsmediums: der *Sinodal de Aguilafuerte*;² die Protokolle zur Synode in Aguilafuerte bei Segovia stellen das erste in Spanien gedruckte Werk dar. Und der in Kastilien tätige Johann de Parix ist auch einer der ersten fest etablierten Drucker auf der iberischen Halbinsel. Am Geforderten kann man die Missstände in der Kirche ablesen: Die Kirchendiener sollten des Lateinischen kundig und in der Lage sein, die Bibel exegetisch auszulegen. Für unsere Belange von Interesse ist vor allem das mit der Androhung von Geldstrafen begleitete Gebot, sie mögen singen können. Dies stellten die Grundkompeten-

2 Gedruckt in Segovia [1472] durch den deutschen Drucker Johann Parix.

zen dar, um eine qualitätsvolle und einheitliche Liturgie einzuführen. Als Vorbild wurde die Ordnung der königlichen Kapelle angeführt, deren Reglement diese Modellfunktion ausdrücklich erwähnt.³

Alexander VI., ein spanischer Papst, unterstützte von 1493 an eine Kirchenreform, die den Wünschen und Bedürfnissen der Katholischen Könige angepasst war wie ein maßgeschneiderter Anzug. Bedenkt man ferner, dass die federführenden Bischöfe von Isabel direkt ernannt wurden, so wird offenkundig, dass diese Reform zu den Prioritäten der Politik gehörte. Wie alle Maßnahmen der Katholischen Könige hatte auch die Kirchenreform einen handfesten politischen Hintergrund. Die Macht der kastilischen Könige war während des 15. Jahrhunderts von zwei Seiten geschwächt worden. Zum einen waren die Beziehungen zu den Nachbarstaaten immer konfliktreich gewesen, andererseits hatten die großzügigen Privilegien der Adligen und der Kirche die Krone an den Rand der Handlungsunfähigkeit geführt. Den Beinamen *El Impotente* hatte Heinrich IV. wohl eher aufgrund seiner politischen Schwäche als wegen seiner angeblichen Zeugungsunfähigkeit verdient. Mit der Kirchenreform wurden diese Privilegien beschnitten, die Macht der Kirche wurde zugunsten der Krone kanalisiert.

Zwar bemüht sich das Königspaar, der Kirche ein repräsentatives, einheitliches und wirkungsvolles Gesicht zu verleihen, dies ist aber vornehmlich ein Mittel zum Zweck. Die Vertreibung der Juden und der Mauren sowie die Instrumentalisierung der Kirche sollten eigentlich dazu verhelfen, die Macht der Adligen und anderer konkurrierender Gruppen unter Kontrolle zu bringen. Man kann aber diese Maßnahmen auch deuten, als würde ein durch Juden und Mauren verschmutztes, im Religions-Chaos versinkendes Land, rechristianisiert werden. Eine Fama, die der Papst 1496 mit der Propaganda-Maßnahme unterstützte, den spanischen Königen den Beinamen »Reyes Católicos«, »Katholische Könige« zu verleihen. Die neue politische Ordnung und die reformierte Kirche wurden mit entsprechenden Attributen geschmückt, die ihnen soziale Relevanz und Glanz verliehen. Im Fall der Kirche zählte nicht nur die liturgische Ordnung, sondern auch die liturgische Musik dazu.

Die Entwicklung der Kirchenmusik im Spanien der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lässt sich nur schwer rekonstruieren, die frühesten Quellen aus dem 16. Jahrhundert sind nicht für den kirchlichen Gebrauch, sondern für die

3 Vgl. Tess Knighton, »Ritual and Regulation: The Organization of the Castilian royal Chapel during the Reign of the Catholic Monarchs«, in: *Festschrift J. López-Calo*, hrsg. von Emilio Casares und Carlos Villanueva, Bd. 1, Santiago de Compostela 1990, S. 291–321.

Sammlung von Repertoire angelegt worden.⁴ Die Quellen beweisen zwar, dass die Sammler über die neuesten Entwicklungen im In- und Ausland informiert waren, sie spiegeln aber nicht – und wenn dann nur indirekt – das tatsächlich in der Liturgie verwendete Repertoire wider. Erst in den 30-er und 40-er Jahren des 16. Jahrhunderts beginnen wichtige Kirchenzentren damit, ihre Musik in einer für die Verwendung im Kirchendienst geeigneten Weise systematisch zu sammeln. Die Sammlungen, die sich in Kathedralsarchiven und größeren Kirchen erhalten haben, sind für das repräsentative, für das große Kirchenereignis entworfen worden und wenden sich dementsprechend ausschließlich an männliche Musiker. Der einzige Ort, an dem auch Frauen liturgische Vokalpolyphonie im kirchlichen Kontext gesungen haben dürften, ist »intra muros«, innerhalb der Mauern von Klöstern. Diese gesamt- und kirchenpolitische Situation bildet den Hintergrund für ein musikhistorisches Detail, das bisher in seiner Bedeutung nie richtig gewürdigt worden ist.

Die Tatsache, dass in Frauenklöstern gesungen wurde, und dass Musik eine Rolle im Leben der Nonnen spielte, ist nicht überraschend. Der Choralgesang dürfte ein fester Bestandteil im Alltag der meisten Klöster gewesen sein. Andere Frauenklöster waren Schauplatz anspruchsvoller musikalischer Kultur. So ist etwa die luxuriöse musikalische Ausstattung des Klosters *De las Descalzas Reales* in Madrid im ausgehenden 16. Jahrhundert eine Besonderheit, die sich aus der spezifischen Bestimmung des Klosters als Alterssitz für verwitwete Kaiserinnen und Königinnen oder für schwer vermittelbare Infantinnen und Prinzessinnen ergibt. Zwar wurden diese hohen Damen buchstäblich »aus dem Verkehr gezogen«, doch sollten sie dem »celibato decoroso«, der ehrenvollen Jungfernschaft in einer komfortablen Umgebung frönen. Die Tatsache, dass diesen privilegierten Frauen nicht nur luxuriöse Lebensbedingungen, sondern auch hochkarätige Musiker zur Verfügung standen, wie etwa Tomás Luis de Victoria, spiegelt das normale klösterliche Leben und die Musikpraxis von Nonnen in Spanien nicht wider. Interessant sind für uns jene Klöster, in denen die Frauen Zugang zu »Männerrepertoire« hatten und auch selber an der Gestaltung des Repertoires und deren Aufführung beteiligt waren. Das erhaltene Archiv des Klosters Santa Ana in Ávila ist ein Hinweis auf die Existenz einer solchen Einrichtung.

4 Vgl. etwa die Quellen E-SE, Ms. s.s., E-Bc, Ms. 454, E-Boc, Ms. 5 und E-SE. Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich alle Handschriftensiglen auf: RISM Serie B, Bd. XV: *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika (ca. 1490–1630)*. Beschrieben und inventarisiert von Cristina Urchueguía, München 2005. Im Folgenden abgekürzt als RISM B XV.

Die Geschichte des Zisterzienserinnenklosters Santa Ana in Ávila geht auf das 13. Jahrhundert zurück, auf das am Ufer des nahe gelegenen Flusses Adaja befindlichen Klosters San Clemente. 1331 siedelte Bischof Sancho Dávila die Nonnen in ein Neues Kloster am Rande der Stadt Ávila, jedoch innerhalb der Stadtmauer um und benannte es »San Benito«. Den Namen »Santa Ana« erhielt das Kloster zu einem unbekanntem Zeitpunkt, wahrscheinlich gegen Mitte des 14. Jahrhunderts. Im Zuge der Kirchen- und Klosterreform, die auf Wunsch und nach Plan der Katholischen Könige 1493 initiiert worden war, wurde Don Alonso Carrillo de Albornoz 1497 nach Ávila entsandt. Er war Bischof von Catania gewesen und sollte nun als Bischof von Ávila die Verantwortung über die Benediktinerreform übernehmen. Er restrukturierte die Zisterzienserklöster der Region, indem er die Klöster Santa Ana, Santa Escolástica und San Millán zusammenlegte und unter das Primat des Klosters Santa Ana stellte. Diese Struktur behielt das Kloster bis heute bei. Heute leben die Nonnen nicht mehr im spätmittelalterlichen Bau, der sich mittlerweile im Herzen der Stadt befindet und einen Teil der Verwaltung der Junta de Castilla y León beherbergt. 1978 zogen sie in ein modernes Gebäude um, das sich circa fünf Kilometer Luftlinie von der Stadt entfernt befindet. Das Kloster schloss sich 1953 der reformierten trapensischen Observanz an. Das Stille Gebet steht seither im Vordergrund der spirituellen Praxis, demzufolge spielt die Musik im Leben der knapp zwanzig Nonnen seitdem keine Rolle mehr. Zusätzliche Einnahmen beziehen die Nonnen schweigend, durch die Dekoration von Porzellan.

Etwa 1502 war die Struktur des Kloster stabilisiert. Die ältesten erhaltenen Bücher mit mehrstimmiger Musik können jedoch erst auf circa 1560 datiert werden. In der Zeitspanne zwischen 1560 und dem Beginn des 20. Jahrhunderts sammelte das Kloster 53 Bücher mit handschriftlicher oder gedruckter Musik und einige Musiktraktate, außerdem ist Musik in Stimmbüchern oder Heften (»legajos«) überliefert, die in neun kleinen und einer großen Mappe zusammengefasst sind.⁵ Bis 1630 dominiert das Repertoire geistlicher Polyphonie. Ab 1630 findet man auch weltliche Instrumentalmusik. Im 18. Jahrhundert überwiegen geistliche Musik in spanischer Sprache und Instrumentalmusik. Die Zusammensetzung des Repertoires der letzten Jahrhunderte weist auf keine systematische Sammeltätigkeit hin. Zum einen findet man sehr viele Gelegenheitswerke von lokalen Autoren, etwa Soloarien mit Begleitung auf recht konventionelle geistliche Texte in spanischer Sprache. Die Initiative für

5 Zu einem Überblick der Klostersgeschichte und der Inhalte siehe Alfonso de Vicente Delgado, *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (siglos XVI–XVIII)*, Madrid 1989, S. 13–29.

Anschaffungen scheint individuell von einzelnen Nonnen ausgegangen zu sein.⁶ Man findet auch Instrumentalwerke ausländischer Autoren wie Kompositionen von Haydn, Mozart und Scarlatti, die in wohlfeilen und sehr weit verbreiteten Drucken im Archiv präsent sind. Wie nicht anders zu erwarten, schwankte im Laufe der Zeit die Qualität der musikalischen Pflege sehr, je nach den musikalischen Fähigkeiten der Nonnen. Wichtig ist es festzuhalten, dass die Dokumente kontinuierlich musizierende Nonnen eigens kennzeichnen. Die Musik gehörte nicht zum Alltag der Gemeinschaft, sie war eine besondere Tätigkeit. Sie wurde von speziellen Nonnen ausgeübt, die entsprechende Ämter bekleideten, als Organistin, Sängerin oder Kapellmeisterin, andere Nonnen beteiligten sich nicht an den Darbietungen von mehrstimmiger oder Instrumentalmusik. Im Verlauf der Klostergeschichte veränderten sich die Schwerpunkte und auch die Pflichten der musizierenden Nonnen, konstant blieb aber die musikalische Ausschmückung besonderer Festlichkeiten.

Betrachtet man die frühesten spanischen Handschriften mit polyphoner Musik, so fällt ein Merkmal auf; es wird jedoch nur dann auch bemerkenswert, wenn man es mit dem restlichen Korpus von Handschriften spanischer Provenienz vergleicht: Die Regel für mehrstimmige Musik für liturgische Zwecke im iberischen Raum stellen Folianten und Chorbücher dar.⁷ Ab den 1540er-Jahren stellt die Herstellung überdimensionaler Pergamentchorbücher für größere Kirchen, beginnend mit der Kathedrale zu Toledo, geradezu ein »Muss« dar. Zuweilen wurden die Chorbücher aus Papier gefertigt, gemeinsam ist den Büchern das große Format und der robuste Holzeinband mit Lederbezug und häufig auch Messingornamenten. In der Formgebung, der Wahl des Materials, der bildlichen Ausstattung und den Ausmaßen der Chorbücher orientierte man sich an Choralhandschriften und übertrug damit den Ewigkeits- und Wahrheitsanspruch des Choralrepertoires auf die mehrstimmige Musik.

Die Quellen aus Santa Ana aus dem 16. Jahrhundert sind vorwiegend Stimmbücher und schmucklose Sammelhandschriften, die mit einem schlichten Koperteinband versehen wurden. Leider sind die meisten Stimmbuchsätze unvollständig erhalten, so dass ein Großteil des Repertoires fragmentarisch vorliegt. Diese Stimmbücher weisen gelegentlich Benutzerspuren auf, die eine Oktavierungen der Stimmen vorschreiben. Dies ist ein eindeutiger Beweis dafür, dass aus diesen Büchern musiziert worden ist. Die Oktavierungen sprechen für eine Anpassung an die Frauenstimmen. Berichten zufolge, musizierten die

6 So sammelten am Beginn des 20. Jahrhunderts zwei baskische Nonnen eine große Zahl von Werken baskischer Komponisten.

7 Siehe E-Asa: Ms. 2, 6 und 38. Vicente Delgado, *La música* (wie Anm. 5), S. 52–70.

Nonnen mit der gelegentlichen Verstärkung des Kapellmeisters der Kathedrale. Und auch die Instrumentalstimmen wurden von den Nonnen realisiert.

Die Pflichten eines »Maestro de Capilla« der Zeit waren genau definiert. Was er durfte und was nicht, was er tun musste und was ihm verboten war, legten die Statuten der Kathedrale fest. Die reformierten Statuten der Kathedrale zu Ávila wurden 1513 von Alonso Carrillo de Albornoz formuliert, demselben Bischof, dem wir schon bei der Klosterreform begegnet sind. Er restrukturierte die Ämter der Kathedrale und bestimmte das musikalische Personal. Seine Statuten erwähnen die Stellen des »Sochantre« oder »Maestro de Capilla«, des Organisten, des Meisters der Sängerknaben, der Sängerknaben und des Glöckners: Das Personal für den »Soundscape« der Kathedrale blieb für die restlichen drei Jahrhunderte konstant. Eine Kooperation des Personals mit den Nonnen aus Santa Ana muss wohl von den Statuten wenn nicht geboten, dann zumindest nicht verboten worden sein. Denn bei feierlichen Anlässen wurde den Musikern der Kathedrale automatisch die nötige Dispens erteilt, um die Aufführungen der Nonnen zu unterstützen.

Schaut man in die Bücher (siehe Anm. 7), so bietet das Repertoire erst auf den zweiten Blick Überraschendes. Wir finden eine ausgewogene Mischung aus Standardrepertoire bekannter nationaler Autoren und anonymen Werke oder Werke regionaler Autoren. Die meisten Werke international bekannter Autoren wie Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria oder Francisco Guerrero wurden von Drucken kopiert. Diese Tatsache, die Datierungen der entsprechenden Drucke bzw. die Lebensdaten der Autoren, die in ihnen repräsentiert sind, lassen für die Handschriften Entstehungszeiten zwischen 1560 und 1600 vermuten. In der Kathedrale zu Ávila haben sich dagegen keine Handschriften aus dieser Zeit erhalten. Alle Handschriften der Kathedrale sind circa ein Jahrhundert später datiert, deren kodikologische Merkmale entsprechen der Regel bei sonstigen spanischen Handschriften aus kirchlichem Besitz. Sie sind relativ groß und weisen Chorbuchformat und Chorbuchnotation auf, wurden jedoch aus Papier gefertigt. Zwar sind sie etwas kleiner als die Prachtexemplare aus Toledo, trotzdem fallen sie mit ihren circa 50 × 30 cm stattlich aus. Das Repertoire dieser Handschriften ist verhältnismäßig obsolet. Vermutlich stellen sie Abschriften älterer, abgenutzter Handschriften dar. Bestimmte Werke wurden zu ständigen »Insassen« kirchlicher Archive. Das Domkapitel erwarb noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Handschrift mit Abschriften von Messen Palestrinas.⁸

8 Siehe E-Ac, Ms. 4, bzw. den Sammeleintrag zu den so genannten López-Handschriften E-Ac, Ms. 2. Vgl. auch José María López-Calo, *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ávila*, Santiago de Compostela 1978 (Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, B.1), S. 4f.

Eine weitere Werkgruppe in den Quellen des Klosters bilden bescheidene Werke von anonymen Meistern oder von Lokal-Matadoren, vornehmlich von Kapellmeistern der Kathedrale wie Francisco Sepúlveda, Antonio Pallares oder Soria. Die dritte und spannendste Gruppe von Werken sind Incerta großer Namen und Werke erstrangiger Autoren wie Morales und Guerrero, die ausschließlich handschriftlich überliefert sind. Ob sich unter den Anonyma oder den Incerta Kompositionen von Nonnen des Klosters befinden, lässt sich weder leugnen noch beweisen.

Dass Werke der Kapellmeister der Kathedrale in den Quellen erhalten sind, verwundert eigentlich nicht. Die Kapellmeister hatten Zugang zum Kloster und wussten über die musikalischen Fähigkeiten der Nonnen Bescheid. Selbst in Klausurklöstern führten die Nonnen ein verhältnismäßig aktives soziales Leben. Eine feste Einrichtung im Klosteralltag stellte die tägliche Besuchszeit dar, an der die Nonnen von Bekannten und Familienangehörigen, Männern wie Frauen, aufgesucht wurden, die Gefahr sexueller Nachspiele wurde dabei in Kauf genommen.⁹ Befremdlicher ist aber, dass sich von diesen Komponisten sonst nichts erhalten hat. Man muss wohl davon ausgehen, dass sie auch für die Kathedrale komponierten oder aber die Werke auch dort kopieren ließen, diese haben sich aber nicht erhalten. Möglicherweise sind die Werke dieser Komponisten dem Ersatz älterer Handschriften zum Opfer gefallen, doch wird diese Hypothese niemals bewiesen werden können. Zwischen den Quellen der Kathedrale und des Klosters bestehen keine Konkordanzan, obwohl die Komponisten, die sich in den klösterlichen Handschriften verewigt haben, an der Kathedrale tätig waren.

Das Kloster Santa Ana ist insofern einzigartig, als sich ein Musikarchiv erhalten hat. Dies will aber nicht heißen, dass es das einzige Nonnenkloster der Zeit war, in dem die Nonnen musizierten. In Ávila selbst lässt sich diese Tätigkeit für das Kloster der Encarnación der Barfüßigen Karmeliten nachweisen. Frauen, deren Familie nicht in der Lage war, eine Mitgift einzubringen, wurden in das Kloster aufgenommen, wenn sie sich der Musik widmeten. Dergestalt entstand eine kleine klösterliche Musikkapelle. Im Kloster der Klarissen von Santa María de Jesús mussten alle Nonnen, die weniger als drei Jahre im Kloster waren, zwei Stunden am Tag singen, ab dem vierten Jahr durften sie ihr Pensum auf eine Stunde reduzieren. Die Instrumentalkapelle wurde von einer Nonne, die die Funktion und Bezeichnung »Maestra de Capilla« trug, geleitet. Instrumente und

9 Die Offenheit und der »weltliche« Charakter dieser Besuche wurde während der Klosterreform von Teresa de Ávila heftig kritisiert. Die Aufmerksamkeit für die Besucher störe die spirituelle Entwicklung und die Konzentration auf das Gebet.

Dokumente zeugen von dieser musikalischen Aktivität, die durchaus nicht nur auf geistliche Musik reduziert war. Kurios mutet etwa eine Quelle aus dem Jahre 1790 aus Santa Ana in Ávila an: 150 handschriftliche Seiten, in denen Sonaten und *Versos* für Orgel enthalten sind; die Adressatin dieser Abschrift ist eine Dame namens Doña Teresa Verdugo, der Komponist bezeichnet sich selbst als Gaspar Esmit, Organist von Tuy. Eindeutig handelt es sich um eine Verballhornung des Namens »Kaspar Schmidt«, offensichtlich ein Deutscher.

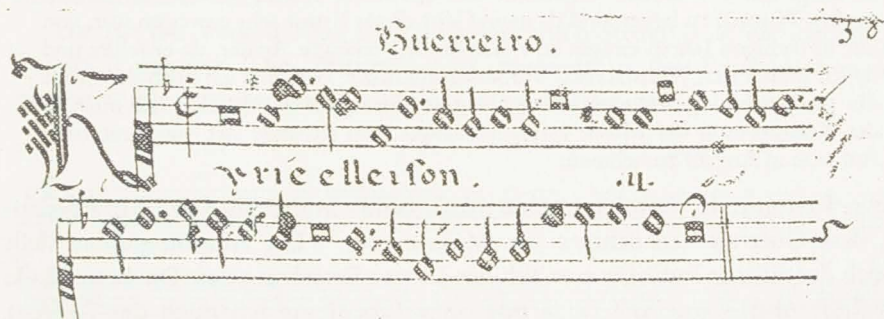
Santa Ana ist zwar schon immer ein Klausurkloster gewesen, dies heißt aber keineswegs, dass man von der Außenwelt abgeschnitten lebte. Die einschlägigen Kontakte des Klosters Santa Ana zum außerklösterlichen Musikleben, das man aufmerksam registrierte, beweist ein besonders interessanter Fund. Es handelt sich dabei um eine Messe eines der wichtigsten Autoren des 16. Jahrhunderts in Spanien, Francisco Guerrero, die sich in einem unvollständigen Satz Stimmbücher, erhalten hat: Guerreros *Missa L'homme armé* wird in drei von ursprünglich vier Stimmbüchern vom Ende des 16. Jahrhunderts als »Misa lome armé« mit einer deutlichen Zuschreibung an »Francisco Guerrero« überliefert.¹⁰ Das Œuvre dieses Meisters liegt vornehmlich gedruckt vor. Nur sehr wenige Werke haben sich ausschließlich handschriftlich erhalten, darunter diese eine Messe.

Bestätigt wird die Autorschaft Guerreros durch eine Konkordanz. Ein handschriftliches Chorbuch vom Beginn der 1550-er Jahre, das heute in Porto (Nordportugal) verwahrt wird, überliefert diese Messe ebenfalls und schreibt sie einem »Guerreiro« zu. Dies wäre eine Fassung des Namens, die der portugiesischen Sprache angepasst wurde.¹¹ Ich durfte 1998 bei meinem Aufenthalt in Santa Ana die Quellen nicht photographieren, und das Kloster besitzt keine Ausstattung für die Reproduktion von Quellen, daher kann hier nur das Bild der konkordanten Quelle aus Nordportugal gezeigt werden:¹²

10 E-Asa, Ms. 2 (ca. 1580–1600).

11 P-Pm, Ms. 40, fol. 37^v–52^r, siehe Abbildungen 1 und 2. Siehe auch Luís Cabral, *Biblioteca Pública Municipal do Porto: Catálogo do Fundo de Manuscritos Musicais*, Oporto 1982 (Biblioteca Portucalensis, II.1), S. 29f.

12 Editionen der beiden Fassungen in Francisco Guerrero, *Opera Omnia*, Bd. 8: *Missarum liber quartus*, hrsg. von José María Llorens Cisteró, Barcelona 1996 (Monumentos de la música española, 51), S. 61–92 (Fassung von Porto), S. 93–118 (Fassung von Ávila).

Abbildung 1: P-Pm, Ms. 40, fol. 37^vAbbildung 2: P-Pm, Ms. 40, fol. 38^r

Beide Überlieferungen beziehen sich unzweifelhaft auf dasselbe Werk, die Unterschiede übertreffen jedoch quantitativ und qualitativ das üblichen Maß an Überlieferungsvarianz. Francisco Guerrero wurde 1528 in Sevilla geboren, 18-jährig, 1546, tritt er seine erste Stelle als Kapellmeister in Jaén an. Die Datierung der Handschrift aus Porto, circa 1550, lässt darauf schließen, dass es sich bei der *Missa L'homme armé* um ein sehr frühes Werk Guerreros handeln könnte. Owen Rees konnte nachweisen, dass Guerrero eine andere Messe als Vorlage für seine *Missa L'homme armé* benutzt hat. Diese, Cristóbal de Morales' *Missa L'homme armé* zu 5 Stimmen, wird in derselben portugiesischen Quelle überliefert.¹³ Guerrero erzählt in der Reisebeschreibung *Viaje a Jerusalem*, die reichhal-

13 P-Pm, Ms. 40, fol. 123^v-133^r. Siehe auch Cabral, *Biblioteca* (wie Anm. 11).

tiges autobiographisches Material vermittelt, von seiner Ausbildung zum Komponisten und erwähnt in diesem Zusammenhang Cristóbal de Morales:¹⁴

Desde los primeros años de mi niñez me incliné á el Arte de la Música, y en ella fui enseñado de un hermano mío, llamado Pedro Guerrero, muy docto maestro, y tal priessa me dio con su buena doctrina y castigo que con mi gran voluntad de aprender y ser mi ingenio acomodado a el dicho Arte, en pocos años tuvo de mi alguna satisfacción. Después, por ausencia suya; deseando yo siempre mejorarme, me valí de la doctrina del grande y excelente Maestro Christoval de Morales; el qual me encaminó a la compostura de la Música bastantemente, para poder emprender qualquier Magisterio.

Von den ersten Jahren meiner Kindheit an fühlte ich mich der Kunst der Musik zugeneigt, und ich wurde von einem Bruder von mir, der Pedro Guerrero genannt wurde, unterrichtet, ein sehr wissender Meister, und er vermittelte mir eine derartige Eile mit seinem Unterricht und mit seiner Zucht, dass er bei meinem großen Wunsch zu lernen und da mein Geist dieser Kunst sehr gewogen war, von mir in wenigen Jahren einiges an Zufriedenheit erlangte. Später, da er fehlte und da ich immer den Wunsch nach Verbesserung hegte, bediente ich mich der Lehre des großen und außerordentlichen Meisters Christoval de Morales, der mich in der Komposition der Musik genügend leitete, um jedwede Art von Amt bzw. Aufgabe in Angriff zu nehmen.

Dieser Passus in der Autobiographie wurde bisher immer als Beleg dafür gedeutet, dass Guerrero ein Schüler von Morales war.¹⁵ Die Autobiographie stellt jedoch das einzige Indiz für eine Schüler-Lehrer-Beziehung dar. Die betreffende Formulierung – »me valí de la doctrina« (»bediente ich mich der Lehre«) Cristóbal de Morales⁷ – kann man auch so verstehen, dass Guerrero die Werke von Morales als Modell seiner eigenen benutzte. Diese etwas vorsichtigere Deutung wird von dem hiesigen Fund auf jeden Fall bestätigt. Vergleicht man die Fassung aus Ávila und Porto, so handelt es sich um zwei Fassungen eines Werks, die sich zueinander im Sinne von Vorlage und Revision verhalten; dass dabei der Autor selbst beteiligt war, lässt sich nicht beweisen, liegt aber nahe.¹⁶

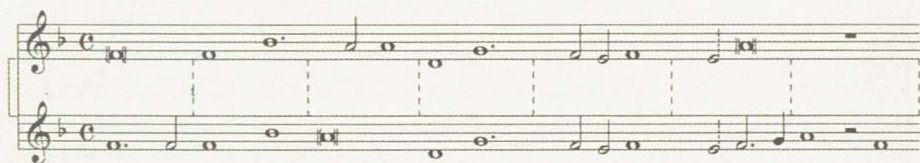
14 Francisco Guerrero, *El viage de Hierusalem que hizo Francisco Guerrero, Racionero, y Maestro de Capilla de la santa Iglesia de Sevilla*, Valencia [en la imprenta de los herederos de Joan Navarro] 1590, Sevilla ²1592.; R.P. Calcraft, nach der dritten Auflage Sevilla 1592 als hrsg. von R.P. Calcraft, Exeter 1984 (Exeter Hispanic texts, 37). Die Reise nach Jerusalem fand 1588 statt, hier fol. 2^r.

15 Eingehende Diskussion darüber bei Owen Lewis Rees, »Guerrero's L'homme armé masses and their models«, in: *Early Music History* 12 (1993), S. 23–25.

16 Ebda., S. 19–54. José María Llorens, ist etwas vorsichtiger in seiner Beurteilung, er charakterisiert die Beziehung als »misas homónimas, pareja de un mismo compositor, Francisco Guerrero« (»gleichnamige Messen, ein Paar aus der Hand eines Komponisten, Francisco Guerrero«) Vgl Guerrero, *Opera omnia*, Bd. 8 (wie Anm. 12), S. 20. Siehe auch José María Llorens Ciste-

Zwei Möglichkeiten stehen grundsätzlich zur Debatte, wobei es im Weiteren nicht darum gehen soll, die Autorschaft der Veränderungen nachzuweisen, sondern das Phänomen selbst zu analysieren. Sollte Guerrero auch Autor der Revisionen sein, so würde diese Doppelüberlieferung das einzig erhaltene Zeugnis der kompositorischen Arbeit von Francisco Guerrero darstellen bzw. überhaupt eines Autors der spanischen Renaissance. Dabei ist die erste Fassung aus mehreren Gründen revisionsbedürftig. Die frühere und die spätere Fassung unterscheiden sich im Detail, aber auch in den Proportionen innerhalb der Teile und in ganzen Partien. Vergleicht man die beiden Kyrie I der zwei Fassungen, so fällt auf, dass sie sich im Stil der Stimmführung und in der Disposition des Satzes unterscheiden. Einige Stellen der Messen scheinen unabhängig zu sein, andere sind identisch. An einigen Stellen sieht es so aus, als wäre eine Fassung überarbeitet worden.

Die Art der Veränderung wird an bestimmten Stellen in seiner ästhetischen Funktion greifbar. Die Stimmführung erscheint in der Fassung von Ávila gleichzeitig prägnanter und geschmeidiger (siehe Notenbeispiel 1).



Notenbeispiel 1: Francisco Guerrero, *Missa L'homme armé*, Kyrie 1, T. 1–6, erste einsetzende Stimme. Oben: Fassung aus Porto, Cantus II. Unten: Fassung aus Ávila, Cantus I.

An anderen Stellen wurde der Satz komprimiert, in sich verschränkt, um die Abfolge von Einsatz, starker und schwacher Klausel abzustufen und zu optimieren (siehe Notenbeispiel 2a und 2b):

ró, »El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto, Fuente única de la Misa »L'home Armé« de F. Guerrero, »Misa Pequeña« de C. Morales y de otras Novedades«, in: *Anuario musical* 49 (1994), S. 75–102.

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It contains several measures with notes and rests, including a double bar line. The second staff is a vocal line with a treble clef, containing notes and rests. The third staff is a vocal line with a treble clef, containing notes and rests. The fourth staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing notes and rests. Vertical dashed lines connect the staves, indicating alignment of notes across the different parts.

Notenbergispiel 2a: Francisco Guerrero, *Missa L'homme armé*, Kyrie 1, T. 10–13.
Fassung aus Porto

The image shows a musical score for four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It contains several measures with notes and rests. The second staff is a vocal line with a treble clef, containing notes and rests. The third staff is a vocal line with a treble clef, containing notes and rests. The fourth staff is a piano accompaniment line with a bass clef, containing notes and rests. Vertical dashed lines connect the staves, indicating alignment of notes across the different parts.

Notenbergispiel 2b: Francisco Guerrero, *Missa L'homme armé*, Kyrie 1, T. 10–13.
Fassung aus Ávila

Diese Maßnahmen zeugen von einer grundlegenden Überarbeitung, die sich im Detail, in der Binnenstruktur und in der Substanz zeigt.

Die erste, an Morales' fünfstimmige Messe angelehnte *Missa L'homme armé* könnte somit eine Art Studienübung gewesen sein, die Guerrero aber letztlich nicht überzeuete. Seine Unsicherheit gegenüber dem Werk manifestierte sich in zwei Hinsichten. Zum einen wurde das Werk nicht in den Druck gegeben. Damit stellt es die einzige bekannte Messe des Autors dar, die nicht gedruckt überliefert ist. Dies war mit Sicherheit eine bewusste Entscheidung, sind doch

die Messendrucke von Guerrero erst Jahrzehnte später entstanden¹⁷ Außerdem wurde das Werk von Grund auf revidiert. Owen Rees stellt über die reine Analyse hinausgehend eine weitere Hypothese auf, die auf eine Maßnahme der Selbstinszenierung des Autors hindeutet.¹⁸ Die künstlerische ›Ehre‹ Guerreros weist einen ›Schandfleck‹ auf, den die Revision der Messe reinwaschen sollte. Fray Prudencio de Sandoval erzählt in seiner Biographie Karls I. folgende Anekdote über die Beurteilung von Guerrero durch den Kaiser:

Presentó un maestro de capilla de Sevilla, que yo co[n]ocí, que se decía Guerrero, un libro de motetes que él había compuesto y de misas, y mandó que cantasen una misa por él, y acabada la misa envió a llamar al confesor y d[í]jole: Oh hi[er]o de puta, qué sutil ladrón es ese Guerrero, que tal pasó de fulano, y tal de fulano hurtó.¹⁹

Es wurde von einem Meister aus Sevilla vorgestellt, den ich kannte, der sich Guerrero nannte, ein Buch mit Motetten, das er komponiert hatte und mit Messen. Und er befahl, man möge eine Messe für ihn singen, und als diese beendet war, ließ er den Beichtvater rufen und sagte ihm: Oh, dieser Hurensohn, welch subtiler Dieb ist dieser Guerrero, der von dem einen nahm und von dem anderen stahl.

Diese Begebenheit datiert Sandoval auf 1556 in Yuste. Owen Rees stellt fest, dass die Änderungen in der Fassung aus Ávila den Kollateraleffekt zeitigen, die Anleihen aus der Messe von Morales zu verschleiern oder ganz zu tilgen. Man wüsste gerne, um welches Buch es sich bei dieser Szene in Yuste gehandelt haben könnte. Ein Druck dürfte es nicht gewesen sein, da der erste Messendruck von Guerrero erst 1566 hergestellt wurde. Tatsächlich sind in diesem Druck Messen und Motetten enthalten. Wenn es kein Druck gewesen ist, lohnt vielleicht ein Blick in die Sammlung des spanischen Königshofs, die 1602 veräußert worden ist. Wir finden in der Sammlung als Nr. 155 ein Buch mit Messen und Hymnen von Guerrero, Nr. 193 beschreibt ein Buch mit Messen von Guerrero, beginnend mit der *Missa In te domine speravi*.²⁰ Diese Angaben stimmen nicht mit den gedruckten Büchern überein, aber auch nicht mit der Beschreibung aus Sandovals Geschichte.

17 Siehe RISM A/I: G 4870: LIBER PRIMVS | Missarum Francisco Guerrero | Hispalensis Odei phonasco | Authore. Paris: Nicolas du Chemin, 1566. – RISM A/I: G 4872: Missarum | liber secundus | FRANCISCO GUERRERI | in alma Ecclesia Hispalensi | Portionarii, et cantorum | Praefecti. Rom: Titelseite: Domenico Basa, Kolophon: Francesco Zanetto, 1582.

18 O. Rees, Guerrero's L'homme armé masses (wie Anm. 15), S. 47f.

19 Fray Prudencio de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V.*, 2 Bde., Valladolid 1604–1606. Hier zitiert aus Ed. 3, Madrid 1956 (Biblioteca de Autores Españoles, 82), S. 498.

20 Vgl. RISM B XV, S. 302 und 312.

Selbstverständlich könnte das entsprechende Buch auch verschwunden sein. Die Geschichte der Musikaliensammlung am spanischen Königshofs zeugt jedoch keineswegs von schlampigem Umgang mit den hauseigenen Musikalien. Zwischen 1558 und 1603 ist deren Entwicklung lückenlos dokumentiert.²¹ Die Glaubwürdigkeit von Sandovals Anekdote wird von dieser Ungereimtheit nicht ausgeschlossen, sein Werk ist aber insgesamt in Zweifel gezogen worden, da Sandoval keine eigenen Quellen benutzte. Er schrieb die Chroniken von Florián de Ocampo und Ambrosio de Morales weiter, indem er kritiklos Quellen und Anekdoten vermischte. Zwar ist die Abhängigkeit der Fassung von Porto von der fünfstimmigen Messe von Morales gesichert, die Beurteilung durch Karl V. könnte jedoch frei erfunden sein. Guerrero hat mit Sicherheit von Morales durch Nachahmung gelernt, dies war auch eine gängige didaktische Methode, dass sich aber zwei Fassungen dieser Arbeit am Modell erhalten haben, stellt einen Einzelfall dar. Dass darüber hinaus die überarbeitete Fassung in einer »entlegenen« Quelle erhalten ist, in einer Quelle, die – wie auch die Nonnen des Klosters – in gewissem Sinne »aus dem Verkehr gezogen ist«, zeigt, dass diese Messe irgendwie nicht für die Öffentlichkeit vorgesehen war. Zwei Messensammlungen von Guerrero gingen in den Druck, die erste 1566, die zweite 1582. Eine *L'homme armé*-Messe hätte in beide Sammlungen hervorragend gepasst, es verwundert sogar, dass es keine gedruckte *L'homme armé*-Messe von einem Autor gibt, der sich seiner Verwurzelung in der kompositorischen Tradition von Morales über Francisco de Peñalosa, Josquin Desprez und Jacob Obrecht bewusst war.

Wenn man an Zufall und Onomastik glauben will, so hätten wir hier einen interessanten Fall: Die Messe »der bewaffnete Mann« gibt Einblick in die Biographie und den Werdegang eines Autors der – wie es der Zufall so will – Guerrero, also Krieger heißt. Der Krieger scheitert an seinem Namen. Für unser Thema ist dieses Detail aus einem anderen Grund brisant. Es fragt sich, und dies ist eine Frage, die ich noch nicht beantworten kann, wie dieses Werk nach Ávila in das Nonnenkloster Santa Ana kam. Diese generelle Frage lässt sich in mehrere Teilfragen aufspalten:

1) Welches Interesse hatten die Nonnen von Santa Ana an einer *L'homme armé*-Messe?

2) Wenn sie an einer Missa *L'homme armé* interessierte waren, warum nahmen sie nicht eine andere, eine der vielen gedruckten Messen? Beispielsweise

21 Vgl. RISM B XV, Kapitel 3.1. passim.

eine von Cristóbal de Morales, der ja 1526–1527 Kapellmeister der Kathedrale von Ávila gewesen war.²²

3) Welche Voraussetzungen waren nötig, damit diese Messen in dieses Kloster gelangen konnte?

Die Frage nach den Voraussetzungen setzt eine ganze Lawine von Fragen frei. Wie schon erwähnt, scheint die Sammlung von Ávila das Produkt der Interessen einzelner Nonnen widerzuspiegeln. Es müssten dazu die Biographien der verschiedenen Nonnen erforscht werden, um die Verbindung zu Guerrero herauszuarbeiten. Welchem sozialen und kulturellen Hintergrund entstammten die einzelnen Nonnen, welche Kontakte pflegten sie zu andern Musikzentren, welche Kommunikationswege standen ihnen in musikalischen Belangen zur Verfügung außer der direkten Beziehung zu den städtischen Musikeinrichtungen wie der Kathedrale.

In den Archiven des Klosters hat sich für das 16. Jahrhundert kaum Information erhalten. Wir wissen aber durch Analogien zu anderen Klöstern, dass es sich in Spanien nicht anders als in anderen europäischen Ländern verhielt: Das Kloster Santa Ana gehörte zu jenem Typ von Frauenklöstern, der vor allem sozial hochgestellte Frauen aufnahm, weil sie, aus welchem Grund auch immer, nicht gut verheiratet werden konnten oder in der Erblinie der Familie ausgeschieden waren und damit für die Familienpolitik nicht in Frage kamen. Auch Witwen, die keinen Bedarf, keine Lust oder keine Möglichkeit hatten, weiterhin eine gesellschaftliche Rolle qua Ehe zu spielen, suchten den Ausweg einer strategisch-politischen Arbeit als allein stehende Frauen im Kloster. Das Kloster bot ihnen Schutz und die Freiheit der sozialen Abgeschiedenheit, die Möglichkeit der Weiterbildung und Pflege ihrer kulturellen Interessen sowie die nötige Rückendeckung, um auf politischen Foren tätig zu sein.

Die wenigen schreibenden Frauen der spanischen Renaissance waren Nonnen; die Stadt Ávila bietet dafür das Paradebeispiel: die heilige Teresa von Ávila (1515–1582). Sie war ab 1535 Nonne und ab 1569 Priorin des Klosters Encarnación der Barfüßigen Karmeliten in Ávila, einem Kloster, das auch musikalische Aktivitäten förderte. Santa Teresa, aber auch einige Nonnen aus dem Kloster Santa Ana wie Doña María del Cristo († 1608), Doña Petronila de la Cruz († 1606) und die als »dritte Mystikerin« bekannte Doña María Vela (1561–1617) formulierten ihre eigene theologische Lehre.²³ Ihre alternative Vorstel-

22 Die fünfstimmige *L'homme armé*-Messe erschien bereits 1540 im Druck (RISM B I, 1: 1540^a), die vierstimmige Messe wurde 1544 zum ersten Mal gedruckt (RISM A/I: M 3582).

23 Die Werke von María Vela sind ediert von O. González Hernández, *Libro de las Mercedes recibidas del Señor*, Ávila 1961.

lung von Spiritualität äußerten sie sowohl in ihren Schriften als auch in ihrer Lebensführung. Exstatische Entrücktheit und Trancezustände wurden als Zeichen einer göttlichen Gabe und Ausdruck ihrer aufrichtigen, nicht rationalisierbaren Nähe zum Göttlichen interpretiert. Hatten sich in der Außenwelt Staat und Kirche symbiotisch zueinander gesellt, so war die Spiritualität einer Teresa de Ávila ein enthüllender Gegenentwurf, den sich außerhalb der Klostermauern keiner ohne die Gefahr der inquisitorischen Verfolgung erlauben konnte.

Die Mystikerin María Vela, eine Amme von Juana, der Enkelin der Katholischen Königin Isabel, und eine ihrer Dienerinnen sind im Kloster Santa Ana bestattet. Ihre Gräber wurden während der Restaurierungsarbeiten im Chor der Kirche entdeckt, der Zufall will es, dass dieser Fund vor wenigen Tagen, am 14. April 2005 in der digitalen Lokalzeitung *Ávila digital* noch vor dem Abschluss der Restaurierungsarbeiten bekannt gegeben wurde, pünktlich vor einem Staatsbesuch.²⁴

Eine wehrhafte Königin, zwei Fassungen einer *L'homme armé*-Messe, die die Auseinandersetzung ihres Autors mit der Kompositionstechnik dokumentieren und musizierende Frauen. Paradigmatisch steht dabei die kastilische Königin Isabel und ihre Politik für den Übergang vom Mittelalter in die frühe Neuzeit. Ihre politische Agenda liest sich wie ein Leitfaden zur Modernisierung, zur Definition des modernen Staates: von der Förderung des Nationalstaats und der Zentralisierung der Macht bis zur Offenheit und dem zuweilen bespotteten Mut zum Einsatz neuer und zur Instrumentalisierung alter Techniken und kultureller Entwicklungen. Berühmtestes Beispiel dieser Risikofreudigkeit ist die finanzielle Unterstützung der Reisen von Christoph Kolumbus. Was aber an Isabels Biographie ist eine Frauenbiographie, und wie artikuliert sich die Stimme der Frau in ihrer Zeit? Wenn man danach fragt, führt uns das Beispiel der Nonnen aus Santa Ana deutlich vor Augen, dass sich eine Betrachtung musizierender Nonnen im 16. Jahrhundert in Spanien nicht darin erschöpfen kann, zu behaupten, sie seien gebildet, interessiert und kompetent gewesen. Auch dass es eine musikalische Aktivität »intra muros« gegeben hat, ist keine neue Erkenntnis. Wichtig erscheint mir, darauf hinzuweisen, dass sich das Selbstverständnis von Frauen in der spanischen Renaissance, ihre Rolle in Politik und Gesellschaft als eine aufmerksame und teilnehmende manifestiert, dass sich aber diese Teilnahme an den musikalischen Entwicklungen nur im geschützten, von den Diktaten der Famili-

24 <http://www.aviladigital.com> vom 14. April 2005: »Die Arbeit an der Restaurierung und Umgestaltung der alten Kapelle des Klosters von Santa Ana hat es ermöglicht, 34 Gräber zu finden. Darunter befinden sich die der selig gesprochenen María Vela, das einer Dienerin von Isabel la Católica und die einer Amme der Prinzessin Juana, Tochter von Karl I.«

en- und Staatsraison abgeschirmten Raum der Klausur als eigene Stimme entfalten konnte. Während das liturgische Repertoire der spanischen Kirche immer stärker kanonisiert und unbeweglicher wurde, bis nur noch Palestrina und Morales übrig blieben, wagten es die Nonnen aus Santa Ana, besondere und entlegene Werke zu suchen, zu kopieren und zu erhalten. Und sie sangen und spielten, was ihnen gefiel. Wie Isabel letztlich in Reinkultur den fundamentalen Unterschied zwischen biologischem und sozialem Geschlecht verkörpert, führen uns die musizierenden Nonnen das Opfer der Weiblichkeit vor Augen, das ihnen in einer Gesellschaft, die die Stimme der Frau nicht hören konnte, innere Freiheit erlaubte: Nur weil Isabel wie ein Mann regierte, konnte sie die mächtigste Frau der Renaissance werden, nur in der Klausur konnten die Nonne ihre Gedanken frei entfalten und artikulieren. Entscheidend dabei ist, dass sie es taten.