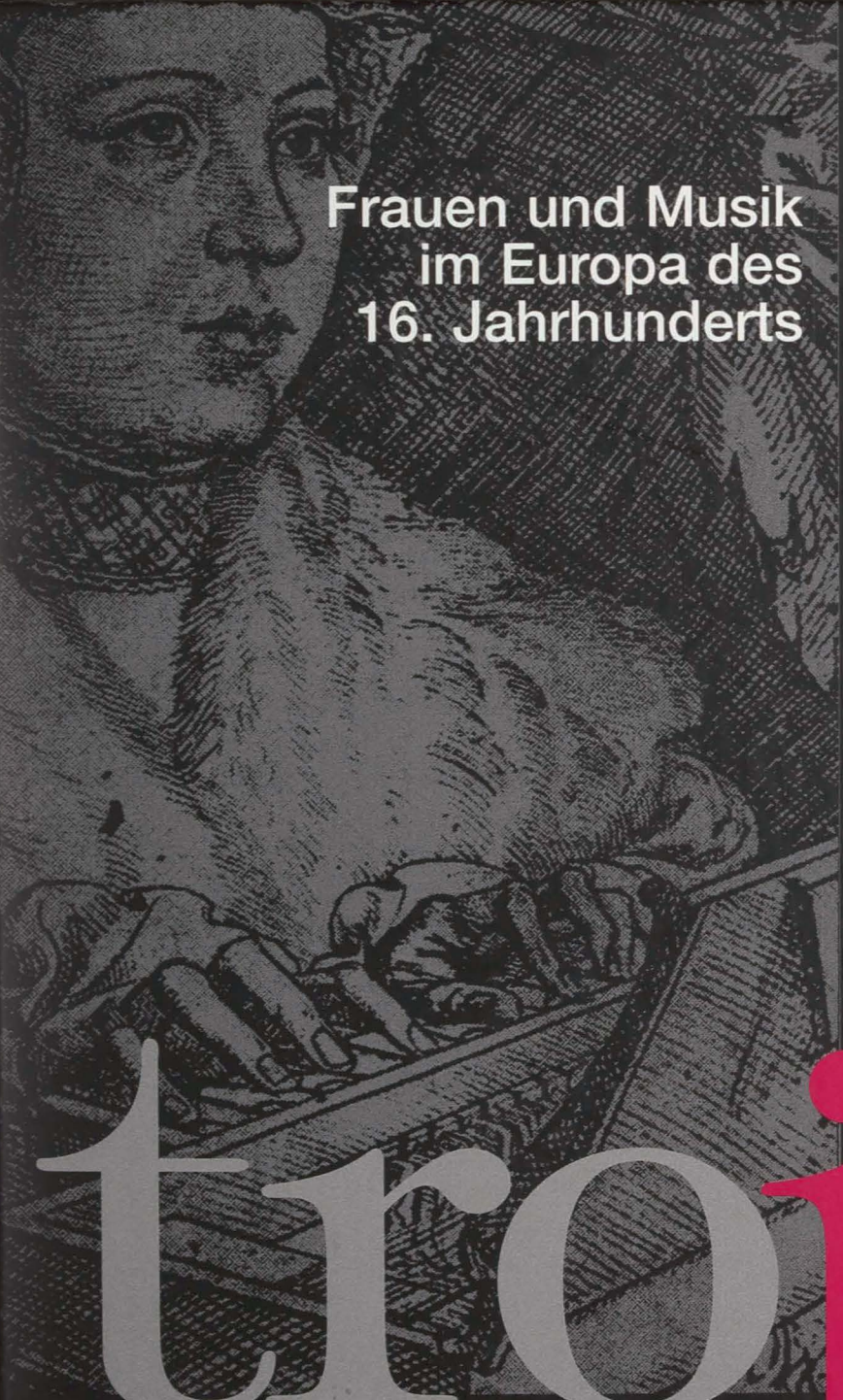


Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts

2004

troja

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Bärenreiter

TroJa 2004

Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 4 2004

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik
der Hochschule für Musik Trossingen

Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts
Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen

Herausgegeben
von
Nicole Schwindt

Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Prag

ZEM1 FH1 P1 / LR 56613 S415

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der Mariann Steegmann Foundation unterstützt.

Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SLUB

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:
www.baerenreiter.com

© 2005 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung eines Stichs von Jan Cornelisz Vermeyen)
Gesetzt aus der Galliard
Satz und Layout: Nicole Schwindt
Druck und Bindung: Hanf Buch- & Mediendruck GmbH, Pfungstadt
ISBN 3-7618-1822-0

2006 8 049871

Inhalt

Einführung

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)[1], 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 Veröffentlichen 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,[2] 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 orlanndij allerley närrische lieder, deutsche vnnd wälische.«[3] 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,[4] 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, initiierenden, 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 Hof*mann*, niederlegte und das in den nächsten Jahrzehnten seinen Siegeszug durch ganz Europa antreten sollte.[5] Unangestrengtes, 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 soziabel , 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 zukunftsträchtige 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 [3]1981 (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 grundiert 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 Pen-dant 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 Lautespielen 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 Bifetto da Bergomo,
Meßer pre Gioan Maria da Chiari.
Meßer Gioanni Ferraro da Chiari.
Meßer fra Pietro da Hostia.
Meßer Girolamo Donismondo da Mantoua.
Maestro Girolamo Lorino da Chiari, maestro di Capella in Brescia.
Meßer Lucio da Bergomo.
Meßer Biasino da Pesaro.
Meßer Bernardino, ouero il Rizzo della Rocca contrada.

CANTORI AL LIVTO.

Il Signor Conte Lodouico Martinengo.
Meßer Ognibene da Vinegia.
Meßer Bartholomeo Tromboncino,
Meßer Marchetto Mantoano.
Meßer Ipolito Tromboncino.
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 Nuuolara.
La Signora Lucretia da Coreggio.
La Signora Franceschina Bellaman.
La Signora Ginevra 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 sdrucciolo, o lubricita di lingua si hanno lasciato trasportare addire, che gli Italiani caprizzano homai conuinti 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 rammendarsi, di ogni loro errore commesso saranno assolti, & liberati.

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

Gedichte vorzutragen.[6] 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-öffentlichte‹. 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«.[7] 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,[8] aus Genf,[9] 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.[10] 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.«[11]

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 damoyselles, Marguerite et Beatrice Hooftmans«.[12]

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 Hofs beim Virginal

11 *Christlicher Ee Jnstitution oder Anweisung ... Durch D. Eras. von Roterdam ... ins Teütsch bracht durch Joannem Herold*, Straßburg 1542, fol. 185^{v}. 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.[13]

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.[14] 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 architekturalen 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 be-schneidenden Maßnahmen griffen.[15]

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

Hof und Humanismus

Dietrich Helms

»An handmaid unto virtue« – Musik und Weiblichkeit in Diskursen der englischen Renaissance

Handlungen, auch musikalische Handlungen, werden nicht nur durch institutionelle Gegebenheiten oder individuelle Sachzwänge motiviert, sondern auch durch Ideale, durch Menschenbilder, Selbstbilder, Moralvorstellungen. Für die Zeit der Renaissance, in der sich das Individuum erst langsam selbst entdeckte, in der der Mensch erst lernen musste, seinem Inneren in Tagebüchern, Autobiografien oder Briefen Bedeutung zuzuschreiben, sind erziehungstheoretische Schriften wichtige Quellen für eine Diskursgeschichte der Musik, für Motivationen und Ideale, Hoffnungen und Ziele, Bedeutungen und Assoziationen, die hinter den musikalischen Handlungen stehen, die der Historiker – vermittelt durch seine Quellen – beobachtet. Dass die Diskurse, die der wissenschaftliche Beobachter historischer Quellen als einzelne Fasern seines Fadens der Geschichte herauspräpariert, niemals monokausale Begründungen für reales historisches Handeln ergeben können, zeigt diese Studie: Im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts kann man einen Diskurs isolieren, der der Musikpraxis adeliger Frauen zumindest nicht negativ gegenüberstand. Dennoch lassen sich keine, bzw. ab 1500 nur wenige musizierenden Frauen nachweisen. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts jedoch kehrt sich dieses Verhältnis um. Obwohl der Diskurs in weiten Teilen erziehungstheoretischer Schriften einer weiblichen Musikpraxis negativ gegenübersteht, müssen den Quellen nach musikalische Fähigkeiten unter höherstehenden Frauen weit verbreitet gewesen sein. Diese Beobachtung macht deutlich, dass man unterscheiden muss: zwischen historischer Wirklichkeit und isoliertem, vom Historiker herauspräpariertem Diskurs, zwischen realer Frau und idealem Frauenbild. Dass Erziehungstraktate die Musikpraxis als zweifelhafte Beschäftigung für Mädchen ansehen, muss nicht bedeuten, dass es nicht auch Motivationen gab, die stark genug waren, sich gegen ein moralisch begründetes Erziehungsideal durchzusetzen, wenn es z. B. um die Entscheidung ging, ob ein Mädchen das Virginalspiel lernen sollte, oder nicht. Auf gleiche Weise kann die positive Grundeinstellung eines Diskurses zur musikalischen Praxis junger Mädchen durch Umstände wie die Erreichbarkeit von Instrumenten oder durch unsichere Kriegszeiten ohne Wirkung auf die Ausbildung bleiben. Welche Umstände und Motivationen tatsächlich eine Bedeutung für eine solche Entscheidung hatten, ist immer nur am konkreten Fall der einzelnen Biographie zu entscheiden, und nicht für ›die Frau in der Renaissance‹. Im Folgenden sollen

drei Diskurse in chronologischer Folge dargestellt werden. Es wäre falsch anzunehmen, dass sie sich gegenseitig ablösten. Sie entwickelten sich weiter und bleiben in unterschiedlicher Gewichtung im Handeln historischer Personen beobachtbar.

Margarete Tudor – Musik im Diskurs der höfischen Kultur

1503: Im Sommer dieses Jahres zieht eine prächtige Prozession in den Norden Englands und über die Grenze nach Schottland. Einige der ranghöchsten Adeligen und Prälaten begleiten Prinzessin Margarete, die älteste Tochter des englischen Königs Heinrich VII., um sie in Edinburgh ihrem Bräutigam Jakob IV. von Schottland zu übergeben. In einer Burg, nicht weit von der schottischen Metropole entfernt, beziehen die Engländer bis zum feierlichen Einzug in die Stadt Quartier. Hier treffen sich Margarete und Jakob das erste Mal. Am folgenden Tag besucht der König seine Braut »prively«,[1] unerwartet und mit kleinem Gefolge. Er überrascht sie in ihrer Kammer beim Kartenspiel. Nach einem Begrüßungskuss und einem kurzen Gespräch beginnen die englischen Minstrels zu spielen und die Prinzessin tanzt eine Basse danse und eine Round mit Mitgliedern ihres Gefolges vor Jakob. Es werden Brot und Wein gebracht und der König bedient die Prinzessin. Danach spielt er für sie: »Incountynent the Kynge begonne before hyr to play of the Clarycordes, and after of the Lute, wiche pleasyd hyr varey much, and she had grett Plaisur to here hym.«[2] Mit gemeinsamen musikalischen Vorträgen englischer und schottischer Gefolgsleute endet der Besuch. Einen Tag später kommt Jakob offiziell und mit größerem Gefolge: »And the one kyssed the other, and after drew them asyd for to commune, and after she playd upon the Claricordys, and after of the Lute, hee being apon his Kne allwayes barr heded.«[3]

*

Die von dem englischen Antiquar John Leland überlieferte Beschreibung der *Fyancells of Margaret* gehört zu den frühesten Augenzeugenberichten der Musikpraxis einer Frau in England. Beginnt mit dem Lauten- und Virginalspiel der Prinzessin Margarete das Kapitel »Frau und Musik« in der Geschichte Englands? Indizien sprechen dagegen. So wissen wir zumindest von einer Überliefe-

1 Anon., »The Fyancells of Margaret«, in: *Joannis Lelandi Antiquarii de Rebus Britannicis Collectanea*, hrsg. von Thomas Hearne, London 1774, Reprint Westmead 1970, Bd. 4, S. 284.

2 Ebda.

3 Ebda., S. 285.

rung, nach der auch die französische Prinzessin Katharina von Valois 1420 bei ihrer Hochzeit mit dem englischen König Heinrich V. in Paris die Harfe gespielt haben soll.[4] Wir wissen auch, dass englische Königinnen und Prinzessinnen eigene Minstrels unterhielten[5] und dass zumindest Margarete Beaufort, die Mutter Heinrichs VII., eine eigene Kapelle finanzierte, der angesehene Sänger und Komponisten angehörten.[6]

Die Indizien, dass Damen selber Musik machten, werden jedoch erst um 1500 dichter.[7] Sie bleiben zunächst wenig eindeutig: So erwähnt Lady Agnes Scott, Witwe von Sir John Scott, Controller of the Household des Königs Eduard IV., in ihrem Testament unter anderem die Instrumente in Scott's Hall in Smeeth.[8] Elisabeth von York, die Frau Heinrichs VII., erhielt 1502 von einem Fremden ein Clavichord geschenkt.[9] An einem Abend zum Jahreswechsel 1501/02, während der Feiern der Hochzeit des englischen Prinzen Arthur mit Katharina von Aragon, traten neben »xiij fresh Lordes Knightes and men of honor« auch dreizehn »fresh apparelled Ladyes and women of honor« auf, die auf Clavichorden, Cembali, Psalterien und anderen Instrumenten spielten.[10] Wenn wir akzeptieren, dass es sich bei den Ladies tatsächlich um Angehörige

4 Dietrich Helms, *Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs*, Eisenach 1998 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 11), S. 205.

5 Z. B. Margarete von Anjou, die Frau Heinrichs VI. (vgl. William H. Gratton Flood, »Entries Relating to Music in the English Patent Rolls of the Fifteenth Century«, in: *The Musical Antiquary* 4, 1912/13, S. 225–235) oder Elisabeth von York, Frau Heinrichs VII. (vgl. Andrew Ashbee, *Records of English Court Music*, Bd. 7: *1485–1558*, Aldershot 1993, S. 361).

6 Fiona Kisby, »A Mirror of Monarchy: Music and Musicians in the Household Chapel of the Lady Margaret Beaufort, Mother of Henry VII«, in: *Early Music History* 16 (1997), S. 203–234; D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), S. 420.

7 Ähnliches gilt für Spielfrauen. Nachweise von Frauen, die ein Einkommen durch die Musik fanden, sind sehr selten. Allerdings sind entsprechende Quellen, wie z. B. kommunale Rechnungsbücher, in dieser Hinsicht bisher kaum aufgearbeitet. In den höfischen Rechnungsbüchern finden sich lediglich Belohnungen »to the women that songe before the King and Quene« und »to a woman that singeth with the fidell« (beide 1495), sowie zwei Erwähnungen von kleinen Mädchen, die vor dem König und der Königin tanzten oder jonglierten. Sydney Anglo, »The Court Festivals of Henry VII: A Study Based upon the Account Books of John Heron, Treasurer of the Chamber«, in: *Bulletin of the John Rylands Library* 43 (1960/61), S. 29, 31 und 39.

8 Peter W. Fleming, »The Hautes and Their ›Circle‹. Culture and the English Gentry«, in: *England in the Fifteenth Century. Proceedings of the 1986 Harlaxton Symposium*, hrsg. von Daniel Williams, Woodbridge 1987, S. 95.

9 Nicholas Harris Nicolas, *Privy Purse Expenses of Elizabeth of York; Wardrobe Accounts of Edward the Fourth. With a Memoir of Elizabeth of York, and Notes*, London 1830, S. 41.

10 Zit. nach John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, London 1961, S. 250. Siehe zum Kontext auch Sydney Anglo, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Oxford 1969, S. 103–108.

des Adels handelte und nicht – was durchaus auch üblich war – um verkleidete Chorknaben,[11] liegt hiermit zumindest ein Hinweis darauf vor, dass um 1500 nicht nur Prinzessinnen, sondern auch weibliche Mitglieder des Hochadels das Spiel auf Musikinstrumenten beherrschten. Immerhin deutet der anonyme Autor der Beschreibung an, dass es sich bei diesem Auftritt um eine Besonderheit handelte, die in England zuvor unbekannt war, oder die es doch zumindest so seit langem nicht gegeben habe – und diese Besonderheit sah er eindeutig nicht in der gespielten Musik, sondern in den musizierenden Persönlichkeiten.[12]

Dass so wenige Hinweise auf musizierende Engländerinnen im 15. Jahrhundert existieren, muss nicht bedeuten, dass Frauen nicht musizierten. Es ist genauso wahrscheinlich, dass hier ein Problem der Überlieferung der Quellen vorliegt. Abgesehen vom Fehlen archivalischer Quellen, die Instrumentenspiel, Instrumentenbesitz oder Musikunterricht von Frauen nachweisen, sind musizierenden Frauen auch in der höfischen Literatur kaum nachzuweisen, abgesehen von Darstellungen tanzender und gelegentlich auch singender Damen.[13] Auch die pädagogische beziehungsweise staatstheoretische Literatur Englands, die im Mittelpunkt dieser Untersuchung steht, entdeckte die Frau im Allgemeinen und die musizierende Frau im Besonderen erst im 16. Jahrhundert. Für die Ausbildung des idealen Königs gab es im 15. Jahrhundert eine Reihe von Fürstenspiegeln: Thomas Hoccleves *Regement of Princes* (1411 für Heinrich V.), George Ashbys *Active Policy of a Prince* (ca. 1470 für Eduard, Sohn Heinrichs VI.), John Skeltons *Speculum Principis* (1501 für den zukünftigen Heinrich VIII.) sowie verschiedene Übersetzungen des pseudoaristotelischen *Secretum secretorum*.[14] Das Ideal der Königin dagegen brauchte ganz offensichtlich keine Beschreibung. Das Gleiche gilt für die Hofdame. Für den Hofmann gab es ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Reihe von Benimmbüchern wie das 1477/78

11 Z. B. wurde während derselben Feiern ein Prunkwagen herbeigefahren, auf dem eine Burg dargestellt war, die von acht Damen bewohnt wurde. Die Aufzugsmusik dieses Wagens wurde von vier als Mädchen verkleideten Knaben – wahrscheinlich Chorknaben – gesungen (vgl. anon., »A Narrative of the Justs, Banquets, and Disguisings, used at the Intertaynement of Katherine Wife to Prince Arthure ...«, in: *Joannis Lelandi Antiquarii* (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 360. Da die Lords und Ladies jedoch im oben zitierten Fall ausdrücklich als »of honor« beschrieben werden und da sie anschließend tanzten, ist anzunehmen, dass es sich tatsächlich um Adelige gehandelt haben muss. Vgl. hierzu auch die Diskussion in D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), S. 211, und J. Stevens, Music and Poetry (wie Anm. 10), S. 251.

12 »In my mynde it was the first such pleasant myrth and property that ever was heard in England of longe season.« Zit. nach J. Stevens, Music and Poetry (wie Anm. 10), S. 250.

13 Siehe z. B. *Sir Gawain and the Green Knight / Sir Gawain und der Grüne Ritter*, hrsg. von Manfred Markus, Stuttgart 1974, Strophe 21, Z. 472f., S. 34.

14 Siehe hierzu auch Ulrike Graßnick, *Ratgeber des Königs. Fürstenspiegel und Herrscherideal im spätmittelalterlichen England*, Köln 2004 (Europäische Kulturstudien, 15).

von William Caxton in Westminster gedruckte *The Booke of Curtesye* oder das anonyme *Stans puer ad mensam*.[15] Die Qualifikationen seines weiblichen Pendants müssen dagegen selbstverständlich gewesen sein. Von den wenigen Traktaten zur Bildung und Erziehung der Frau, die vor 1520 in England entstanden, richtet sich die Mehrzahl an Nonnen,[16] zwei an Bürgerstöchter, keine jedoch spezifisch an den Adel. Die umfangreichste Schrift zur Erziehung von adeligen Mädchen, die im 15. Jahrhundert in England kursierte, war der französische *Livre du Chevalier de la Tour Landry* des Geoffroy de La Tour Landry, 1371/72 geschrieben, bereits zu Zeiten Heinrichs IV. ins Englische übersetzt[17] und 1484 in einer weiteren Übersetzung von William Caxton in Westminster gedruckt.[18]

Im Gegensatz zu der Diskussion in Italien, die seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts auch curriculare Fragen der Mädchenerziehung behandelt,[19] geht es in keiner der in England kursierenden Schriften um die Frage, welche intellektuellen oder handwerklichen Fähigkeiten Frauen haben sollten. Zentrales Thema ist hier immer, wie sie sich in spezifischen Situationen zu verhalten haben. So ist es dem Chevalier de La Tour Landry nicht wichtig, dass seine Töchter tanzen und singen können (dieses wird offenbar als selbstverständlich vorausgesetzt), sondern dass sie, wenn sie aller gebotener Scheu vor Öffentlichkeit zum Trotz zu einer Tanzveranstaltung gehen müssen, sich immer in der Nähe ihrer Diener und Freunde aufhalten, damit stets Zeugen um sie sind, die im Falle übler Nachrede für die Ehre der Mädchen eintreten können.[20] Ähnlich verfahren zwei

15 *Queene Elizabethes Achademy, A Booke of Precedence, & c.*, hrsg. von Frederick J. Furnivall, London 1869 (Early English Text Society, Extra Series 8), S. 56–64.

16 Vgl. Foster Watson, *Vives and the Renascence Education of Women*, London 1912, S. 3f., und Alice-Adèle Hentsch, *De la littérature didactique au Moyen Âge*, Paris 1903, Reprint Genf 1975. Auf die Musikpraxis in englischen Frauenklöstern wird im folgenden Text nicht mehr Bezug genommen, daher sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass Nonnen im 15. Jahrhundert zwar das Singen liturgischer Melodien lernten. Es gibt jedoch keinen Nachweis, dass das Instrumentalspiel zum Curriculum der Novizinnen oder der Schülerinnen der Klosterschulen gehörte. Siehe Eileen Power, *Medieval English Nunneries c. 1275 to 1535*, New York 1964, S. 253 und 278; und dies., *Medieval Women*, hrsg. von Michael M. Postan, Cambridge 1997, S. 74.

17 [Geoffroy de La Tour Landry], *The Book of the Knight of the Tower*, übersetzt von William Caxton, hrsg. von Marguerite Y. Offord, London 1971 (Early English Text Society, Supplementary Series 2), S. xix.

18 Das Buch wurde in England noch im 16. Jahrhundert rezipiert, siehe z.B. Anthony Fitzherbert, *The Book of Husbandry* [London 1534], hrsg. von Walter William Skeat, London 1882 (English Dialect Society, 37), S. 98.

19 Vgl. Dietrich Helms, »Der Humanismus und die musikalische Erziehung der Frau in der Renaissance«, in: *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte*, hrsg. von Mechthild von Schoenebeck, Essen 2001 (Musikpädagogische Forschung, 21), S. 63–81.

20 G. de La Tour Landry, The Book (wie Anm. 17), S. 43–45 (Kap. 24), S. 45: »But my doughters yf it happen that ye goo / And that ye maye not refuse it goodly / whan it cometh to nyght

formal und inhaltlich verwandte Schriften, die als einzige Quellen einen Einblick in die Ideale der Mädchenerziehung des dritten Standes in England geben. Beide sind anonym überliefert: *The good wyfe wold a pylgremage* in einer Handschrift, die gegen Ende der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand,[21] und *How the Goode Wyfe taught hyr Doughter*, dessen früheste Abschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt, das jedoch als *The Northern Mothers Blessing* auch noch 1598 gedruckt wurde.[22] Auch hier drehen sich alle Ratschläge um den Erhalt des guten Rufs des Mädchens und damit um sein Verhalten in der Öffentlichkeit: beim Gottesdienst in der Kirche wie auch auf dem Markt, aber auch in der Taverne. Dass Mädchen an Feiertagen tanzen gehen, wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Die Mutter rät jedoch ihrer Tochter, stets darauf zu achten, dass sich beim Tanzen, Singen und Spielen mit den »fellowys« die Kleidung nicht lockert.[23] Allen diesen Autoren geht es nicht darum, Fähigkeiten und Qualifikationen von Frauen und Mädchen festzuschreiben, sondern einzig und allein ihr Auftreten in der Öffentlichkeit mit dem Ziel zu regeln, den guten Ruf des Mädchens zu wahren.

Das Fehlen englischer Traktate zur Erziehung der Hofdame und der Königin bedeutet auf keinen Fall das Fehlen schriftlich fixierter Idealbilder. Der Ritter des 15. Jahrhunderts wie auch seine Dame fanden Rollenmodelle öffentlichen Handelns in der höfischen Literatur. Dem Ideal der Frau kommt man allerdings nur näher, wenn man zwei inhaltlich sehr unterschiedliche literarische Genres parallel liest, die bisher meist getrennt untersucht wurden: die amourösen, ritterlichen Epen mit ihren erotisch provozierenden Frauen, die Männer zu abhängigen Dienern machen, und die in der Tradition der Panegyriken stehenden Legenden tugendhafter Frauen, in denen diese als passiv leidend und unverrückbar treu auch über den Tod hinaus dargestellt werden. Dass beide Genres zusammengelesen werden müssen, wird dadurch deutlich, dass viele Autoren amouröser Bücher als Sühne an den Frauen auch eine Palinodie geschrieben

that they shal daunce and synge / so kepe yow that for the speche of the world / ye haue alwey by you somme of youre frendes or of youre seruauntes / For yf it so happed / that the torches of lyght were quenchyd and put oute«.

21 Aberystwyth, National Library of Wales, Porkington MS 10, fol. 135^{v}, hrsg. von F. J. Furnivall, Queene Elizabethes Achademy (wie Anm. 15), S. 39–51.

22 Oxford, Bodleian Library, Ashmole MS 61, fol. 7, Faksimile: *Distaves and Dames. Renaissance Treatises For and About Women*, hrsg. von Diane Bornstein, Delmar 1978. Datierung nach ebda., S. ix.

23 F. J. Furnivall, Queene Elizabethes Achademy (wie Anm. 15), S. 40. In diesen Kontext passt auch das ebenfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Robert Henryson verfasste schottische Gedicht »Garmond of Gude ladeis«, das sich ausschließlich mit der züchtigen Kleidung der Frau befasst. Siehe *Mediæval Scottish Poetry*, hrsg. von George Eyre-Todd, Glasgow 1892, Reprint Westport 1971, S. 96f.

haben, ein Frauenlob als Widerruf: Der Giovanni Boccaccio des *Decamerone* tut Abbitte mit *De claris mulieribus*, Jean Le Fèvre macht seine Übersetzung der Ehestandssatire des Matthaeus von Boulogne *Lamentationes Matheoli* durch sein *Livre de Leesce* wieder wett und Geoffrey Chaucer stellt *Troilus and Criseyde* seine *Legend of Good Women* entgegen. Christine de Pizan nimmt es schließlich in ihrem um 1405 entstandenen *Livre de la Cité des Dames* als Frau selbst in die Hand, unwiderrufenen Ritterepen wie besonders dem zweiten Teil des *Roman de la Rose* von Jean de Meung das fehlende Gegengewicht entgegenzusetzen. Dieses zweigeteilte Frauenbild zeigt die Janusköpfigkeit der Frauenrolle in der höfischen Gesellschaft: Sie muss Macht ausüben und ihre Diener zur Treue zwingen und gleichzeitig mit bedingungsloser Treue selber dienen. Als Frau kann sie dieses nicht durch Gewalt und Gehorsam wie der männliche Höfling, sondern nur durch erotische Ausstrahlung und absolute Keuschheit. Das seit dem 19. Jahrhundert als *Querelle des femmes* zusammengefasste Phänomen hat nichts mit Emanzipationsbestrebungen zu tun. Es ist vielmehr ein zentrales Prinzip der höfischen Kultur.

John Stevens hat gezeigt, wie sehr literarische Vorbilder in die Selbstrepräsentation des Adels einflossen. So verweist er z. B. auch auf Parallelen der *Fyancells of Margaret* mit Chaucers *The Knight's Tale*.[24] Dieses Leben von Literatur lässt sich jedoch kaum als Spiel, als »Game of Love«, wie Stevens es bezeichnet,[25] beschreiben. Was uns heute am Umgang von Margarete und Jakob so hoch ritualisiert und formalisiert erscheint, ist die Liebe selbst. Es ist das Kommunikationssystem, mit dem festgelegt ist, wie Männer und Frauen in der Öffentlichkeit des Hofs miteinander umzugehen haben. Die Kultur der höfischen Liebe, wie sie sich im 15. Jahrhundert herausbildet, hat nichts mit Erotik und echten Empfindungen zu tun, wie Johan Huizinga schreibt.[26] Erotik und ihr Gegenteil, die Keuschheit, sind vielmehr die Umwelt, von der sich das Kommunikationssystem höfische Liebe abgrenzt. Mit dem Überschreiten der Schwelle zur Erotik, wie auch der Schwelle zur ehernen Keuschheit endet die höfische Liebe. Tugendhafte Enthaltsamkeit und körperliche Sexualität produzieren eine Differenz, die ein System erzeugt, das auf dem Prinzip von Liebe als Dienst basiert. Niemand hat das anschaulicher beschrieben als Baldassare Castiglione in seinem *Libro del Cortegiano* (Florenz 1528), der Hofmann und Hofdame ein spätes Denkmal setzt, in dem, personifiziert durch verschiedene Spre-

24 J. Stevens, Music and Poetry (wie Anm. 10), S. 166f.

25 Ebda., Kap. 9.

26 Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hrsg. von Kurt Köster, Stuttgart 1975, S. 154.

cher, wiederum beide Facetten des Frauenbildes dargestellt und den Lesern auf kongeniale Weise der höfische Zirkel von Literatur und Leben vorgelebt wird.

In einem Stand wie der englischen Royalty, in dem es keine fundamentale funktionale Aufgabenteilung zwischen Männern und Frauen gab, und in einer Zeit, in der Ehen fast immer fremdbestimmt waren, regelte das System der Liebe die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in der Öffentlichkeit, ein »Prozeß der Zivilisation« ganz im Sinne Norbert Elias', der die Spannungen zwischen Abweisung und Anziehung in Regeln fasst und im System des Dienens auflöst. Das System des Liebesdienstes durch Tanz, Musik, Dichtung und Konversation schafft Gemeinsamkeiten, demonstriert ohne Erotik und trotz Keuschheit Bindungen, Beziehungen und Hierarchien. In einer feudalen Gesellschaft macht Dienst Nähe möglich und öffentlich. So stellt Castiglione zwar fest, dass die höfische Kultur um die Frauen und die Liebe kreist, dass sie jedoch nur durch das eine Ziel gerechtfertigt sei: den Dienst am Herrscher und Einflussnahme auf dessen Entscheidungen.[27] So erniedrigen sich Höfling und Hofdame, um erhöht zu werden. Fähigkeiten wie das Singen, das Instrumentalspiel oder der Tanz rücken Personen für eine Zeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit – so z. B. die oben erwähnten 26 Lords und Ladies, die zur Hochzeit des Thronfolgers musizierten.[28] Sie machen individuelle Beziehungen öffentlich und können für den Ritter wie auch für die Hofdame die Karriere fördern – wie z. B. für Elizabeth Blount, die in Gesang, Tanz und »all goodly pastymes« die Damen des Hofes übertraf und damit das Herz des Königs gewann.[29] Ihr wohlkalkuliertes Übertreten der Grenzen höfischer Liebe führte zur Geburt eines illegitimen Sohns, der sie, hätte er länger gelebt, vermutlich zur Mutter eines Königs gemacht hätte.

Mit dem Tanzen und Musizieren, der höflichen Konversation, dem gegenseitigen Dienen und Bedientwerden machen Margarete und Jakob eine Liebe öffentlich, die nicht die Liebe von Individuen ist, sondern die von Repräsentan-

27 *Il Cortegiano con una scelta delle Opere minori di Baldesar Castiglione*, hrsg. von Bruno Maier, Turin 1955, Buch IV, Kap. 4f. Geoffroy de La Tour Landry berichtet von einer jungen Frau, die gern auf Feiern sang und tanzte. Ihrem Mann gefiel das nicht, er duldete es jedoch, aus Angst, die Gunst der höheren Herren zu verlieren. G. de La Tour Landry, The Book (wie Anm. 17), S. 43ff.

28 Siehe Anm. 10. Auch in englischen Courtesy Books wird gelegentlich auf die Musik als ein Mittel hingewiesen, die Aufmerksamkeit höher gestellter Personen zu erregen, vgl. z.B. *Caxton's Book of Curtesye*, hrsg. von Frederick J. Furnivall, London 1868, S. 31 (Early English Text Society, Extra Series 3).

29 Edward Hall, *Hall's Chronicle Containing the History of England* ... (original *The Vnion of the Two Noble and Illustre Famelies of Lancastre & Yorke*, London 1548), London 1809, Reprint New York 1965, S. 703.

ten, von Symbolen ihres jeweiligen Landes: der Rose der Tudors und der Distel der Stuarts.[30] So ist auch in der Privatheit der Kammer Margaretes während des privaten Besuchs des schottischen Königs jede Geste von politischer Bedeutung, erfordert gerade hier – außerhalb des Programms offizieller Feierlichkeiten, die die Gefeierten zu Statisten machen –, jeder Dienst einen Gegendienst, verlangt – anders als in der Fiktion der höfischen Epen – der durch Instrumentenspiel werbende Ritter die auf gleiche Weise werbende Dame.

Wäre nicht während der Rosenkriege, die England das gesamte 15. Jahrhundert hindurch destabilisierten, Diplomatie vor allem in ihrer Fortsetzung mit anderen Mitteln getrieben worden, lägen sicherlich mehr Belege auch für musikalische Aktivitäten hochgestellter Frauen vor. Heinrich VII. brach sicherlich nicht mit der Tradition, der er in allen sonstigen Belangen der Prinzenerziehung so genau folgte, als er seinen Töchtern das Spiel auf Virginal und Laute beibringen ließ.[31] Höfische Musikpflege war symbolische Diplomatie und die Tudors nutzten sie dementsprechend. Alles was wir über die Musikpraxis der Kinder Heinrichs VII. und seiner Enkel an Darstellungen kennen, sind Beschreibungen öffentlicher, politischer Handlungen. Das gilt für die Rituale der Werbung von Margarete und Jakob, das gilt auch für die Selbstdarstellung Heinrichs VIII. z. B. vor Margarete von Österreich, durch das die ganze Welt auf die Fähigkeiten des jungen Königs aufmerksam wurde.[32] Das gilt auch für Eduard VI.,[33] Maria[34] und Elisabeth I.,[35] die ausländische Botschafter als besondere Auszeichnung in ihre Kammer einluden und ihnen dort auf Laute oder Clavichord vorspielten – zur Demonstration der Nähe Englands mit dem Land des jeweiligen Botschafters und zur Imagepflege des Königs oder der Königin.

Die Fähigkeit zu musizieren, zu singen, zu tanzen, zu dichten und höfliche Konversation zu treiben war ein integraler Bestandteil der Selbstdefinition der

30 Vgl. das Huldigungsgedicht des schottischen Dichters William Dunbar zur Hochzeit: »The Thrissil and the Rois«, in: Mediæval Scottish Poetry (wie Anm. 23), S. 170–176; siehe auch die Beschreibung des Fragments einer Notenhandschrift mit einem ähnlichen Hochzeitslied in David Fallows, »The Drexel Fragments of Early Tudor Song«, in: *The Royal Musical Association Research Chronicle* 26 (1993), S. 10: »Betwene thes flowres the rose and the thystyll / In hyr al [worthiness] in hyr all honowre / In hyr all trowyth engendryd by alyaunce ...«.

31 Zum Schema der englischen Prinzenerziehung vgl. D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), S. 232–265.

32 Siehe ebda., S. 249.

33 John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, Bd. 3, London 1776, S. 457.

34 »Relatione del Clariss° M. Giovan Michele, tornato Ambassiatore della Ser^ma^ Regina Maria d'Inghilterra, l'anno 1557«, London, British Library, Lansdowne 840 A, fol. 156. Zit. nach Frederick Madden, *Privy Purse Expenses of the Princess Mary*, London 1831, S. 139.

35 Siehe unten, S. 40ff.

Mitglieder eines Hofes – gleichgültig wie weit die tatsächlichen Fähigkeiten verbreitet waren; sie werden sich im 15. Jahrhundert überwiegend auf das Singen und Tanzen beschränkt haben. Es ist bezeichnend für den beschriebenen »Prozeß der Zivilisation«, der die Beziehungen zwischen den Geschlechtern – im Sinne von »genus« wie auch von »gens« – reglementierte, dass er seine Blüte zu einer Zeit erreichte, in der sein soziales Fundament, das Rittertum, kaum mehr als Fiktion war. In der Zeit, in der die höfische Kultur in England ihre größte Intensität erreichte – in den ersten zwei Regierungsjahrzehnten Heinrichs VIII. nach 1509 –, wird gleichzeitig der Umschwung spürbar, der schließlich auch die Neubewertung oder überhaupt erst eine Bewertung der Frage nach dem Verhältnis von Frau und Musik notwendig machte. In seinem wohl bekanntesten Lied bezeichnet Heinrich VIII. das Jagen, Singen und Tanzen als »Pastime with good company«. Integrale Bestandteile der Identität und der Lebensweise des Ritters werden plötzlich mit dem gegen Ende des 15. Jahrhunderts in England eingeführten Begriff des »pastime«[36] bezeichnet, und damit zum Zeitvertreib abgewertet, der nicht mehr Liebesdienst ist, sondern dem profanen Zweck dient, den Müßiggang zu vertreiben, der die Sünden fördert: »For idelnes / Ys cheff mastres / of vices all«.[37] Der Fokus beginnt sich Anfang des 16. Jahrhunderts von einer sozialen, öffentlichen Aufgabe der Musik zu einer psychischen, individuellen und moralischen Funktion zu verschieben. Heinrich VIII. ist nicht nur der letzte Ritter, sondern auch der erste Humanist auf dem englischen Thron.

Katharina von Aragon – Musik im Diskurs des Humanismus

1533: Der englische König Heinrich VIII. hat sich kraft eigener Autorität von seiner ersten Frau, Katharina von Aragon, scheiden lassen, um Anne Boleyn heiraten zu können. Katharina wird fern vom Hofe unter Hausarrest gestellt. Es wird ihr verboten, ihre Tochter Maria, die für illegitim erklärt wird, zu sehen. In einem Brief schreibt Katharina, die beharrlich mit »the Quene« unterzeichnet, an Maria:

> I will send you two books in Latin: one shall be *De Vita Christi*, with the declaration of the Gospels; and the other, the Epistles of Hierome, that he did write always to St. Paula and Eustochium; and in them trust you shall see good things. And sometimes, for your recreation, use your virginals, or lute, if you have any.

36 Vgl. »passe-temps, pastemps«, »pastime« und »pastance«, in: *Oxford English Dictionary*, hrsg. von John Andrew Simpson und Edmund S. C. Weiner, Oxford 1989, Bd. 11, S. 306, 318 und 322.

37 GB–Lbl, Add. MS. 31922, fol. 14v–15. Textausgabe in J. Stevens, Music and Poetry (wie Anm. 10), S. 344 und 388f.; vgl. die Notenausgabe in *Music at the Court of Henry VIII*, hrsg. von John Stevens, 2., rev. Aufl., London 1969 (Musica Britannica, 18), S. 10f.

> But one thing specially I desire you, for the love that you owe unto God and unto me, to keep your heart with a chaste mind, and your body from all ill and wanton company, [not] thinking nor desiring any husband, for Christ's Passion.[38]

*

Der englische Historiker Foster Watson, der eine der frühesten Studien zur Erziehung der Frau in der Renaissance geschrieben hat, nannte die Jahre zwischen 1523 und 1538 das »Age of Queen Catherine of Aragon«[39]. In diesem Zeitraum erschienen eine Reihe von Schriften zur Erziehung von Mädchen, die alle der Königin gewidmet und zum Teil von ihr initiiert worden waren. Fast schlagartig wurde in diesen Jahren die Frau zum Thema eines öffentlich geführten, wenn auch zunächst nur von einem kleinen Kreis initiierten Diskurses, in dem es nicht mehr nur um das richtige Verhalten in der Öffentlichkeit geht.

Ein Grund für die Rolle, die die Königin hierbei spielte, mag darin gelegen haben, dass in den zwanziger Jahren die Hoffnungen am englischen Hof auf die Geburt eines männlichen Thronfolgers in England zunehmend schwanden und die 1516 geborene Prinzessin Maria in den Fokus der Strategien zur Sicherung der Tudor-Dynastie gelangte. So wurde 1525 für die Neunjährige ein eigener Haushalt in den Marschen von Wales eingerichtet, in dem sie die judikativen und administrativen Aufgaben auszuführen hatte, die traditionell dem Prince of Wales als Thronfolger zukamen. Damit mag auch die Frage nach den intellektuellen Fähigkeiten einer regierenden Königin aufgekommen sein. Heinrich VIII. genehmigte ein umfangreiches Dokument, das neben der Einrichtung des Haushalts auch die Erziehung der Prinzessin regelte. Auf das Folgende sollte die mit der Erziehung beauftragte Governess, Margaret Pole, Countess of Salisbury, achten:

> That is to say, at due tymes to serve god, from whome all grace and goodnes proceedeth. Semblably at seasons convenient to vse moderate exercise for takeinge open ayer in gardens, sweete and holsome places and walkes, wch may conferre vnto her health, solace and comfort ... And likewise to passe her tyme most seasons at her Verginalles, or other instrumentes musicall, so that the same be not too much, and wthout fatigacion or wearines to intende to her learninge of Latine tongue and French. At other seasons to daunce, and amongst the residue to have good respect vnto her diet ...[40]

38 Zit. nach der modernisierten Fassung in *Letters and Papers, Foreign and Domestic of the Reign of Henry VIII*, Bd. 6, hrsg. von James Gairdner, London 1882, Reprint Vaduz 1965, S. 472, Nr. 1126, siehe dort auch den Kommentar zu der Quelle.

39 Vives and the Renascense Education (wie Anm. 16), S. 4.

40 London, British Library, Cott. Vitell. C. i., fol. 24^{v}, zit. nach F. Madden, Privy Purse Expenses (wie Anm. 34), S. xli.

Die Gewichtung dieses ersten erhaltenen Curriculums für die Erziehung einer englischen Prinzessin ist bezeichnend. Konkrete Lernziele werden nicht formuliert, es werden keine Leselisten aufgestellt, aber immerhin die Fächer der Ausbildung festgelegt. Im Vordergrund stehen Heil und Gesundheit von Seele und Körper. Es folgt das Instrumentalspiel, für das als einziges Fach eine Begründung, der Zeitvertreib, gegeben wird. Schließlich führt die Liste das akademische Wissen auf, den Lateinunterricht, sowie die Sprache der Courtoisie, Französisch. Das Curriculum deckt sich mit der Tradition der Prinzenerziehung, die man bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen kann – nur dass hier die männlichen Anteile der Ausbildung zur Jagd und zum Kampf fehlen.[41] Da die Erhaltung der Gesundheit deutlich über den Wissenserwerb gestellt wird, gewinnt man den Eindruck, als diene die Bildung der Prinzessin nur der Überbrückung von Zeit, bis mit der Hochzeit die eigentliche Aufgabe einer Frau beginnt.

Jenseits der formalen und institutionellen Tradition der Prinzenerziehung muss es zumindest bei Königin Katharina von Aragon Unsicherheiten über die Ziele und Inhalte der Ausbildung ihrer Tochter gegeben haben. Die Tradition regelte die Wissensgebiete, in denen Prinzen und Prinzessinnen unterwiesen wurden wie auch das Verhalten von Frauen in der Öffentlichkeit – hierüber gab es kaum etwas zu diskutieren. Doch offensichtlich reichte die Tradition nicht mehr als Begründung für Fächer und Inhalte aus.

Ein Zentrum und vermutlich auch Ausgangspunkt dieser Diskussion – mit einer Strahlkraft weit über England hinaus – war der Haushalt Thomas Mores. More, ab 1525 Lordkanzler und damit höchster Beamter des Reichs, hatte schon früh Kontakte zum Hof, unter anderem durch seinen Freund, den humanistisch gebildeten Adeligen William Mountjoy, Schüler Erasmus' und ab 1512

41 Interessanterweise werden auch die weiblichen Fähigkeiten, das Spinnen und Handarbeiten, hier nicht erwähnt. Die Ämter der Governess und des Schoolmasters, die Marias Haushalt zugeordnet wurden, verweisen noch auf die traditionell zweigeteilte Prinzenerziehung. Der Schoolmaster unterrichtete das Kind in der »lettrure«, dem akademischen Wissen, d. h. im Idealfall in den Sieben freien Künsten, im Regelfall jedoch vor allem in der lateinischen Sprache. Governor oder Governess waren für die Vermittlung der »nouriture«, dem höfischen Wissen, zuständig. Hierzu gehörten u. a. Regeln des Benehmens, die französische Sprache, aktuelle Tänze und musikalische Fähigkeiten, bei Jungen zudem Jagd- und Kampftechniken. Die Tudor-Könige engagierten für die Ausbildung ihrer Kinder auch im Bereich der »nouriture« Spezialisten. So wurde Maria in der französischen Sprache vermutlich von dem Lautenisten und königlichen Bibliothekar Giles Duwes unterwiesen (D. Helms, Heinrich VIII., wie Anm. 4, S. 245). In den Rechnungsbüchern der Privatschatulle Marias, die für die Jahre 1536 bis 1544 erhalten sind, werden Phillip van Wilder als Lauten- und ein Mr. Paston als Virginallehrer erwähnt. Vgl. Andrew Ashbee, *Records of English Court Music*, Bd. 7: *1485–1558*, Aldershot 1993, S. 374–381.

Kammerherr der Königin.[42] More war einer der ersten eines um 1500 aufkommenden neuen Typs des Karrieristen, die durch Bildung die fehlende adelige Geburt wettmachten, um in höchste gesellschaftliche Kreise aufzusteigen. Aus diesem Glauben an die Macht der Bildung heraus wagte er das – für seinen bürgerlichen Stand einzigartige – Experiment, seinen Töchtern die gleiche Bildung zu gewähren wie seinem Sohn.[43] Die Erfolge seiner Erziehung, die lateinischen Briefe seiner Töchter und die Übersetzungen seiner Tochter Margaret, präsentierte er den Gelehrten und Magnaten seiner Umgebung.[44] Erasmus schreibt in einem Brief an Guillaume Budé aus dem Jahr 1521, erst More habe ihn vom Wert der Frauenbildung überzeugt.[45]

Der Humanismus ist eng verbunden mit der Verbürgerlichung und damit auch der Individualisierung der Gesellschaft. Die Studia humanitatis, das Lehrgebäude, das den Kern dessen bildet, was wir seit dem 19. Jahrhundert Humanismus nennen, hatten ihre Basis in den antiken Staatstheorien, die als erste Voraussetzung für den gerechten Staat den tugendhaften Bürger ansahen. Diese Tugenden waren universell und galten für alle sozialen Ränge: Anführer wie Gefolgsleute. Weisheit, Tapferkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit, die von Plato übernommenen Kerntugenden der Humanisten,[46] waren keine äußerlich zu symbolisierenden oder mit dem gesellschaftlichen Rang verbundene Qualitäten, sondern konnten allein durch Bildung, die als Charakterbildung angesehen wurde, erreicht werden. Dass es die Musik mit in das Curriculum der Studia humanitatis schaffte, hatte weniger mit ihrer traditionellen Position in den Septem artes liberales zu tun, als damit, dass sowohl Aristoteles als auch Plato sie aufgrund ihrer direkten Wirkung auf die Seele für die Erziehung des idealen Charakters empfahlen – allerdings immer mit Hinweis auf die dunkle Seite ihrer Macht: ihre Fähigkeit zu verweichlichen und auch zu verweiblichen.[47] So ent-

42 Sidney Lee, »Blount, William«, in: *The Dictionary of National Biography*, hrsg. von Leslie Stephen und Sidney Lee, Bd. 2, Oxford 1917, S. 721f.

43 Siehe Jean-Claude Margolin, »L'Éducation des femmes d'après la correspondance de Thomas More«, in: *L'Éducation des femmes en Europe et en Amérique du nord de la renaissance à 1848: réalites et représentations*, hrsg. von Guyonne Leduc, Paris 1997, S. 39–54.

44 Mary Agnes Cannon, *The Education of Women During the Renaissance*, (Ph.D. thesis Catholic University of Washington 1961), Westport 1981, S. 99–108.

45 Jesse K. Sowards, »Erasmus and the Education of Women«, in: *The Sixteenth Century Journal* 13 (1982), S. 83f.

46 Plato, *Politeia*, 4.Buch, 428b–434a.

47 Vgl. das dritte und vierte Buch von Platos *Politeia* und das achte Buch von Aristoteles' *Politika*.

stand unter Humanisten eine lebhafte Diskussion um die Wirkung der Musik, die vor allem in staats- und erziehungstheoretischen Schriften ausgetragen wurde.[48]

Trotz seines auf das Innere gerichteten Blickwinkels wandte sich der Humanismus mit der Formulierung der Erziehungsziele an Menschen, die in der Öffentlichkeit standen, an die gesellschaftlichen Entscheidungsträger, die Männer. Die Diskussion um die Erziehung der Frau im Humanismus entstand durch die Sprengkraft, die sich aus dem Verständnis von Bildung als Tugendbildung und Wissen als Herrschaftswissen ergab. So gestanden die meisten Humanisten zwar ein, dass Bildung die Frau zur Tugend führen könne, doch musste verhindert werden, dass sie damit an die Öffentlichkeit drängte, ihr Wissen im öffentlichen Diskurs einsetzte, und damit zur »öffentlichen Frau« wurde.[49]

1523 führte sich der spanische Humanist Juan Luis Vives auf Empfehlung des Erasmus von Rotterdam und durch Vermittlung Mores mit seiner der Königin gewidmeten Schrift *De institutione foeminae christianae* (gedruckt Basel 1524) in England ein.[50] Das Buch entwickelte sich nicht nur in England zu einer der einflussreichsten Schriften über die Frauenerziehung. Es wirkte bis weit in das 17. Jahrhundert hinein.[51] Bereits vor 1528 wurde es – auf Initiative der Königin – von Richard Hyrd, einem Lehrer der Töchter Mores, ins Englische übersetzt.[52] Vives Erziehungskonzept erhebt Gültigkeit sowohl für die Erziehung einer Bürgerstochter als auch für eine Königin. Für ihn gibt es nur ein weibliches Ideal und daher auch nur eine Art der Ausbildung. Der Spanier schreibt im Vorwort zu *De institutione foeminae christianae*, zitiert nach der Übersetzung Hyrds:

> Moreouer though the preceptes for men be innumerable: women yet may be enfourmed with few wordes. For men must be occupied both at home & forth a brode / both in theyr owne matters and for the co*m*mon weale. Therfore hit can

48 Dietrich Helms, »Die Rezeption der antiken Ethoslehre in staatstheoretischen und pädagogischen Schriften und die Beurteilung der zeitgenössischen Musik im Humanismus«, in: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ares Rolf und Ulrich Tadday, Dortmund 2001, S. 325–351.

49 Vgl. z.B. die eindrückliche Fallstudie von Liza Jardine, »Isotta Nogarola: Women Humanists – Education for What?«, in: *History of Education* 12 (1983), S. 231–244, sowie Hilda L. Smith, »Humanist Education and the Renaissance Concept of Woman«, in: *Women and Literature in Britain, 1500–1700*, hrsg. von Helen Wilcox, Cambridge 1996, S. 9–29.

50 Jan Papy, »Juan Luis Vives (1492–1540) on the Education of Girls. An Investigation into his Medieval and Spanish Sources«, in: *Paedagogica Historica* 31 (1995), S. 754.

51 Die Schrift erfuhr 36 Auflagen im 16. Jahrhundert, sie wurde übersetzt ins Englische, Französische, Deutsche, Spanische, Italienische und Holländische (ebda., S. 741). Richard Brathwait zitiert Vives noch 1631 in *The English Gentlewoman, drawne out to the full Body*, London 1631, S. 184.

52 Siehe zur Problematik der Datierung das Vorwort des Faksimiles: Distaves and Dames (wie Anm. 22), S. xviii–xix.

> nat be declared in few bokes / but in many and longe / howe they shall handle them selfe in so many and diuers thynges. As for a woman hath no charge to se to / but her honestie and chastyte. Wherfore whan she is enfurmed of that / she is sufficiently appoynted.[53]

Die Reduktion der Eigenschaften der Frau auf eine einzige Qualität, die Keuschheit, ist im Grunde nicht neu. Wir hatten sie als Maxime bereits in den Ratschlägen der Mütter an ihre Töchter und auch in den Lehren des Chevalier de La Tour Landry als Motivation allen öffentlichen Handelns festgestellt. Sie lässt sich in der christliche Tradition seit den Schriften der Kirchenväter verfolgen. Interessant ist jedoch, wie unterschiedlich Keuschheit aufgefasst wird. Während es in den Ratschlägen an die Töchter aus dem 14. und 15. Jahrhundert um die Außenwirkung geht und Keuschheit im sozialen Kontext definiert wird, richtet der Humanismus sein Augenmerk auf das Innere des Menschen: Die humanistischen Erzieher versuchen, das Handeln zu ändern, indem sie das Denken beeinflussen. Da die ideale Frau der Humanisten keine Aufgaben in der Öffentlichkeit hat – eine Vorstellung, die erst mit dem Bürgertum entstehen konnte – bleibt ihre Tugend ganz auf ihr Inneres beschränkt.

Keuschheit an sich braucht keine Bildung und keine besonderen Fähigkeiten. Sie braucht nur Distanz, und zwar nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich. Gerechtfertigt wird eine Bildung der Frauen für die bürgerlichen Humanisten nördlich der Alpen nur dadurch, dass das Studium von anderen, weltlicheren Gedanken ablenkt und das Wissen von den Schriften antiker, biblischer und christlicher Autoritäten sowie von den Biografien vorbildhafter Frauen den Willen zur Keuschheit festigt, dass es Distanz schafft. Erasmus von Rotterdam drückt diese Tatsache in seiner ebenfalls Katharina von Aragon gewidmeten Schrift *Institutio christiani matrimonii* (Basel 1526) sehr deutlich aus: Mädchen sollen immer beschäftigt sein, um nicht auf dumme Gedanken kommen zu können. Wenn sie z. B. weben, kann ihr Geist immer noch abschweifen. Lesen sie jedoch ein Buch, ist auch der Geist beschäftigt.[54] Eine entsprechend zwiespältige Rolle spielt die Musik, die ja im Tanz, im Musizieren füreinander und im Singen miteinander Distanz gerade aufhebt. In dem bürgerlichen Umfeld, aus dem Humanisten wie Vives und Erasmus stammten und für das sie schrieben, herrschte für die Funktion der Musik als Symbol feudaler Abhängigkeiten kein Bedarf und kein Verständnis. So lassen die Humanisten Musik für Mädchen

53 Juan Luis Vives, *A Very Frutefull and Pleasant Boke Called the Instruction of a Christen Woman*, übersetzt von Richard Hyrd, London [1529?], fol. Bii, nach Distaves and Dames (wie Anm. 22).

54 Desiderius Erasmus, *Opera Omnia*, hrsg. von Joannes Clericus, Bd. 5: *Quae ad pietatem instituunt*, Leiden 1704, Reprint Hildesheim 1962, Sp. 663, B–C.

chen und Frauen nur unter ganz kontrollierten Umständen zu, und ein gemeinsames Musizieren von Frauen und Männern wird auf Ehepartner in der Zurückgezogenheit des Hauses beschränkt.[55] Vives und Erasmus äußern sich mit starken Worten gegen die höfische Kultur. Vives, der in seinen Schriften kaum Beziehungen zur Musik erkennen lässt, will z. B. die gesamte höfische Epik und Lyrik verbieten. Er schreibt:

> Some write fylthy and baudy rymes, whiche me*n* I can nat se what honest excuse they can ley for themselfe. ... But they call themselfe louers / and I beleue they be so in dede / ye and blynd & madde to withall.[56]

Erasmus schildert den Tagesablauf junger Frauen am Hof als ständigen, zur Sünde einladenden Müßiggang in Gesellschaft von Männern und schimpft dann ähnlich über die Verfasser von Liebesliedern, die nach seiner Auffassung ausgepeitscht gehören. Er hält sie für staatsschädigend und fordert unter Verweis auf Plato ihr Verbot.[57] Bei beiden ist die Darstellung weiblicher Sünde immer auch mit Beschreibungen von Musik und vor allem Tanz verbunden.[58] Vives widmet dem Kampf gegen den Tanz sogar das gesamte 12. Kapitel in *De institutione*: Mädchen würden von ihren Eltern mit großer Sorgfalt im Tanz ausgebildet, wobei sie jedoch ihre Keuschheit aufs Spiel setzten. Ähnlich äußert sich Erasmus über Eltern, die ihren Töchtern von bezahlten Lehrern die neusten Liebeslieder beibringen lassen und dieses als soziale Errungenschaft ansehen.[59] Das Argument, musikalische Bildung würde die Heiratschancen des Mädchens verbessern, versuchen die Erziehungstheoretiker des 16. Jahrhunderts regelmä-

55 Im Dialog »Conjugium« in seinen *Familiarium Colloquiorum Formulae* (Basel 1523) schildert Erasmus die folgende Szene, in der beschrieben wird, wie eine Ehefrau die Gunst ihres Mannes zurückgewinnt, der seine Zeit in Tavernen mit Prostituierten verbringt. Das Argument für die Ehe, sie biete preiswerte Möglichkeiten der Erholung, ist bezeichnend für das bürgerliche Denken: »And whe*n* that he is toppe heuy playing on his lute, sytte thou by and singe to him so shalte thou make hym keepe home, and lessen hys expences.« Zit. nach der ersten englischen Übersetzung *A Mery Dialogue* (London 1557), fol. 18^{r}, siehe *The Earliest English Translations of Erasmus' Colloquia, 1536–1566*, hrsg. von Henry de Vocht, Löwen 1928, S. 89.

56 J. L. Vives, A Very Frutefull and Pleasant Boke (wie Anm. 53), fol. Bii–Biii.

57 D. Erasmus, Opera Omnia, Bd. 5 (wie Anm. 54), Sp. 716F–717B. Vgl. auch Juan Luis Vives, *De Officio Mariti* (Brügge 1529), zit. nach Vives and the Renascense Education (wie Anm. 16), S. 206: »But nowadays they call her eloquent, that with long and vain confabulation, can entertain one, and what should a man think that she being unlearned, should talk with a young man little wiser than herself, but that, that is either foolish or filthy? And this they call the gentle entertainment of the court, that is to say, of the school, where they learn other like arts of their master the devil.«

58 J. L. Vives, A Very Frutefull and Pleasant Boke (wie Anm. 53), fol. Civ; D. Erasmus, Opera Omnia, Bd. 5 (wie Anm. 54), Sp. 719E–F.

59 D. Erasmus, Opera Omnia, Bd. 5 (wie Anm. 54), Sp. 717F–718C.

ßig zu widerlegen – ein Hinweis, dass jenseits der pädagogischen Theorie und des humanistischen Diskurses die Errungenschaften der höfischen Kultur für soziale Aufsteiger als nachahmenswert galten.

Ein gebildetes Mädchen schwört, so wünscht es sich Vives, allen Vergnügungen wie »songes / Daunces / and suche other wanton & peuysshe playes« ab.[60] So ist es nur konsequent, dass er in seiner kleinen Schrift *De Ratione Studii Puerilis* (Basel 1524), in der er auf Bitten Katharinas einen kompletten Plan zur akademischen Bildung Marias verfasste und damit eine erste Leseliste und ein erstes Curriculum für Mädchen entwarft, die Musik überhaupt nicht erwähnt.[61] Erasmus lässt immerhin das Instrumentenspiel für solche Mädchen gelten, deren Eltern so reich sind, dass sie ihnen das Erlernen hausfraulicher Tätigkeiten nicht zumuten, die Töchter aber dennoch in ständiger Beschäftigung halten wollen. Doch er setzt gleich nach, dass es besser wäre, sie würden in den Studia humanitatis ausgebildet.[62]

Das Argument, Musik habe eine den Charakter bildende Wirkung, das in den Traktaten für die Knabenerziehung von den Humanisten beschworen wird, ist im Kontext der Diskussion um die Mädchenbildung nicht zu finden. So bleibt von den drei Funktionen, die Aristoteles der Musik zuschreibt, von Charakterbildung, Zeitvertreib und Katharsis,[63] nur noch der Zeitvertreib, bzw. in der Weiterführung durch Erasmus die Ablenkung einer Seele, die sonst unweigerlich zu sündigen Gedanken tendiert.

Dass die Auffassung von Musik als bloßem Zeitvertreib, zur Überbrückung unausgefüllter Stunden und zur Unterdrückung sündigen Denkens oder Tuns, auch außerhalb des gelehrten Diskurses verbreitet war und das Denken zeitgenössischer Eltern bestimmte – wenn auch mit einer anderen Schwerpunktsetzung –, lässt sich außer an dem oben zitierten Brief Katharinas an Maria noch an einer Reihe weiterer Beispiele zeigen. Thomas More, der im Gegensatz zu Vives ein positives Verständnis von Musik hatte, legte Wert darauf, dass seine beiden Ehefrauen das Spiel auf Musikinstrumenten lernten, und er beharrte darauf, dass alle Mitglieder seines Hauses musizierten, mit dem praktischen Ziel, das Glücksspiel einzudämmen.[64] Mit ähnlichen Befürchtungen schrieb 1536

60 J. L. Vives, A Very Frutefull and Pleasant Boke (wie Anm. 53), fol. E^{v}.

61 Siehe hierzu Ruth Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana 1956, S. 74, und J. Papy, Juan Luis Vives (wie Anm. 50), S. 756.

62 D. Erasmus, Opera Omnia, Bd. 5 (wie Anm. 54), Sp. 663C.

63 Die »reinigende« Wirkung der Musik wird in den Traktaten der Humanisten kaum rezipiert. Aristoteles, *Politika*, 8.Buch, 1341b35–1342a1.

64 »Some he made to sing, others to play the organ: he allowed no one, not even if he were of noble rank, to play at dice or cards.« (Thomas Stapleton, *The Life and Illustrious Martyrdom of*

Lady Lisle an die Erzieherin ihrer Tochter aus erster Ehe, Mary Basset: »I fear she shall give her mind too much to play. It will come soon enough to her. I would she should ply her work, the lute and the virginals.«[65]

Dass die musikalische Praxis wie auch die Studien der antiken und christlichen Literatur nach den Vorstellungen der Humanisten eine einsame Tätigkeit sind, die jeglichen aktiven Zuhörer und vor allem jedes männliche Publikum ausschließt, versteht sich von selbst. Vives dehnt das paulinische Redeverbot für die Frau in der religiösen Gemeinde[66] auf ihr gesamtes Leben aus: »Let fewe se her / and none at al here her«.[67] Die Einsamkeit und Heimlichkeit der Kammer fördert eine Musik, die in einem positiven Sinne asozial sein kann, da sie keine Texte braucht und allein getrieben werden kann: Instrumentalmusik für Tasteninstrumente oder für Laute. So sind die ersten Stücke in englischen Handschriften, die im Titel einer Frau zugeeignet werden – ob als Widmungsträgerin, Interpretin oder als Urheberin ist nicht mehr festzustellen –, Kompositionen für das Virginal: *My lady careys dompe* und *The short mesurs off my lady wynkfyldes rounde* (GB–Lbl, Royal App. 58, fol. 44^{v}–47^{r}). Beide Stücke, die um 1530 entstanden sein müssen,[68] weisen die typischen Eigenschaften der neu entstehenden Kammermusik für Tasteninstrumente oder Laute auf: ein wiederholtes vertikales Gerüst, umspielt und variiert mit virtuosen Figuren. Ihre Form ist unabhängig von einem vokalen Vorbild (also auch dem Liebeslied), und durch ihre Virtuosität lösen sie sich von einer möglichen Funktionalisierung als Tanz. Diese Musik erfordert keine Mühen des Komponisten, sondern Anstrengungen des ausführenden Instrumentalisten. Das Einstudieren von Fingerfertigkeit wird zum Selbstzweck. Ständiges Üben und Lernen, der Erwerb und Erhalt von motorischen Fähigkeiten ohne das unmittelbare Ziel der Aufführung vor Publikum, kann an die Stelle der bisherigen sozialen Funktionen von Musik treten.

Elisabeth I. – Musik im Diskurs des Protestantismus

1564: In Schottland ist Maria Stuart, eine Enkelin von Margarete und Jakob IV., auf dem Thron. In England regiert seit 1558 Elisabeth I. Die Königinnen sind Konkurrentinnen: Die katholische Opposition in England, die an der Legitimi-

Sir Thomas More, hrsg. und übersetzt von Philip E. Hallett, London 1928, S. 95). Siehe auch D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), S. 220 und 223f.

65 *The Lisle Letters*, hrsg. von Muriel St. Clare Byrne, Bd. 3, London 1981, S. 157.

66 1. Korinther 14:34–35, sowie zum Lehrverbot für Frauen: 1. Timotheus 2:11–14.

67 J. L. Vives, A Very Frutefull and Pleasant Boke (wie Anm. 53), fol. Eii^{v}.

68 Beschreibung und Datierung der Handschrift in D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), S. 76–79.

tät Elisabeths, der Tochter Anna Boleyns, zweifelt, sieht in der schottischen Königin die rechtmäßige Erbin des englischen Throns. Der neu am Hof Elisabeths eingetroffene Gesandte Marias, Sir James Melville, wird von der Königin ausführlich über die Qualitäten seiner Herrin befragt. Er berichtet, dass Maria gerne jage, Historien lese und dass sie sich gelegentlich mit dem Spiel auf Laute und Virginal erhole, Instrumente, die sie einer Königin angemessen gut beherrsche.[69] Noch am selben Tag wird Melville nach dem Dinner von einem Höfling in eine Galerie gebeten. An einer Tür, die durch einen Gobelin verhängt ist, belauscht er das Virginalspiel der Königin. Er schiebt den Teppich beiseite und tritt ein. Elisabeth, die mit dem Rücken zu ihm sitzt, bemerkt ihn scheinbar erst nach einer Weile. Sie kommt auf ihn zu und tut, als wolle sie ihn schlagen: Sie sei nicht gewohnt, vor Männern zu spielen, sondern spiele nur, wenn sie allein sei, um die Melancholie zu vertreiben. Melville schiebt artig die Schuld auf die Kraft der Musik und auf seine Erziehung:

> »As I was walking with my lord of Hunsdon, as we passed by the chamber-door, I heard such melody as ravished me and drew me within the chamber, I knew not how«; excusing my fault of homeliness, as being brought up in the court of France.[70]

Die Königin ruft eine Hofdame herbei. Sie verzichtet auf eine Bestrafung, stellt dann aber die entscheidende Frage: Der Gesandte soll beurteilen, wer besser spiele, die englische oder die schottische Königin. Melville entscheidet sich diplomatisch für die anwesende Monarchin.[71]

*

Liest man die pädagogische und staatstheoretische Literatur Englands, fällt auf, wie überaus bürgerlich das Land vom Beginn des 16. Jahrhunderts an dachte. Es gibt im 16. Jahrhundert in England keine mit dem *Cortegiano* oder dem *Principe* vergleichbare Schrift, die sich ausschließlich mit dem Ideal des Höflings oder des Königs auseinandersetzt.[72] Es gibt auch keine englische *Ars amatoria*, die die Tradition der Liebesanbahnung durch Musik weiter geführt hätte wie

69 »When she had leisure from the affairs of her country she read upon good books, the histories of diverse countries, and sometimes would play upon the lute and virginals. She asked if she played well. I said, reasonably for a queen.« (James Melville, *The Memoirs of Sir James Melville of Halhill*, hrsg. von Gordon Donaldson, London 1969, S. 38).

70 Ebda.

71 Ebda.

72 Lediglich der *Cortegiano* Baldassare Castigliones wurde in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ins Englische übersetzt: *The Courtyer of Count Baldessar Castilio ... done into Englyshe by Thomas Hoby* (London 1561).

z. B. Alessandro Piccolominis augenzwinkernde Verführung zur Sinnlichkeit *La Raffaella ovvero della bella creanza delle donne* (Venedig 1540).[73] Auch die einflussreichste erziehungstheoretische Schrift des 16. Jahrhunderts in England, Thomas Elyots *The Boke named the Gouvernor* (London 1531), richtet sich nicht an den Adel – obwohl das Buch Heinrich VIII. gewidmet ist –, sondern allgemein an weltliche (männliche) Funktionsträger. Das englische Bürgertum entwickelte ein eigenes, selbstbewusstes Männlichkeitsideal, das zwar den Krieger aus dem Ideal des Adels übernahm, nicht jedoch den Hofmann. Die Kritik der Humanisten an der Hofkultur wurde aufgenommen und zunehmend einer Vorstellung von Weiblichkeit zugeschlagen – auch schon zu einer Zeit, in der ein männlicher König regierte. So schreibt der Lateinlehrer Elisabeths, Roger Ascham, in seinem – ausgerechnet dem ausgewiesenen Musiker Heinrich VIII. gewidmeten – Buch *Toxophilus. The Schole of Shootinge* (London 1544) über die Qualitäten des englischen Gentleman: »The minstrelsie of lutes, pipes, harpes, and all other that standeth by suche nice, fine, minikin fingering ... is farre more fitte for the womannishnesse of it to dwell in the courte among ladies«.[74] Wenn es darum geht, höfische Kultur abzuwerten, verwenden verschiedene Autoren den Begriff »effeminate«, der verweichlicht, aber auch weibisch bedeuten kann.[75] Schließlich wird mit der Behauptung, dass Männer das Dröhnen der Kriegstrommel, Frauen aber die Musik von Laute und Bandora lieben, sogar die grundsätzlich verschiedene Natur der Geschlechter definiert.[76] Diese Abwer-

73 Geoffrey Fentons *Monophylo* (London 1572) betitelte Übersetzung von Etienne Pasquiers *Le mo-nophyle* (Paris 1555), John Kepers als *The courtiers academie* (London 1598) erschienene Übersetzung von Annibale Romeis *Discorsi* (Ferrara 1586) oder auch Anthony Mundays *A Courtly Controversie, betweene Love and Learning* (London 1581) stehen eher in der platonischen als in der ovidischen Tradition des Liebesbegriffs und behandeln die Musik dementsprechend nicht.

74 Roger Ascham, *Toxophilus*, hrsg. von Edward Arber, Birmingham und London 1868 (English Reprints, 3), S. 41.

75 Z.B. Thomas Salter, *A Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, London [1579], fol. BII^{v}: »I will staye too shew the use of many unwise Fathers, who beyng more daintye, and effeminate in followyng their pleasures, then wise and diligent in seekyng the profite of their Daughters, doe giue them, so sone, as they haue any understandyng in readyng, or spellyng, to cone and learne by hart bookes, ballades, Songes, sonettes, and Ditties of daliance.« Vgl. ausführlicher hierzu Linda Phyllis Austern, » ›Alluring the auditorie to effeminacie‹: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England«, in: *Music & Letters* 74 (1993), S. 343–354.

76 »Is it not strange that men should be so foolish to dote on women, who differ so far in nature from men? For a man delights in arms and in hearing the rattling drums, but a woman loves to hear sweet music on the Lute, Cittern, or Bandore. A man rejoiceth to march among the murdered carcasses, but a woman to dance on a silken carpet.« (Joseph Swetnam, *The Arraignment of Lewd, idle, froward, and unconstant women*, London 1615, zit. nach Katherine Usher Hender-

tung ist selten gegen die Musik als solche gerichtet. So wird das Singen von Madrigalen und Freemen's Songs nicht als verweichlichend kritisiert. Ascham empfiehlt es sogar ausdrücklich demjenigen, der in der Gesellschaft seinen Mann stehen muss, dem Juristen oder Prediger, zur Übung der Stimme.[77] Als weibisch herabgesetzt wird allerdings jegliches Raffinement, jegliche Virtuosität, d. h. vor allem jene Musik für Laute oder Virginal, die sich von den sozialen Funktionen der Musik zu lösen versuchte und daher dem utilitaristischen Denken des Mannes in der bürgerlichen Gesellschaft am wenigsten entsprach. Phillip Stubbes verurteilt in *The Anatomie of Abuses* (London 1583) zudem noch jegliche öffentlich getriebene Musik als verweiblichend.[78]

Erst mit dem Bürgertum entstand die Differenz von Arbeit und Freizeit. Die musikalische Beschäftigung in der Kammer, die am Hof der Politik beziehungsweise der Festigung und Feststellung sozialer Bindungen gedient hatte, wurde im Haus des Bürgers aufgrund ihrer Unproduktivität und fehlenden Funktion zu einem Problem. Der zeitaufwändige Erwerb hervorragender instrumentaler Fähigkeiten, der für den Cortegiano wichtig war, um die Aufmerksamkeit des Hofes auf sich zu lenken,[79] musste im Haus des Bürgers zu einem selbstreferentiellen System des Übens um des Übens willen werden, das dem Bild vom zweckgebunden denkenden Mann, der bei allem, was er tat, das Gemeinwohl und das seiner Familie bedachte, widersprach. In der aristotelischen Tradition der Erziehungs- und Staatstheorie waren das Streben nach Virtuosität, die eitle Geziertheit, und das Musizieren in der Öffentlichkeit als Attribute des Unfreien beschrieben worden, die dem freien Bürger nicht angemessen seien.[80] Die in der Musikpraxis festgemachten Standesunterschiede, die auch die höfische Musikpraxis beeinflussten, wurden zu natürlichen Charakterunterschieden der Geschlechter umgedeutet.

Der Humanismus hatte die Aufmerksamkeit auf das Individuum und sein Inneres gelenkt, um ein soziales Ziel, das Gemeinwohl, zu erreichen. Mit der Reformation wurde auch der Glaube privatisiert und individualisiert. Das Seelenheil wurde der individuellen Verantwortung übertragen, es wurde zum Lebens- und Arbeitsauftrag. Die Keuschheit der Frau war nicht mehr nur von öffentlichem, sondern von ganz individuellem, ureigenem Interesse. Lateinische

son und Barbara F. McManus, *Half Humankind. Contexts and Texts of the Controversy about Women in England, 1540–1640*, Urbana 1985, S. 208.) Vgl. die Replik hierauf in Constantia Munda, *The Worming of a Mad Dogge, or a Soppe for Cerberus*, London 1617, in: ebda., S. 261f.

77 R. Ascham, Toxophilus (wie Anm. 74), S. 42.

78 Siehe Linda Phyllis Austern, » ›Sing againe Syren‹: The Female Musician and Sexual Enchantment in Elizabethan Life and Literature«, in: *Renaissance Quarterly* 42 (1989), S. 420–448.

79 B. Castiglione, Il Cortegiano (wie Anm. 27), Buch II, Kap. 13; Buch IV, Kap. 4 und 5.

80 Aristoteles, *Politika*, 8.Buch, 1341b1–20.

Lektüre oder Musik als Zeitvertreib und zur Ablenkung von sündigen Gedanken wird bei einem solchen Lebensziel zur Zeitverschwendung. In protestantischen Erziehungsschriften erscheint der Begriff »pastime« in der Regel nur noch in negativer Konnotation.[81] Als Argument für die Musik in der Erziehung von Mädchen bleibt, wenn sie überhaupt noch positiv gesehen wird, nur noch die erholsame Wirkung der Musik, ihre Kraft, nach getaner Arbeit die Seele zu erfrischen und die Melancholie zu verscheuchen, auf die sich auch Königin Elisabeth beruft. Angesichts der Ambiguität der Musik, die immer auch zur Sünde reizen kann, bleibt diese Funktion umstritten.

Thomas Becon (1512–1567), Kaplan des Erzbischofs von Canterbury Thomas Cranmer, schreibt in seinem *Catechism* (1559) zwar grundsätzlich von der Pflicht der Eltern, ihre Kinder zur Schule zu schicken und fordert auch eine Schule für Mädchen.[82] Die Eltern sollten jedoch darauf achten, dass ihre Kinder nicht ständig an heidnischen Autoren lernten, in denen manchmal mehr Sünde als Positives zu finden sei[83] – der Protestantismus verdrängt die Antike aus dem Curriculum der Mädchenbildung. In einem Kapitel über die Pflichten junger unverheirateter Frauen führt Becon aus, dass sie nicht nur die Faulheit scheuen sollten, sondern auch den Besuch von »vain spectacles, games, pastimes, plays, interludes &c«, in denen mehr Sünde als Seelenheil zu lernen sei. Und er verbietet allen keuschen Mädchen den Umgang mit Menschen, »whose delight is in fleshly and filthy pastimes, as singing, dancing, leaping, skipping, playing, kissing, whoring, &c«[84] – vom Singen weltlicher Lieder bis zur Prostitution ist nur noch ein kurzer Weg. Aufgabe der alten Frauen sei es, die jungen zu unterweisen. Aber nicht im Tanzen oder im Spiel auf Laute und Virginal – letzteres wird mit dem höfischen Begriff »minionly« (»einschmeichelnd«) abgewertet – und ebenso wenig in der Unterhaltung von Fremden, Junkern und Gentlemen,

81 Z.B. bei Th. Salter, A Mirrhor (wie Anm. 75), fol. [Bvi]; William Averell, *A Dyall for Dainty Darlings, Rockt in the Cradle of Securitie,* London 1584, fol. [Eiiij]; oder Thomas Becon, *The Catechism of Thomas Becon*, hrsg. von John Ayre, Cambridge 1844 (The Parker Society, 13), S. 368.

82 Diese Fortschrittlichkeit des Protestantismus resultiert aus der Pflicht zur eigenen Auseinandersetzung mit dem Wort Gottes. Siehe hierzu Norma McMullen, »The Education of English Gentlewomen 1540–1640«, in: *History of Education* 6 (1977), S. 87f. Aus ähnlichen Gründen wurde neben der Alphabetisierung auch das Vom-Blatt-Singen z.B. durch entsprechende Instruktionen in den Vorworten von Psalmbüchern gefördert. Siehe John Stainer, »On the Musical Introductions Found in Certain Metrical Psalters«, in: *Proceedings of the Musical Association* 27 (1900/01), S. 1–50.

83 Th.Becon, The Catechism (wie Anm. 81), S. 350.

84 Ebda., S. 368.

sondern allein darin, Ehemann und Kinder zu lieben, zurückhaltend, keusch und gehorsam zu sein.[85]

In seiner der Prinzessin Elisabeth, der späteren Königin, gewidmeten Schrift *The Jewel of Joy* (ca. 1553) führt Becon seinen Standpunkt genauer aus, allerdings ohne spezifisch auf die Frau einzugehen. Musikinstrumente füllen für einige Zeit das Ohr mit angenehmer Harmonie und können unseren müden Geist erheitern. Aber wie schnell wird diese uns zuwider: »Doth not the sound straightway perish, and we receive none other commodity than loss of time?«[86] Viele Adelige – auch hier derselbe antihöfische Ton wie bei den Humanisten – würden die Musik über die Weisheit stellen. Musik führe jedoch in die Sünde, »wisdom« in die Tugend. Einige Könige hätten die Musik auch als Heilmittel gegen Müdigkeit nach harter Arbeit eingesetzt, es dann jedoch übertrieben. Regierende sollten mehr auf das Wort Gottes hören und auf die Klage der Untergebenen als auf die Musik.[87]

> A christian man's melody, after St Paul's mind, consisteth in heart, while we recite psalms, hymns, and spiritual songs, and sing to the Lord in our heartS. ... Vain and transitory is it indeed: notwithstanding, music may be used, so it be not abused. If it be soberly exercised and reputed as an handmaid unto virtue, it is tolerable; otherwise it is execrable, and to be abhorred of all good men. So that ye perceive, that music is not so excellent a thing, that a christian man ought earnestly to rejoice in it.[88]

Musik, so klingt es zwischen den Zeilen heraus, dient nur dann der Tugend, wenn das Musizieren ohne emotionales Engagement und ohne Zielstrebigkeit betrieben wird. Hier schwingt, religiös begründet, die aristotelische Warnung vor der Virtuosität als Ziel der Musikausbildung des freien Bürgers mit.[89] Es wird deutlich, warum die Qualität des Instrumentalspiels von Maria und Elisabeth nur als »reasonably for a queen« bezeichnet werden kann[90] und welche

85 Ebda., S. 376.
86 Ebda., S. 428.
87 Ebda., S. 430.
88 Ebda.
89 Aristoteles, *Politika*, 8.Buch, 1342a15–27.
90 J. Melville, The Memoirs (wie Anm. 69), S. 38. Vgl. auch die 1603 postum verfasste Beschreibung Elisabeths von John Clapham: »Of the Greek tongue also she was not altogether ignorant. She took pleasure in reading of the best and wisest histories, and some part of Tacitus' Annals she herself turned into English for her private exercise. She also translated Boethius, De Consolatione Philosophiae, and a treatise of Plutarch, De Curiositate, with diverse others. For her recreations, she used them moderately and wisely without touch to her reputation or offense to her people. .. In matters of recreation, as singing, dancing and playing upon instruments, she was not ignorant nor excellent: a measure which in things indifferent best beseemeth a prince.« (John Clapham, *Elizabeth of England. Certain Observations Concerning the Life and Reign of*

moralische Brisanz sich hinter einem öffentlichen Vergleich ihrer Fähigkeiten verborgen haben könnte.

Thomas Salter ist selbst die emotionslose Fingerübung zum Zeitvertreib noch zu gefährlich. In seinem 1579 erschienenen *Mirrhor mete for all Mothers, Matrones, and Maidens, intituled the Mirrhor of Modestie*, in weiten Teilen eine freie Übersetzung von Giovanni Michele Brutos zweisprachiger Schrift *La institutione di una fanciulla nata nobilmente / L'institution d'une fille de noble maison* (Antwerpen 1555), greift er das Argument der Humanisten an, dass Bildung gegen die »heapes of pleasure, pastymes, delightes, and recreations, and the deceites and guiles of our ghostlie enemie« helfe. Weise Männer könnten sich gegen diese moralischen Anfechtungen kaum wehren, wie sollte es dann eine zarte Jungfrau?[91] Entsprechend hält er auch nichts von der antiken Philosophie in der Erziehung, er lässt nur die christliche Lehre gelten.[92] Jedoch wie auch schon die Humanisten schimpft Salter über Väter, die meinten, der schöne Gesang oder das raffinierte Instrumentalspiel ihrer Töchter gereiche ihnen zur Zierde und Liebeslieder seien eine geeignete Lektüre.[93]

> I for my part doe not onely discommende, but iudge that a thing of no little daunger, which ought in all women to be eschewed. For as Musicke if it be vsed to a laudable and good intentio*n*, hath no euill in it, but deserueth a place emoug [sic!] the other Artes, the whiche appertainyng properly to menne, be called Liberall: Yet not withstandyng, vnder the shadowe of vertue (as for the moste parte all other Artes and faculties, bee foolishely acknowledged for vertues) it beareth a swete baite, to a sowre and sharpe euill. Therefore I whishe our Maiden, wholie to refrain from the vse of Musicke, and seeyng that vnder the couerture of Vertue, it openeth the dore to many vices, she ought so muche the more the daunger is greate, and lesse apparent.«[94]

Es ist offensichtlich, dass Salter eine Extremposition vertritt. Doch allgemein lässt sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Misstrauen besonders gegen das Spiel von Musikinstrumenten durch Mädchen feststellen. William Lowths Übersetzung von Bartholomaeus Battys' *De oeconomia christiana* (Antwerpen 1558), die 1581 in London unter dem Titel *The Christian Mans Closet* erschien, fasst als Eigenschaften der idealen Ehefrau zusammen: »Shee will honor, esteeme and obey both father and mother with great reuerence and lowlinesse of mind, she will loue, cherish, and make much of infants, shee can sing

Queen Elizabeth, hrsg. von Evelyn Plummer Read und Conyers Read, Philadelphia 1951, Translations and reprints from the original sources of history, Ser. 3.6, S. 89).

91 Th. Salter, A Mirrhor (wie Anm. 75), fol. [Bvi].

92 Ebda., fol. [Bvii].

93 Ebda., fol.Biiv und [Cvi].

94 Ebda., fol. [Cvi]–[Cvii].

wel and sweetly«.[95] Doch soll sie weder »mery ballades« noch »iestes nor rimes« lernen,[96] sondern von Beginn an nur Psalmen singen. Auf keinen Fall darf sie Gefallen am Klang von Musikinstrumenten finden, noch soll sie wissen, wofür diese erfunden wurden.[97] Kompromissbereiter waren protestantische Autoren, wenn es nicht speziell um die Erziehung von Mädchen ging. John Northbrook z. B. vertritt in seinem Traktat *Spiritus est vicarius Christi in terra. A treatise wher-in dicing, dauncing, vaine plaies or enterludes with other idle pastimes, &c. commonly used on the Sabboth day, are reprooved* (London 1579) die Ansicht, dass die Instrumentalmusik zu befürworten sei, wenn sie mit einer distanzierten, leidenschaftslosen Haltung betrieben werde, und Dudley Fenner definiert in *A Short and Profitable Treatise of Lawfull and Unlawfull Recreations* (Middleburgh 1587) die Erholung eines Christen als »an exercise of something indifferent«, die ihn erfrischen solle, damit er um so besser seinen göttlichen Pflichten nachkommen kann.[98]

Wie sehr die protestantischen Erziehungsideale das Selbstverständnis der Erzogenen beeinflussten, lässt sich an der ersten Autobiografie und dem ersten Tagebuch englischer Frauen feststellen. Lady Grace Mildmay (1552–1620) schreibt 1617 über ihr Leben kurz nach der Hochzeit (in den Jahren nach 1566):

> First in divinitie every day, as my leasure would give me leave, and the Grace of God permitt and drawe me. I did read a chapter in the book of Moses, another in one of the prophets, one chapter in the Gospells, another in the Epistles to the end of Revelation, and the whole psalmes appointed for the day. Also every day I spent some tyme in playing on my lute, and setting songs of five parts therunto, and practised my voice in singing of psalmes and prayers and confessing my sinnes, which were ever ready to meet me in every thought and to turne me always from God and from goodnesse.[99]

Die Musikpraxis, vor allem der Gesang, geht hier ganz in die religiöse Andacht und Erbauung über und auch ihre Beschäftigung mit der Komposition bzw. dem Aussetzen fünfstimmiger Stücke für die Laute – die Quelle ist hier nicht eindeutig – scheint ganz nach innen gerichtete Meditation gewesen zu sein, ein

95 Bartholomeus Battus, *The Christian Mans Closet*, übersetzt von J. William Lowth, London 1581, fol. 97^{v}.

96 Ebda., fol. 75^{r}.

97 Ebda., fol. 75^{v}.

98 Zit. nach Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton 1953 (Princeton studies in history, 9), S. 208.

99 Zit. nach Rachel Weigall, »An Elizabethan Gentlewoman. The Journal of Lady Mildmay, circa 1570–1617«, in: *The Quarterly Review* 215 (1911), S. 125. Weigall macht keine Aussagen über den Fundort der Handschrift, so dass sie bis heute einer weiteren Erforschung und einer vollständigen Edition unzugänglich geblieben ist.

Mittel zur Selbstkontrolle wie z. B. auch die Bibelarbeit und ohne Ausstrahlung auf das Musikleben in ihrer Umgebung. Dementsprechend wurden keine Zeugnisse der Arbeit dieser frühesten bekannten Komponistin Englands tradiert.[100] Das Schweigegebot für die Frau in der Öffentlichkeit betonten protestantische Autoren mit ähnlicher Vehemenz wie Vives vor der Reformation.[101]

Lady Mildmays Autobiografie ist ebenso sehr Erziehungstraktat wie Erzählung eines Lebens: Das Vorwort ist überschrieben »Experience I conned to my child«, gemeint ist ihre einzige Tochter Mary, der sie mit ihrem eigenen Leben ein Vorbild geben will. Aber auch das erste Tagebuch einer Frau in England kann kaum als Zeugnis intimer Gedanken und privater Beweggründe gewertet werden. Das Tagebuch von Margaret, Lady Hoby (1571–1633), aus den Jahren 1599 bis 1605[102] belegt einen ähnlichen Tagesablauf, der von privaten Andachten und öffentlichen Gottesdiensten strukturiert wird. Auch ihr Denken stellt sich ausschließlich religiös geprägt dar und enthält kaum Spuren klassischer Bildung. Jede ihrer Handlungen, besonders wenn es Dinge sind, die eher zum Vergnügen dienen, begründet sie sorgfältig, als müsse sie bei sich selbst um Verständnis werben. Ihr Tagebuch ist nicht viel mehr als eine Buchhaltung ihrer religiösen Übungen. Selten erwähnt sie, Psalmen gesungen zu haben. Nur einmal in den sechs Jahren, die in dem Tagebuch protokolliert werden, findet sich ein Eintrag wie der folgende: »To refreshe my self beinge dull, I plaied and sunge to the Alpherion.«[103] Weniger enthusiastisch kann man kaum von Musik schreiben.

Die vielen Warnungen vor der Musik und vor dem Tanz, die die Zahl ihrer Rechtfertigungen bei weitem übertreffen, können als ein Zeichen dafür gelesen werden, dass Instrumentalspiel und Tanz[104] durchaus verbreitet waren. Rechnungsbücher, Autobiografien, Tagebücher, aber auch Lehrbücher bestätigen den Eindruck, dass beides feste Bestandteile der Ausbildung höherer Töchter waren

100 Auch in Italien, wo in der öffentlichen Privatheit der Kammer Frauen im 16. Jahrhundert vor Publikum musizierten, waren ihre Kompositionen ein »geheimes Repertoire« (Joachim Steinheuer, »Hofdame, Nonne, Kurtisane – Komponistinnen im 16. und 17. Jahrhundert. Der Wandel des Frauenbildes während der Renaissance«, in: *Unerhörtes entdecken*, hrsg. von Christel Nies, Kassel 1995 (Komponistinnen und ihr Werk, 2), S. 43.

101 Vgl. Kim Walker, *Women Writers of the English Renaissance*, New York und London 1996, S. 11.

102 London, British Library, MS Egerton 2614, ediert als Margaret Hoby, *Diary of Lady Margaret Hoby, 1599–1605*, hrsg. von Dorothy M. Meads, London und Boston 1930.

103 Gemeint ist das Orpharion, ein Instrument der Pandora-Familie. Ebda., S. 99.

104 Auf die heftig geführte Kontroverse um den Tanz kann hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden.

– auch in puritanischen Familien.[105] Offensichtlich konkurrierten in der historischen Realität bei Entscheidungen, die Ausbildung und Erziehung von Mädchen betrafen, unterschiedliche Motivationen und Diskurse. Beispiele hierfür finden sich jedoch auch in der pädagogischen Literatur. Richard Mulcaster vertritt 1581 in dem wohl bekanntesten Erziehungstraktat der elisabethanischen Zeit, seinen *Positions*, einen grundsätzlich humanistischen Ansatz, der aber auch Rücksicht auf puritanische Befindlichkeiten nimmt und mehr an der tatsächlichen Praxis als an moralischen und pädagogischen Idealen orientiert ist. Er führt als ein Argument für die starken musikalischen Anteile in seinem Curriculum für die Elementarschule an, dass der Musikunterricht in England traditionell etabliert sei.[106] Lesen, Schreiben, Zeichnen, Singen und Instrumentalspiel sollen Jungen wie auch Mädchen bei ihm als Grundwissen lernen – mit dem Unterschied, dass Jungen auf Grammar School, Universität und öffentliche Ämter, Mädchen jedoch auf die Hochzeit und ihre Aufgaben als Frau und Mutter vorbereitet werden. Mulcaster ist in seiner Argumentation immer auf eine Balance der Ausbildung von Seele und Körper bedacht. Musik erfüllt für ihn diese Doppelfunktion ideal: Tanz ist notwendig für die körperliche Gesundheit, die harmonischen Proportionen der Musik beeinflussen die geistige Gesundheit positiv.[107] Auch er erkennt die Gefahren von Musik und Tanz für die Moral an, diese seien im jungen Alter der Schüler der Elementarschule jedoch noch nicht so groß. Für Mulcaster überwiegt der positive Nutzen. Als einziger englischer Erziehungstheoretiker bewertet er die charakterbildende und therapeutische Funktion von Musik ohne Einschränkungen positiv, die Platon wie auch Aristoteles als Hauptgründe für ihre Diskussion der Musik in ihrer Erziehungstheorie

105 Eine Vielzahl von Quellen ließe sich für Nachweise musizierender Frauen und Mädchen anführen. Siehe für Nachweise aus Rechnungsbüchern z. B. W.L. Woodfill, Musicians (wie Anm. 98), Appendix B; David C. Price, *Patrons and Musicians of the English Renaissance*, Cambridge 1981 (dort auch Gemälde musizierender Frauen); D. Helms, Heinrich VIII. (wie Anm. 4), Anhang A. Zur Musikausübung in puritanischen Kreisen siehe Percy A. Scholes, *The Puritans and Music in England and New England. A Contribution to the Cultural History of Two Nations*, London 1934, ²New York 1962, Reprint Oxford 1969. Thomas Whythorne berichtet in seiner Autobiografie vom Musikunterricht, den er Frauen und Mädchen erteilte und der finanziellen Sicherheit, die er hierdurch gewann: *The Autobiography of Thomas Whythorne*, hrsg. von James M. Osborn, Oxford 1961, S. 165 und 173. Das Französischlehrbuch des Pierre Erondelle (*The French Garden*, London 1605, Reprint Menston 1969) schildert den Tagesablauf junger Engländerinnen, die zunächst Französischunterricht erhalten, dann im Tanzen, Singen, Virginalspiel, Lautenspiel und dem Spiel der Gambe unterrichtet werden. Zit. nach N. McMullen, The Education (wie Anm. 82), S. 95.

106 Richard Mulcaster, *Positions Wherin those Primitive Circumstances be Examined, Which are Necessarie for the Training up of Children*, London 1581, Reprint Bristol 1995, S. 37.

107 Ebda., S. 37 und 72–75.

anführen.[108] Mulcaster beweist sich im Gegensatz zu den bisher zitierten Autoren in seiner Argumentation uneingeschränkt als Praktiker. Mit seinen Überlegungen zu einer Methodik des Unterrichts beginnt in England die moderne Pädagogik. Zur gleichen Zeit werden jedoch auch die Fächer seines Modells einer Elementarschule zusammen mit Haus- und Handarbeiten als ausreichendes und kaum angefochtenes Curriculum der Frauenbildung bis in das 19. Jahrhundert hinein zementiert.

Der Gesang und das Instrumentalspiel waren gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil der Ausbildung junger Mädchen aus wohlhabendem Hause geworden. Das war jedoch zu einer Zeit, in der Öffentlichkeit auch für die Frauen des Adels zunehmend problematisch geworden war, nur durch die Konstruktion von Nutzanwendungen möglich geworden, die den Fortbestand der sozialsten aller Künste in der Isolation der Kammer möglich machten und damit ihre Individualisierung und Psychologisierung förderten. Auch die Musikpraxis der englischen Königin wurde in der Spannung zwischen der prinzipiellen Öffentlichkeit aller Handlungen des Souveräns und dem Gebot der Heimlichkeit der Frau[109] so schwierig, dass komplexe Intrigen notwendig wurden, um Musik politisch einzusetzen.[110] Vielleicht ist es der sinnlichen Kraft der Musik zu verdanken, dass sich bei den einsamen Fingerübungen auf der Laute, den Erfrischungspausen für Geist und Seele mit dem Orpharion, der Erhöhung des Brautwertes ohne Mehrwert für die Braut, nach und nach doch ein Kommunikationspartner in die private Kammer schlich. Nicht Gott, dem die frommen Psalmen galten, sondern der Komponist, der dem einsamen Fräulein geheime, in Noten verschlüsselte Botschaften sandte. Abseits eines sozialen Kontexts wie dem Gottesdienst, dem Liebesdienst oder der geselligen Unterhaltung werden Musik und Musiker auf sich selbst zurückgeworfen. Das individuelle Erleben und der erlebte Gegenstand rücken unweigerlich näher zusammen. In der Einsamkeit der Kammer konnte Instrumentalmusik zu Klangrede werden.

108 Ebda., S. 37f.

109 Zur komplexen Rolle der weiblichen Herrscherin vgl. Ursula Machoczek, *Die regierende Königin – Elisabeth I von England. Aspekte weiblicher Herrschaft im 16. Jahrhundert*, Pfaffenweiler 1996 (Reihe Geschichtswissenschaft, 39).

110 Diese Aussage gilt weniger für den Tanz. Noch im Januar 1599 tanzte die Königin vor der höfischen Öffentlichkeit einige Galliarden – vermutlich, um in einer Zeit der Spannungen mit Spanien und der Vorbereitungen eines Krieges gegen Irland Stärke zu zeigen. Siehe *Calendar of Letters and State Papers Relating to English Affairs Preserved in, or Originally Belonging to, The Archives of Simancas*, Bd. 4: *Elizabeth, 1587–1603*, hrsg. von Martin A. S. Hume, London 1899, Reprint Nendeln 1971, Nr. 671, S. 649f.

Sabine Meine

Selbstinszenierung und Distinktion – Zur Funktion der höfischen Musik bei Isabella d'Este Gonzaga

Anfang Februar 1502 fanden am Hof von Ferrara die Hochzeitsfeierlichkeiten von Alfonso d'Este mit Lucrezia Borgia, der Tochter des Borgia-Papstes Alexander VI. statt, bei denen auch Isabella d'Este Gonzaga zugegen war. Sie war Schwester des Bräutigams und Tochter des amtierenden Fürsten Ercole d'Este und gehörte somit zum engen Familienkreis des Brautpaares. Als Markgräfin des benachbarten Mantua war sie vor allem aber eine Prominente des Festes, die sich die Gelegenheit zu einem besonderen Auftritt nicht nehmen ließ: An einem der Abende lud sie nebst der zentralen Hochzeitsgesellschaft den französischen Botschafter zum Essen – im Hinblick auf den Einfluss Karls VIII. eine politisch wichtige Person – und widmete ihm einen musikalischen Auftritt, bei dem sie selbst Lieder zur Laute vortrug:[1]

> E facta la cena cum l'intervenzione de molte parole amoroxe e acti suavissimi e acostumati, la prefata signora marchexana col leuto in mano cantò diverse canzonette con melodie e suavità grandissima, quale havea servate per fare magiore careze e honore al prefato signore Oratore.[2]

> Und nach dem Abendessen mit Vorträgen voller liebevoller Worte und süßester und sittsamer Handlungen sang die besagte Frau Markgräfin mit der Laute in der Hand verschiedene Canzonette mit Melodie und größter Süße, die ihr gedient haben, um dem besagten Herrn Redner mehr Liebkosung und Ehre zukommen zu lassen.

Der Auftritt hatte den gewünschten Erfolg; man berichtete, wie begeistert die geladenen Herrschaften waren.[3]

1 Eine Vertraute von Isabella d'Este Gonzaga, die Marchesa di Cotrone Eleonora Orsini del Balzo, schreibt am 6. Februar 1502, dass diese am Vorabend »cantò duj soneti et uno capitolo« (»zwei Sonette und ein Capitolo sang«): Mantova, Archivio di Stato, Fondo Gonzaga (im Folgenden ASMn, FG), busta 1238, fol. 359f. Alessandro da Baesso berichtet am selben Tag, dass ebenso der Frottolist Marchetto Cara bei dem Bankett auftrat (ebda., fol. 392).

2 Botschaftssekretär Nicolò Cagnolo im *Diario Ferrarese di Bernardino Zambotti dall' anno 1476 sino al 1504*, hrsg. von Giuseppe Pardi, Bologna 1937 (*Rerum Italicorum scriptores,* oridinata da Lodovico Antonio Muratori, 24.7), S. 327. Alle Übersetzungen sind eigene.

3 »... che questi signori furono tanto contenti che più non se potria dire«: Marchesa di Crotone an Francesco Gonzaga. Brief vom 6. Februar 1502, zit. nach Alessandro Luzio, *Isabella d'Este e i Borgia*, Mailand 1915, S. 81.

Im Hintergrund dieser Szenerie stand indes, dass die Begegnung zwischen der Mantuaner Markgräfin und der Braut Lucrezia Borgia unter großen Vorbehalten stattfand. Wenn Isabella in ihren eigenen Berichten die Feste generell als so »kalt« aburteilte, dass sie lieber in Mantua geblieben wäre, »perchè, a dire il vero, sono pur queste noze fredde« (»denn, um die Wahrheit zu sagen, ist diese Hochzeit wirklich kalt«),[4] ist dahinter verletzter Stolz darüber zu vermuten, ihren ehemaligen Platz in Ferrara als älteste Tochter aus der ehrwürdigen Este-Tradition ausgerechnet an die rufgeschädigte Borgia-Tochter abtreten zu müssen, für die in Ferrara bereits die vierte Ehe anfing. Erschwerend kam hinzu, dass für Isabella der neue, hochzeitsbedingte Familienverbund zwischen den Borgia und den Este Einschränkungen ihrer politischen Handlungsbefugnisse mit sich brachte – Vorbelastungen, die zwangsläufig Spuren im persönlichen Verhältnis der Fürstinnen hinterließen.[5]

In der Schilderung der Hochzeitsfeierlichkeiten durch Isabella d'Este Gonzaga schnitten die musikalischen und dichterischen Darbietungen besonders schlecht ab, angefangen beim Vortrag der ersten Komödie *Epidico*, »el quale de voci e versi non fu già bello« (»deren Stimmen und Verse bereits nicht schön gewesen waren«),[6] über fehlende Intermezzi in der zweiten Komödie *Bachide*[7] bis zur auffällig enttäuschenden Musik einer einzelnen Moreske, »così trista che non merita adviso« (»so trist, dass sie keine Erwähnung wert ist«).[8] Beeindruckt zeigte sich Isabella einzig von Lucrezia Borgias Tanzkünsten, für die diese be-

4 Isabella d'Este Gonzaga an Francesco Gonzaga, Markgraf von Mantua. Ferrara, Brief vom 3. Februar 1502, zit. nach Carlo d'Arco, »Notizie di Isabella d'Este, moglie a Francesco Gonzaga«, in: *Archivio storico italiano. Appendice* 2 (1845), S. 307.

5 Isabella und Francesco Gonzaga waren durch die neue Verbindung gezwungen, politischen Opfern der Borgia-Politik die Unterkunft zu verweigern. Diesbezüglich existiert eine Minuta Francesco Gonzagas an Giovanni Gonzaga vom 2. Februar 1501, in der er sich darüber beklagt, Flüchtlinge aus Mailand den französischen Truppen ausliefern zu müssen. Vgl. A. Luzio, Isabella d'Este e i Borgia (wie Anm. 3), S. 62. Isabella sorgte offenbar dafür, dass das Verhältnis zu ihrer Schwägerin bald im negativen Sinn zementiert wurde: Aus einem Briefwechsel mit dem Isabella vertrauten Berichterstatter Bernardino de' Prosperi aus Ferrara vom Juni 1502, d. h. wenige Monate nach der Ferrareser Hochzeit, geht hervor, wie untröstlich Lucrezia Borgia über die feindliche Begegnung mit Isabella gewesen sei und dass sie vergeblich auf eine Aussöhnung gehofft habe, so dass sie nun »50.000 Dukaten dafür zahlen würde, sie nie kennen gelernt zu haben«: zit. nach Alessandro Luzio und Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Turin 1893, S. 125.

6 Brief vom 3. Februar 1502, in: C. d'Arco, Notizie (wie Anm. 4), S. 306.

7 Brief vom 5. Februar 1502, ebda., S. 308.

8 Brief vom 3. Februar 1502, ebda., S. 307.

kannt war.[9] Umso dringlicher war es daher, der Konkurrentin etwas entgegenzusetzen und zu demonstrieren, warum ihr selbst zu diesem Zeitpunkt bereits der Ruf der »primadonna del mondo« vorauseilte.[10] Entsprechend präsentierte sich Isabella in Ferrara als Musikerin.

Dazu gehörte auch das Dekor: Es wird berichtet, dass sie an einem Tag des Hochzeitsfestes ein besonderes Kleid trug, das mit »quella inventione di tempi & pause«, dem musikalischen Emblem aus Mensur- und Pausenzeichen benäht war, mit dem sie auch ihre Grotte hatte dekorieren lassen (siehe Abbildung 1, S. 54).[11] Zusammen mit dem Studiolo machte die Grotte das Herzstück ihrer persönlichen Studierzimmer im Mantuaner Castello di San Giorgio des Palazzo Ducale aus; sie waren die ersten ihrer Art, die sich eine Fürstin einrichten ließ.[12]

Je nach Vorbildung und Horizont des Betrachters konnte man in dem Pausen-Emblem ein relativ profanes, ästhetisches Spiel mit der Symmetrie, einen Hinweis auf die Bedeutung von Musik als rekreativer Tätigkeit in Regierungspausen oder ein philosophisches Symbol neoplatonischer Prägung über die Dialektik von Klang und Stille in der himmlischen Harmonie sehen. Zudem erinnert die Idee aller vier Grundmensuren an Ockeghems *Missa Prolationum*, stellt

9 In diesem Sinn lobt sie in einem anderen Brief an ihren Ehemann vom 3. Februar 1502 die Moresken, die als Zwischenakttänze in den Komödien dargeboten wurden: »... et inanti un'hora di nocte se principiò lo Epidico, el quale de voci e versi non fu già bello; ma le moresche che fra li atti furono facte, comparsero molto bene et cum grande galanteria« (»... und um ein Uhr nachts fing der Epidico an, in denen die Stimmen und Verse nicht gerade schön waren; aber die Moresken, die zwischen den Akten gemacht wurden, wirkten sehr gut und hatten viel Galanterie«): ebda., S. 306. Diese Beobachtung trifft sich mit weiteren Beschreibungen, denen zufolge Lucrezia die Moreska besonders gut und gerne tanzte. Isabella hatte sich bereits im Vorfeld dieser Feste Informationen über Lucrezia Borgia zukommen lassen, aus denen ihr besonderes Tanztalent hervorging. Vgl. A. Luzio, Isabella d'Este e i Borgia (wie Anm. 3), S. 70–72.

10 So Niccolò da Correggio, Hofmann, -dichter und Soldat in Ferrara und andere Hofleute über Isabella d'Este Gonzaga laut einem Brief von Alessandro da Baesso an Isabella d'Este Gonzaga, 24. November 1494, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach Alessandro Luzio und Rodolfo Renier, »Niccolò da Correggio«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 21 (1893), S. 239.

11 Eleonora Orsini del Balzo (Marchesa di Cotrone) an Francesco Gonzaga. Brief vom 2. Februar 1502, ASMn, FG (wie Anm. 1) busta 1238, fol. 355f.

12 Vorbilder hierfür waren die Isabella bekannten Studioli der Fürsten Montefeltro in Urbino und Gubbio, die auf die 1470er-Jahre zurückgingen. Aus Belfiore, außerhalb von Ferrara, kannte sie zudem das Studiolo ihres Onkels Leonello d'Este (ca. 1448–1463 erbaut), und auch in Mantua selbst hatte man Federico Gonzaga, dem Schwiegervater Isabellas, 1478 einen solchen Raum bauen lassen.

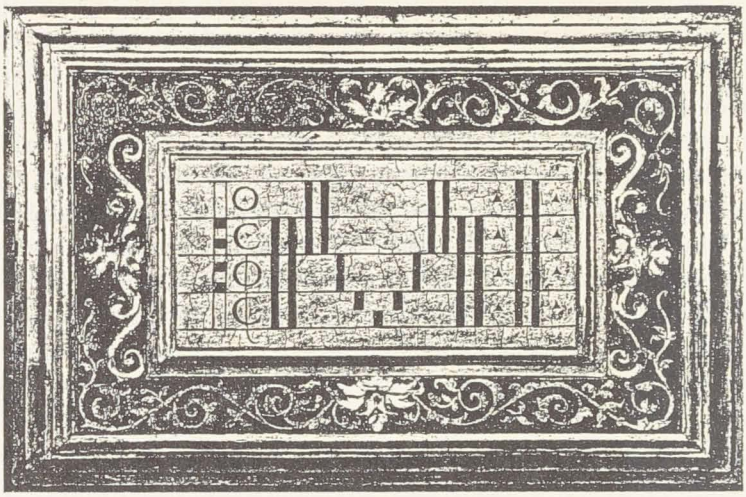


Abbildung 1: Emblem der musikalischen Mensur- und Pausenzeichen, Detail im Deckengewölbe der Grotta von Isabella d'Este Gonzaga, *Corte Vecchia*, *Palazzo Ducale*, Mantua (*Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, hrsg. von Daniele Bini, Quaderno di Civiltà mantovana, 112, suppl., Modena 2001, S. 195)

also einen Bezug zu einem der damals angesehensten Werke geistlicher Musik und darüber wiederum einen Zusammenhang von Musik, mathematischer Proportion und ästhetischer Schönheit her. Im Studiolo war zudem der Anfang von Ockeghems Kanon-Chanson »Prenez sur moi votre exemple amoureux« als Intarsie eingearbeitet.[13] In jedem Fall sollte über die raffinierte Wirkung eines solchen Dekors auf einem Festkleid kein Zweifel bestehen.

13 Eine umfassende Deutung des Emblems gibt Adalberto Genovesi, »Due imprese musicali di Isabella d'Este«, in: *Atti e memorie dell' Accademia nazionale Virgiliana* 61 (1993), S. 73–102. Er interpretiert es als Inbegriff eines klassizistischen Renaissancedenkens, das sich in der Darstellung von Gleichgewicht, Proportion und Symmetrie ausdrückt (S. 83f.). In diese Interpretation fügt sich der Bezug zur Ockeghem-Messe, auf den Dragan Plamenac aufmerksam machte (»Ockeghem, Johannes«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 1830). Ockeghems Musik könnte über den Kontakt des Mailänder Domkapellmeisters Franchino Gaffurio nach Mantua vermittelt worden sein; er reiste 1490 dorthin. Walter Kreyszig, »Gaffurio, Franchino«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 395. Die Intarsie der Ockeghem-Chanson ist unter anderem erwähnt in: Sylvia Ferino-Pagden, *Isabella d'Este: ›La prima donna del mondo‹. Fürstin und Mäzenatin der Renaissance*, hrsg. von Wilfried Seipel, Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien, Wien 1994, S. 191.

Von diesem Bericht aus lassen sich verschiedene Aspekte der Musikförderung der Isabella d'Este Gonzaga in und um Mantua im frühen 16. Jahrhundert erschließen und darüber hinaus generelle Aspekte des weiblichen Musikpatronats in diesem Kontext: Isabella d'Este Gonzaga setzte Musik zur Selbstinszenierung und Distinktion ein und verfolgte damit im Rahmen der Normen, die eine Fürstin ihres Standes nutzen und überschreiten konnte, letztlich kulturpolitische Interessen.

Die Frottola – eine Modellgattung für Fürstinnen-Höfe

Bei der musikalischen Gattung, die Isabella d'Este Gonzaga in Ferrara zu Gehör brachte, handelt es sich um die Frottola, Strophenlieder verschiedener Versmaße zu drei bis vier Stimmen mit italienischsprachigem Text, die meist von einer Person gesungen und mit der Laute begleitet wurden. Weitere Sänger und Instrumentalisten konnten die Begleitung ergänzen.

Zum Zeitpunkt der Hochzeitszeremonie 1502 war die Frottola die zentrale weltliche Hofmusik; allerdings stand ihr die Phase größter Popularität noch bevor: Nachdem es sich im 15. Jahrhundert zunächst um eine mündliche Dichter-Musiker-Praxis gehandelt hatte, die nur vereinzelt in Handschriften dokumentiert ist, wurde die Musik durch den Aufschwung des Notendruckwesens Anfang des 16. Jahrhunderts stärker verbreitet und entwickelte erst das Profil einer kompositorischen Gattung. Aus diesem Anlass fasste der Verleger Ottaviano Petrucci Vertonungen unterschiedlicher Versformen unter dem Oberbegriff »Frottola« zusammen; weitere fünfzehn Drucke anderer italienischer Musikverleger mit ähnlichem Inhalt erschienen in einem längeren Zeitraum von 1510 bis 1531. Gegen 1530 erschöpfte sich die Nachfrage nach Neuauflagen oder neuen Drucken; die Frottola entsprach nun offenbar nicht mehr dem Zeitgeschmack.[14]

Es ist bekannt, dass die Frottola somit die erste weltliche Vokalmusikgattung genuin italienischer Prägung ist, weniger jedoch, dass sie darin wesentlich an ein genuin weibliches Patronat gebunden war. So ist die Förderung der Gattung durch das Musikpatronat Isabella d'Este Gonzagas eher ein Musterbeispiel als ein Sonderfall für eine von Frauen geförderte und praktizierte Hofmusik und Literatur. Ideal vorbereitet durch die so innovative wie durch ihre künstlerische Raffinesse beeindruckende Praxis der Este, fand sie bald generell an den führenden Höfen Norditaliens Verbreitung. Am Hof der Este hatte Musik als Reprä-

14 Für einen Überblick über die wichtigsten Quellen der Gattung vgl. Claudio Gallico (nach Walter Rubsamen), »Frottola«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 894.

sentations- und Bildungsgut unter Ercole d'Este, Isabellas Vater, eine zentrale Rolle gespielt, und auch Eleonora d'Aragona Este, Ercoles Gattin, hatte vom Neapolitanischen Hof eine reiche Musiktradition nach Ferrara mitgebracht. Isabella war in Ferrara durch den bekannten Kantor Johannes Martini im Gesang unterrichtet worden, spielte Clavichord und lernte in Mantua zudem, auf der Vihuela da mano, Lira da braccio und Viola da gamba zu spielen.[15]

Die jüngere Schwester Beatrice setzte eine entsprechende Musiktradition nach ihrer Heirat mit Ludovico Sforza Ende Januar 1491 in Mailand fort. Demnach hätte sich die Frottola-Praxis sicherlich auch in Mailand noch stärker verbreitet, wenn Beatrice nicht bereits 1497, im Alter von 22 Jahren, verstorben wäre. Isabella d'Este Gonzaga dagegen konnte ihre Musikförderung bis ins höhere Alter fortsetzen; sie starb 1539 mit 65 Jahren.

Die Frottola wurde aber auch von Fürstinnen gefördert, die weniger Affinität zu dieser Praxis mitbrachten, da die Gattung geradezu ideal auf die Struktur eines Fürstinnenhofs zugeschnitten war. So zeigt der Vergleich zwischen der Praxis der Isabella d'Este mit derjenigen von Lucrezia Borgia, dass beide Fürstinnen über einen eigenen Hof mit ähnlichem Etat verfügten, der jedoch in puncto Musik institutionell eingeschränkt war: Die Kapellen, der zentrale Bereich für die geistliche Musikpraxis und die Ausbildung der Kantoren sowie die Militärmusik, blieben bekanntermaßen dem Fürsten vorbehalten. Dadurch blieb der Fürstinnenhof von repräsentativen, raumfüllenden Aufgaben generell ausgenommen und das Instrumentarium reduziert. In Anlehnung an die Trennung der »capella alta« von der »capella bassa« fehlten am Fürstinnenhof die lauteren Blasinstrumente.[16] Beide Fürstinnen hatten jeweils fünf bis sieben Musiker angestellt, Sänger, Streicher, Lautenisten und einen Trommler bzw. Tanzmeister, die vorwiegend solistische Aufgaben übernahmen. Isabella stand zudem ein Organist zur Verfügung.[17]

15 Für ausführlichere Daten zur Biographie von Isabella d'Este Gonzaga vgl. Sabine Meine, »Isabella d'Este Gonzaga«, Grundseite im Internet-Projekt MuGi (Musik und Gender im Internet), Online-Publikation in: http://mugi.hfmt-hamburg.de. Für eine detaillierte Darstellung der Musikausbildung Isabellas vgl. William F. Prizer, » ›Una Virtù molto conveniente a madonne‹: Isabella d'Este as a Musician«, in: *Journal of Musicology* 17 (1999): *A birthday tableau for H. Colin Slim*, S. 10–49.

16 Der bereits im Hochmittelalter eingerichteten Trennung zwischen lauten und leisen Instrumentalensembles bzw. einer »capella alta« mit Trompetern, Pfeifern und Posaunisten und einer »capella bassa« mit Lautenspielern und Streichern entsprach auch eine räumliche; es konnte auf der Empore, im Saal oder im intimeren Rahmen, in der Camera oder im Studiolo musiziert werden. Vgl. Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1980, S. 63.

17 W. F. Prizer, Una virtù (wie Anm. 15), S. 19.

Diese Musikstruktur des Fürstinnenhofes ging mit moralischen Konnotationen einher. In Baldassare Castigliones *Libro del cortegiano* (Florenz 1528) wird betont, wie unvorteilhaft es gerade für Damen sei, sich mit den falschen Instrumenten zu umgeben, nämlich mit »tamburri, piffari« oder »trombe«.[18] Zwei Aspekte sind dabei bedenkenswert: Die Tugendhaftigkeit einer Frau stellte stets auch ein Modell des Höfischen schlechthin dar, da sie militärischen und anderen groben Aufgaben enthoben war und sich besser auf die von Männern wie Frauen geforderten feinen Verhaltensformen konzentrieren konnte, zumal die verstärkte Ausübung künstlerischer Tugenden für eine Frau, anders als für den Hofmann, nicht die Gefahr einer allzu starken Verfeinerung mit sich brachte. Dementsprechend befürwortete Isabella das Lautenspiel ihrer Schwiegertochter mit dem Argument, das Musizieren sei »una virtù molto conveniente a madonne in questa nostra età« (»eine Frauen sehr gemäße Tugend in dieser unserer Zeit«).[19] Darüber hinaus konnte eine herausgehobene Persönlichkeit über die von ihr als Hofdame erwartete Zurückhaltung hinausgehen und Musik gezielt als Machtattribut einsetzen.

(Dichter-)Musiker im Spannungsfeld weiblicher Konkurrenz

Ideal, wie die Struktur der Frottola-Praxis auf die Bedingungen des Fürstinnenhofs zugeschnitten war, verwundert es nicht, dass Isabella d'Este Gonzaga als Förderin der Gattung Konkurrenz bekam. Nach eineinhalb Jahrzehnten, in denen ihr am eigenen Hof und dem ihres Mannes die zwei berühmtesten Frottolisten zu Diensten gestanden und maßgeblich zur Reputation des Mantuaner Musikpatronats beigetragen hatten, belebte sich auch die Situation im benachbarten Ferrara erheblich: Bartolomeo Tromboncino, neben seinem Kollegen Marchetto Cara der damals namhafteste Frottolist, ist zuerst 1489 in Mantua nachgewiesen, wurde offenbar bereits kurz nach Isabellas Einzug in die Stadt 1490 ihr persönlicher Musiker und Lehrer und blieb es lange, bis er dann jedoch 1506 in den Rechnungsbüchern des Hofes von Lucrezia Borgia erscheint.[20]

18 Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, hrsg. von Walter Barberis, Turin 1998, Buch III, Kap. 8, S. 266.

19 Isabella d'Este Gonzaga an Anna d'Alençon, Marchesa di Casale Monferrato. Brief vom 11. Dezember 1517, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2997, libro 35, fol. 8r-v.

20 Vgl. William F. Prizer, »Tromboncino, Bartolomeo«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 25, S. 758, und Lothar Schmidt, »Cara, Marchetto«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 4, Kassel 2000, Sp. 160. Tromboncinos Zuordnung zu Isabellas Hof ist über einige seine Person betreffenden Zahlungsberichte, Mandate und Dekrete belegt, die sämtlich auf Isabella oder ihren Sekretär Benedetto Capilupo zurückgehen. Isabella

Angesichts der geradezu legendären Spannung zwischen den beiden Fürstinnen wirkt es in der Tat wie ein strategischer Schachzug Lucrezias, den berühmten Tromboncino nach langen Dienstjahren an Isabellas Hof nach Ferrara abzuwerben. Sie dürfte Isabella damit an einem der sensibelsten Punkte ihres künstlerischen wie mäzenatischen Selbstverständnisses getroffen haben, war ihr Bartolomeo persönlich doch so wichtig, dass sie ihn selbst gegen ihren Ehemann verteidigte, nachdem der Musiker seinen Ruf durch Mord an seiner eigenen Frau im Jahr 1499 aufs Spiel gesetzt hatte.[21] Dass die Konkurrenzsituation unter den Fürstinnen bis in Fragen des Musikpatronats reichte, spiegelt sich nicht zuletzt darin, dass die meisten Musiker an Lucrezias Hof zuvor in Mantua gewesen waren.

In Ferrara bezog Bartolomeo Tromboncino das absolute Spitzengehalt von 465 Lire im Jahr. Er verdiente damit mehr als drei Mal so viel wie der Tanzmeister Ricciardetto, der der nächst best bezahlte Musiker in Lucrezias Diensten war, und dies an einem Hof, wo Tanz besonderen Stellenwert hatte. Die verbleibenden vier anderen Musiker erhielten weniger als ein Viertel von diesem (siehe Tabelle 1, S. 59).

Tromboncino war damals der zweitbest bezahlte Hofangestellte überhaupt, er blieb nur hinter dem Dichter Tebaldeo zurück, der mit 620 Lire jährlich die Höchstsumme am Hof verdiente (und damit genauso viel, wie es im Ausnahmefall Josquin Desprez' am Hof von Ercole d'Este zwischen 1503 und 1504 der Fall war.[22]) Ein Arzt verdiente im selben Jahr nur gut die Hälfte von Trombon-

belegt, die sämtlich auf Isabella oder ihren Sekretär Benedetto Capilupo zurückgehen. Isabella sprach mit Selbstverständlichkeit auch gegenüber anderen von Aufgaben, die Tromboncino für sie erledigte, etwa in einem Brief an ihren Bruder Kardinal Ippolito d'Este 1498, vgl. William F. Prizer: »Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 1–33, Dok. 6, S. 32. Marchetto Cara war seit 1494 ausschließlich Musiker ihres Mannes; die ihn betreffenden Abrechungen stammen von Francesco Gonzaga und seinem Sekretär Antimaco, vgl. ebda. Dok. 6–10, 12 und 19, S. 231–235 und S. 241.

21 Vgl. Isabellas Brief an Francesco Gonzaga vom 25. Juli 1499, ASMn, FG, (wie Anm. 1): Lettere originali dei Gonzaga, busta 2113, und Copialettere, busta 2993, fol. 23, veröffentlicht durch Francesco Luisi, *La musica vocale del Rinascimento*, Turin 1977, S. 71. Eine englische Übersetzung findet sich bei W. F. Prizer, Courtly pastimes (wie Anm. 20), S. 57. Prizer war es auch, der hinter Tromboncinos Wechsel nach Ferrara zuerst ein Indiz für einen produktiven Konkurrenzfaktor unter den Fürstinnenhöfen vermutete. Vgl. William F. Prizer, Isabella d'Este and Lucrezia Borgia (wie Anm. 20).

22 620 Lire entsprechen dabei 200 Dukaten. Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, ital.: *La Musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna 1987, S. 251. Auf S. 223 ebda. wird deutlich, dass es sich dabei um eine exzeptionelle Summe handelte.

Tabelle 1: Besoldungsliste an Lucrezias Hof für das Jahr 1506, ausgestellt am 31. Dezember 1506 (Archivio di Stato, Modena, Fondo d'Este, Amministrazioni dei principi, busta 1130, fol. 93r– 94v)

a) Musiker

[9.] Dionixe da mantua dito Papino per havere servito mixj dodexe in ragione de L 8 el mexe – L. 96.
[13.] Messer Niccolò de Padovacantore per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 8 el mexe – L 96.
[16.] Tromboncino cantore per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 38 [soldi] 15 el mexe – L 465.
[17.] Rizardettj Tanborino per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 12 [soldi] 8 dato el mexe – L. 148 [soldi] 16
[66.] Pozino Cantore per havere servito mixj duj che comenzò a dì primo de novembre in ragione de L. 8 dato el mexe – L. 16.

b) andere

[3.] Maestro Lodovigo Bonazolo medigo per havere servito mixj dodexe in ragione de L. 20 dato el mexe – 240.
[4.] Messer Antonio Tibaldeo per havere servito mixj sodexe in ragione de L. 51 [soldi] 13 [denari] 4 dato el mexe – L. 620
[22.] Teumio panatro per havere servito mixj dodexe in ragione de L 3 dato el mexe – L 36 – –.
[23.] Zoanne de Formento sopra chuogo per havere servito mixj dodexe in ragione di L 4 dato el mexe – L 48 – –.
[25.] M Pecino chuogo per havere servito mixj due e mezo in ragione di L 4 dato el mexe – L 10 – – .

cino (siehe Tabelle 1, b, [3.]), ein Bäcker oder Koch mit 4 Lire monatlich nur die Hälfte des niedrigsten Musikergehaltes an Lucrezias Hof (siehe Tabelle 1, a, [9., 13., 66.] und b, [22., 23., 25.]).

Im Vergleich zu den Gehältern der Kapellmusiker am Fürstenhof von Alfonso d'Este im selben Jahr 1506, die sich zwischen monatlich 3 Lire für die Cantori und 24 Lire für den Posaunisten Piero bewegten,[24] wirken die Zahlungen für Lucrezias Musiker erstaunlich hoch. Da jedoch Geld damals bekanntermaßen nur *eine* Form der Zahlung war, muss man vorsichtig dabei sein, von den

23 620 Lire entsprechen dabei 200 Dukaten. Vgl. Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400–1505*, Oxford 1984, ital.: *La Musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna 1987, S. 251. Auf S. 223 ebda. wird deutlich, dass es sich dabei um eine exzeptionelle Summe handelte.

24 Vgl. die Gehaltslisten in Modena, Archivio di Stato, Fondo d'Este (im Folgenden ASMo, FE), Amministrazione dei principi, busta dei salariati 17.

Gehältern auf das Ansehen der Angestellten zu schließen. Dennoch scheint es plausibel, von Lucrezias Zahlungen auf Sonder- und Solistenrollen der Musiker zu schließen, war doch am Fürstinnenhof bei höchstens sechs Musikern die Verpflichtung für jeden Einzelnen zweifellos bedeutender. Eindeutig bleibt in jedem Fall der herausragende Status von Bartolomeo Tromboncino.[25] Die Frage, ob es letztlich finanzielle Vorteile waren, durch die er nach Ferrara abgeworben werden konnte, bleibt mangels Quellen weiterhin offen.

Die Konkurrenzsituation zwischen Mantua und Ferrara scheint kein Einzelfall, sondern vielmehr ein kulturpolitisches Paradigma gewesen zu sein. So wirkt die Situation zwischen den Fürstinnen in Mailand derjenigen zwischen Isabella d'Este und Lucrezia Borgia erstaunlich ähnlich. Ein Jahr, nachdem Isabella d'Aragona 1489 an den Hof der Sforza in Mailand eingeheiratet hatte, fand dort eine »Festa del Paradiso« statt, die zum Ziel hatte, das Ansehen der neapolitanischen Fürstin in Mailand zu stärken, die dafür traditionelle Tänze aus Neapel einsetzte.[26] Ähnlich wie in der spanischen Borgia-Tradition fand die Profilierung bei Isabella d'Aragona offenbar wesentlich über Tanz statt. Als zwei Jahre später, 1491, in dasselbe Schloss Beatrice d'Este einzog, entwickelte sich ein Konkurrenzverhältnis, das Stoff für Legenden lieferte. Ein Geschichtsschreiber schrieb der Fürstinnenrivalität politische Qualitäten geradezu mythologischer Tradition zu, indem er so weit ging zu behaupten, dass die Feindschaft der beiden zugereisten Fürstinnen schuld an der französischen Invasion in Mailand gewesen sei, und nicht etwa Herzog Ludovico Sforza selbst, der die Franzosen eingeladen hatte, um 1494 gegen Neapel zu kämpfen.[27] Ähnlich wie die weibliche Gestalt der Helena als mythisch-fiktive Projektionsfläche gedient hatte, um den Kampf um Troja zu eröffnen, ist hier eine unrealistische, aber aufschlussrei-

25 Bezeichnend ist, dass Tromboncino einige Jahre später, 1511 und 1512, mit exakt derselben Spitzenentlohnung von 38 Lire 50 soldi (bzw. 465 Lire jährlich) als Gastmusiker in den Zahlungsbüchern von Ippolito d'Estes Hof erscheint. Dort ist diese Summe noch weitaus höher einzuschätzen, da Ippolito seine Musiker und anderen Angestellten ansonsten ausschließlich in Brot und Wein auszahlte. In den Ferrareser Krisenjahren, in denen Lucrezias Hof diese Summe nicht mehr aufbrachte und die Hofmusik drastisch reduzieren musste, konnte Tromboncino auf diese Art in der Umgebung bleiben, bis er 1513 letztlich wieder für einige Jahre bis 1517/18 in Lucrezias Dienste trat. (William F. Prizer, »Games of Venus: Secular Vocal Music in the Late Quattrocento and Early Cinquecento«, in: *Journal of Musicology* 9, 1991, S. 46.) Gehälter waren demnach kein Geheimnis.

26 Paul und Lora Merkley nehmen an, dass es sich um Tänze handelte, die Isabella d'Aragona Sforzas Tanzmeister eigens für sie choreographiert hatte. Paul A. und Lora L. M. Merkley, *Music and Patronage in the Sforza Court*, Turnhout 1999 (Studi sulla storia della musica in Lombardia, 3), S. 419.

27 Bernardino Corio, *Storia di Milano*, hrsg. von Anna Morisi Guerra, 2 Bde., Turin 1978 (I classici della storiografia, 4), S. 1477.

che Übertreibung am Werk. Es wird deutlich, dass die Fürstinnen in ihren kulturellen Handlungen ›politisch‹ agierten und wahrgenommen wurden, nämlich in einer Weise, die weit über deren künstlerische Bedeutung hinaus auch für das Ansehen der Herrscherinnen sowohl im Gefüge ihrer Stadt als auch im Vergleich mit anderen Herrschenden prägend war. Paul und Lora Merkley folgern daraus eine entsprechende Dynamik bezüglich der Musikförderung am Mailänder Hof: » ... it is interesting to consider the ›courtly ornament‹ that each of these patrons practised and developed, and to conjecture that their presence in the same castle might have prompted them to cultivate the patronage of music eagerly, not only for personal pleasure, but as a means of projecting their courtly standing and identities.«[28] So bruchstückhaft bislang die Kenntnisse über das Musikpatronat der Mailänder Fürstinnen sind, ist in der Tat davon auszugehen, dass Konkurrenz unter Frauen auch in diesem Bereich für Dynamik sorgte. Ein Lautenist und Sänger wie Andrea Cossa, der Hofmann und Soldat neapolitanischer Herkunft von Beatrices Ehemann Herzog Ludovico Sforza am Mailänder Hof war und als Musiker auch vor Isabella d'Aragona aufspielte, wird durch die reichhaltigen musikalischen Erfahrungen der Este-Fürstin neue Impulse und Anregungen empfangen haben.[29] Ob in Mailand, Ferrara oder Mantua – jeweils gewinnt man den Eindruck eines netzwerkartigen kulturellen Wettbewerbs, bei dem allerdings die Este-Fürstinnen, Isabella und Beatrice, eine herausragende Rolle spielten.

Exemplarisch für das Konkurrieren unter den Höfen ist der Fall des Serafino Ciminelli dell'Aquila, des um 1500 berühmtesten Dichter-Musikers, der ab Mitte der 1490er-Jahre in Norditalien, unter anderem in Urbino, Mailand und Mantua, wirkte. Von 1497 bis 1498, direkt nach dem frühen Tod der jüngeren Schwester Beatrice, gelang es Isabella d'Este Gonzaga, Serafino von Mailand an

28 P. und L. Merkley, Music and Patronage (wie Anm. 25), S. 421.

29 Andrea Cossa (Coscia) wird Bedeutung in der Biografie des berühmten Dichter-Musikers Serafino Ciminelli dell'Aquila Bedeutung zugemessen; Vincenzo Calmeta, Serafinos erster Biograf, schrieb ihm die Rolle zu, Serafino am Mailänder Hof erstmalig mit der neapolitanischen Strambotto-Tradition des Dichter-Musikers Benedetto Gareth, genannt Il Cariteo, bekannt gemacht zu haben, mit der Serafino besonders erfolgreich wurde. (»Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano per Vincenzo Calmeta composta«, in: Calmeta, Vincenzo, *Prose e lettere edite e inedite*, hrsg. von Cecil Grayson, Bologna 1959, Collezione di opere inedite o rare, 121, S. 59, 60–77 und 63) Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Serafino diese Tradition bereits aus Neapel kannte; Gareth war schon 1467/68 dort und außerordentlich bekannt. Vgl. Lothar Schmidt, »Benedetto Gareth (Benet Garrett, gen. Il Chariteo)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 546f. Zur Musikpraxis am Hof von Isabella d'Aragona siehe P. und L. Merkley, Music and Patronage (wie Anm. 25), S. 422.

den eigenen Hof abzuwerben und sich über einige Zeit das Vorrecht auf den Künstler zu sichern.

Besonders im Hinblick auf den wenige Jahre später erfolgenden Einschnitt des Notendruckwesens ist es bemerkenswert, welche Anstrengungen Isabella unternahm, um ein neues Gedicht bzw. Lied Serafinos den unmittelbar benachbarten Höfen vorzuenthalten. Als ihr Bruder, Kardinal Ippolito d'Este aus Ferrara, sie in einem Brief vom 25. April 1498 bat, ihm »qualche bona cosa da Seraphino« (»etwas Gutes von Seraphino«) zu schicken, möglichst einige seiner »strambotti et qualche altra cosa zentile che habbia composto nuovamente« (»Strambotti und andere nette Sachen, die er neu komponiert habe«),[30] machte Isabella mit ihrer Antwort unmissverständlich deutlich, dass ihr das Privileg auf den Künstler mehr bedeutete als ein privates Vergnügen:

> Seraphino mi ha dicto che la S. V. desydera copia del capitulo suo dil sogno. Io, benchè havessi pensato non lo dare molto fora, tamen ho voluto exceptuare la S. V. di questa deliberatione e mandargliene la qui inclusa copia tolta da l'originale proprio, del quale privai Seraphino per essere io sola che l'havesse. Prego bene la S. V. che lo habbia charo né sia molto facile a compiacerne altri, anzi (se lo puo fare) non lo dia ad alcuno, perché serei contenta poterlo havere presso me qualche tempo che'l fosse divulgato; e se il altro posso gratificare la S.V. comandi et a lei mi raccomando. Credo ben perhò che 'l serà gran fatica a poterlo tenire che 'l non esca fuori.
> Mantue, XXVII maij 1498.[31]

> Seraphino hat mir gesagt, dass Eure Herrschaft eine Abschrift seines Capitolos über den Traum wünscht. Obwohl ich nicht gedachte, es viel nach außen zu geben, habe ich E. H. von diesem Beschluss ausnehmen und ihm hier beiliegend eine Abschrift, direkt vom Original entnommen, schicken wollen, das ich Seraphino vorenthalten habe, um dessen einzige Besitzerin zu sein. Ich bitte E. H. sehr, dass er [das Capitolo] wert halte und es nicht leicht andern zugänglich mache, sogar (wenn er es vermag) es niemandem gebe, denn ich wäre froh, es einige Zeit bei mir zu haben, damit es sich nicht verbreite; und wenn ich Euch mit anderem helfen kann, lasst es mich wissen und ich empfehle mich Euch. Ich glaube allerdings sehr, dass es eine große Anstrengung sein wird, es [zurück]halten zu können, dass es nicht nach außen dringt.
> Mantua, XVII Mai 1498.

Offensichtlich hatte sie sich das Vorrecht für das Original eines neuen Gedichts Seraphinos eingeräumt, und den Bruder bedrängte sie förmlich, das besagte Capitolo entsprechend vorsichtig zu benutzen und möglichst nicht vorzeitig

30 Ippolito d'Este an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 25. April 1498, ASMn, FG (wie Anm. 1) busta 1187, ohne Zählung, zuerst veröffentlicht in Vittorio Cian, *Un decennio della vita di M. Pietro Bembo (1521–1531)*, Turin 1885, Reprint Bologna 1982, S. 233.

31 Zit. nach ebda.

kursieren zu lassen. Im Hintergrund ihrer fordernden Erklärung, sie habe es an sich »einige Zeit« bei sich behalten wollen, muss die Idee gestanden haben, die neuen Verse als erste vor Gästen musizieren lassen zu können, um einmal mehr die Sonderstellung ihres Hofes zu präsentieren. Dass Kardinal Ippolito weder das erste Mal einen solchen Wunsch äußerte, noch der einzige war, der offenbar Isabella d'Este Gonzaga beneidete, unmittelbar an der Quelle neuer Kompositionen des namhaften Dichter-Musikers zu sitzen, belegen weitere Briefwechsel mit den benachbarten Höfen.

Wenn vor und um 1500 in dieser Art um die Verse der Dichter-Musiker gebuhlt wird, steht das Medium der Dichtung zweifellos im Vordergrund; deren Vertonung stellte damals offenbar noch keinen Eigenwert dar. Es zeigt sich dabei allerdings, dass Isabella d'Este Gonzaga als Mäzenin bereits Bewusstsein für den Wert literarisch-musikalischer Kunst überhaupt und den namhafter Autoren entwickelt hatte, dass dies aber bei den Dichter-Musikern selbst noch nicht der Fall zu sein schien. Auf eine Anfrage Isabellas an den Ferrareser Hofdichter Niccolò da Correggio, ihr ein bestimmtes seiner Gedichte zu schicken, antwortete dieser, wie schwierig und zufällig es gewesen sei, bestimmte »Strophen« wieder zu finden, »perché io non tengo conto né copia di stanzie; puro a caso si sono ritrovate queste nel mio archetipo« (»denn ich bewahre weder Abschriften noch Strophen auf; nur zufällig haben sie sich wieder gefunden in meinem Original«).[32] Womöglich aber wollte der Dichter mit einer solchen Aussage auch gezielt den Eindruck künstlerischer Spontaneität erwecken.

Die spätere Situation Bartolomeo Tromboncinos zeigt dann jedoch eine signifikante Veränderung: 1518 verließ er den Hof von Ferrara und ging nach Venedig, um dort so erfolgreich »Gentildonne« zu unterrichten, dass er sich mit seiner Familie in der Stadt niederlassen konnte.[33] Nicht zufälligerweise in Venedig, der Stadt des Notendrucks schlechthin, hat er sich einen neuen musikalischen Markt weiblichen Musizierens eröffnet, der ihm nach jahrzehntelanger Abhängigkeit die Emanzipation vom Hof ermöglichte. 1521 forderte er dann

32 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Ferrara, Brief vom 7. Juli 1507, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach Niccolò da Correggio, *Opere: Cefalo – Psiche – Silva – Rime*, hrsg. von Antonia Tissoni Benvenuti, Bari 1969 (Scrittoro d'Italia, 244), S. 503. Von den entsprechenden Strophen gibt es leider keine Spur.

33 Dies geht aus einem Brief des Ferrareser Botschafters in Venedig, Giacomo de' Tebaldi, an Lucrezia Borgia vom 19. Juli 1518 hervor. ASMo, FE (wie Anm. 23), Cancelleria ducale, Estero, Ambasciatori, Venedig, busta 14. Darin heißt es, Tromboncino sei momentan durch seine neuen Unterrichtsaktivitäten unabkömmlich; jeden Tag kämen neue Einkunftsmöglichkeiten hinzu, die er nicht unterbrechen könne. »... ha comminciato a insegnare a gentildonne, et ogni qual dì trova novo guadagno«. Der Brief ist vollständig publiziert in W. F. Prizer, Games of Venus (wie Anm. 24), S. 7, und Appendix, Dok. 2, S. 54.

auch beim Venezianischen Senat erfolgreich ein Komponistenpatent für seine eigenen Kompositionen ein.[34] In der Konsequenz war ein Exklusivanspruch an die Komponisten und ihre Musik, von der das Ansehen einer Fürstin wie Isabella wesentlich profitiert hatte, nun nicht mehr aufrechtzuerhalten. Damit wird zugleich deutlich, dass das Prinzip der künstlerischen Autorität gegenüber dem des Patronats an Bedeutung gewann.

»Haimé il cor, aimé la testa« – Früher musikalischer Petrarkismus als kulturpolitischer Kunstgriff für und von Frauen

1504 wandte sich Isabella d'Este Gonzaga an ihren früheren Hofdichter Niccolò da Correggio aus Ferrara (1450–1508) mit der Bitte, ihr eine Petrarca-Canzone zur Vertonung auszuwählen. Bei der Etablierung des Petrarkismus in Norditalien haben seine Dichtungen eine zentrale Rolle gespielt; da Niccolò seine Gedichte selbst zur Lira vortragen konnte, ist davon auszugehen, dass er Isabella zudem ein Berater in musikalischen Fragen war.[35]

Die Korrespondenz zwischen Niccolò da Correggio und Isabella sowie entsprechende Nachweise in Frottola-Büchern lassen sich als erste Indizien dafür lesen, dass Isabella die Förderin eines frühen musikalischen Petrarkismus war, der ausgehend von höfischen Huldigungsformen um 1500 bis zu den Publikationen der letzten Frottola-Bücher Petruccis (1514) musikalisch auffällig verschiedene Formen annahm. Exemplarisch für einen Teil der Sonettvertonungen ist die Antwort Niccolòs an seine Patronin:

> Io ho ellecta una [poesia] di quelle che piú mi piace ... gli ne mando una mia composta a quella imitazione, a ciò che facendo fare canto sopra la petrarchesca, con quello canto medesimo potessi anche cantare la mia, se non li dispiacerà, e non solo questo, ma anche un' altra de una reconciliazione d'amore composta a foggia di quella pure del Petrarca ...«.[36]

> Ich habe ein [Gedicht] von denen ausgewählt, die mir am besten gefallen. ... Dazu schicke ich Euch noch eines von mir, das nach diesem [Muster] gemacht ist, so dass Ihr mit demselben Gesang, den Ihr über das Petrarca-Gedicht setzt, auch meines singen könnt, wenn es Euch nicht missfällt, und nicht nur das; [ich schi-

34 Vgl. W. F. Prizer, Games of Venus (wie Anm. 24), S. 7.

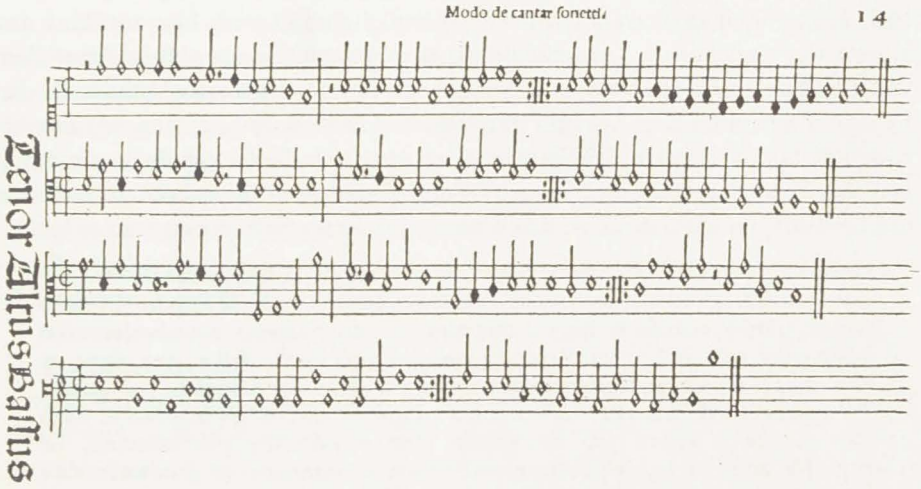
35 Es ist eine Korrespondenz überliefert, nach der sich Isabella vom dem Dichter eine Lira auslieh. Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 8. Juli 1493, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 1313, fol. 575. Der Brief ist vollständig publiziert in A. Luzio und R. Renier, Niccolò da Correggio (wie Anm. 10), S. 247f.

36 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 23. August 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach N. da Correggio, Opere (wie Anm. 31), S. 502.

cke Euch] auch ein anderes über eine Liebesversöhnung in der Art des Petrarca-Gedichtes ...«.

Er schickte somit Isabella das gewünschte Petrarca-Gedicht, »Si è debile il filo«, und darüber hinaus Imitationen von ihm selbst und schlug vor, diese in derselben Vertonung zu musizieren.[37]

Von der Praxis, unterschiedliche Texte in derselben Vertonung zu singen, zeugen in den Frottola-Büchern Modelle für das Singen von Sonetten (siehe Notenbeispiel 1).[38] Dabei handelt es sich in der Regel um nur drei vertonte Verse A B C, bei denen nach B und nach C eine Wiederholung vorgesehen ist.[39]



Notenbeispiel 1: *Frottole* IV, Venedig [1505], ^{2}1507: Ottaviano Petrucci (RISM 1507^{2}), fol. 14: *Modo di cantar sonetti*

Die einzelnen Quartinen und Terzinen des Sonetts werden wie Strophen behandelt, die sich nur durch Wiederholung des vertonten Verses B voneinander

37 Niccolò da Correggio an Isabella d'Este Gonzaga. Brief vom 23. August 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), zit. nach ebda.

38 Das Notenbeispiel zeigt einen vierstimmigen textlosen *Modo di cantar sonetti* aus dem 4. Frottola-Buch Petruccis in der 2. Auflage von 1507; in Petruccis 6. Frottola-Buch (1506) sind zwei Stücke mit der Anmerkung »Per sonetti« kommentiert.

39 Giulio Cattin, »Il Quattrocento«, in: *Letteratura Italiana*, Bd. 6: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turin 1986, S. 281.

unterscheiden. Zudem ähneln sich die einzelnen Versvertonungen. Nach einem so einfachen und schematischen Satzmodell werden Petrarca-Sonette in der Tradition einer pragmatischen Erinnerungspraxis auch noch nach 1500 größtenteils genauso wie die anspruchsloseren Dichtungsformen der Barzeletta oder Oda vertont. Es wird kein musikalischer Unterschied zwischen besonders anspruchsvoller und anderer Dichtung gemacht; der literarische Qualitätssprung, der Petrarcas Dichtung vor anderer auszeichnet, ist somit in der Vertonung nicht hörbar.

Auch Pietro Bembo, die Schlüsselfigur des Petrarkismus im 16. Jahrhundert, stand in der Gunst Isabellas und folgte im Juni 1505 ihrer persönlichen Einladung nach Mantua. Nachweislich ging der Kontakt zunächst von Isabella aus, die Bembo im Januar 1503 nach Mantua einlud, als dieser sich zum zweiten Mal längere Zeit in Ferrara aufhielt.[40] Womöglich gab auch hier zunächst das Konkurrenzverhältnis zu Lucrezia Borgia den Anstoß, die Bembo in dieser Zeit verehrte. Es dauerte bis 1505, dass Bembo den Besuch realisierte. Höhepunkt der Begegnung im Juni war dann ein musikalischer Auftritt Isabellas, an den Bembo rückwirkend im nächsten Brief erinnerte, um zugleich die Gelegenheit zu nutzen, Isabella weitere eigene Gedichte, zehn Sonette und zwei Strambotti zu schicken mit der Bitte, diese vertonen zu lassen und bei weiterer Gelegenheit vorzutragen:

> Mando a Vostra Excellentissima Madonna et Padrona Illustrissima mia dieci sonetti et due tramotti alquanto usciti della loro regola, ... per che io pure desiderio che alcun mio verso sia recitato et cantato da Vostra Signoria, ricordandomi con quanta dolcezza et soavità Vostra Signoria cantò quella felice sera altrui, et istimando che nessuna gratia possano havere le cose mie maggiore che questa. De' quali sonetti alcuni ne sono non havuti qui da altri, et gli tramotti in tutto novi né pure veduti più da alcuno. Increscemi che, per aventura, né risponderanno a la ex-pectatione di Vostra Signoria, si potranno dire fortunatissimi, né altro bisognerà perche a gli ascoltanti piacciano e siano cari havuti. ...«.[41]

> Ich schicke Eurer ausgezeichnetesten Madonna und meiner berühmtesten Herrin zehn Sonette und zwei Strambotti, die über ihre Regeln hinausgehen, ... weil ich sehr hoffe, dass etwas von meinen Versen von Eurer Herrschaft rezitiert und gesungen werden möge, in Erinnerung mit welcher Süße und Milde Eure Herr-

40 Vgl. Bembos schriftlichen Dank für ihre Einladung nach Mantua. Ferrara, Brief vom 6. Januar 1503, in: Pietro Bembo, *Lettere*, Bd. 1: *(1492–1507)*, hrsg. von Ernesto Travi, Bologna 1987 (Collezione di opere inedite o rare, 141), S. 146. Die Korrespondenz zwischen Isabella und Bembo setzt sich noch bis 1524 fort; Musik oder Poesie werden aber dann nicht mehr thematisiert. Mit Bembos Vater Bernardo stand Isabella zuvor in Kontakt, um Bücher auszutauschen. 1504 schickte sie ihm geliehene Ausgaben von Dante, Petrarca und Boccaccio zurück. Isabella d'Este Gonzaga an Bernardo Bembo. 5. Januar 1504, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2994.

41 Pietro Bembo an Isabella d'Este Gonzaga. Venedig, Brief vom 1. Juli 1505, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 1891, fol. 78.

> schaft an jenem glücklichen Abend gesungen hat, und da ich schätze, dass meine Sachen keine höhere Anmut finden können als diese. Von jenen Sonetten sind einige hier noch nicht bekannt, und die ganz neuen Strambotti sind noch von niemandem gesehen worden. Es tut mir Leid, wenn sie eventuell weder den Erwartungen Eurer Herrschaft entsprechen noch meinem Wunsch, aber es bestärkt mich, wenn sie von Eurer Herrschaft gesungen werden, dass sie sich glücklich schätzen können, es ist weiter nichts nötig, als dass sie den Zuhörern gefallen und von ihnen geschätzt werden.

Bembo nutzte demnach Isabellas Musikalität, um seine neuen Dichtungen an einem gesellschaftlich zentralen Ort und in auffälligem Rahmen präsentiert zu wissen; im Gegenzug profitierte Isabella von Bembos Zugang zu neuer Literatur, um die Exklusivität ihrer Selbstdarstellung zu gewährleisten.

Auch wenn in der höfischen Korrespondenz auf keiner Seite explizit über die musikalischen Konsequenzen dieses Austauschs nachgedacht wird, liegen diese für die Gattungsentwicklung auf der Hand und sind konkret nachweisbar: Die komplexeren Reimstrukturen von Sonett und Canzone stoßen auf den musikalisch schematischen Aufbau des Frottola-Satzes und machen dessen Grenzen deutlich. In diesem Zusammenhang ist Bembos Bemerkung über die regelbrechenden Strambotti interessant, dokumentiert sie zum einen ein Bewusstsein für die Regelüberschreitung und zeigt zum anderen, dass auch mit den einfacheren Reimformen experimentiert werden konnte.[42]

Wie sich die komplexeren Gedichtvorlagen konkret auf die Frottola-Entwicklung auswirken, kann über die zahlreichen Petrarca-Vertonungen in Petruccis letztem Frottola-Buch und auch an Bembo-Gedichten gezeigt werden, die in dieses und in Petruccis siebtes Buch eingegangen sind. Im elften und letzten Frottola-Buch Petruccis von 1514, dem eine Widmung Bembos vorausgeht, gibt es allein zwanzig Vertonungen von Gedichten Petrarcas.

In einigen der Petrarca-Vertonungen im letzten Frottola-Buch Petruccis wird das melodische Material stets variiert.[43] Tromboncinos Vertonung der Petrarca-Canzone »Amor se vòi ch'io torni« weist keinerlei Wiederholungen auf und ist (mit 96 Semiminima-Schlägen) vier Mal länger als das genannte Sonettmodell.[44] Diese vergleichsweise differenzierten Vertonungen sind zweifellos auch ein Er-

42 Leider aber sind die angesprochenen Beispiele in diesem Fall nicht nachweisbar.

43 Dass Francesco Luisi für diesen variierten Strophensatz in seiner kritischen Ausgabe des Buches den deutschen Begriff »durchkomponiert« verwendet, ist problematisch, wird dadurch doch die bewusste Überwindung des Strophenprinzips, also ein moderneres Verfahren, suggeriert. Vgl. den kritischen Apparat zu den einzelnen Frottolen in *Frottole. Libro undecimo. Ottaviano Petrucci, Fossombrone 1514*, hrsg. von Francesco Luisi und Giovanni Zanovello, Padua 1997 (Le frottole Petrucci, 1), S. 75–93.

44 Ebda., Nr. 12, S. 127–129.

gebnis des neuen Notendrucks. Eine grundsätzlich neue Qualität der Vertonung wird dadurch jedoch nicht erreicht. Im Gegenteil zeigt sich der Diskant in der Länge weniger melodisch und einprägsam, die Mittel- und Unterstimmen erscheinen dagegen noch gleichförmiger, dabei aber nicht konsequent homophon, und Ansätze einer Textausdeutung sind nicht erkennbar.

Zweifellos wirkt dieser frühe musikalische Petrarkismus im musikalischen Ergebnis blass, wenn man ihm demjenigen in Madrigalen Willaerts, oder gar Marenzios oder Werts gegenüberstellt, in dem die musikalische Rezeption der Dichtung zu einer zunehmenden Komplexität und Individualität des Satzes und zu einem ausgeprägten Wort-Ton-Verhältnis führt. Während diese im Madrigal virulenten Folgen der Petrarca-Rezeption im Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung zum Petrarkismus in der Musik stehen,[45] bleiben leicht zwei Aspekte außer Acht.

Erstens: Anhand der frühen Petrarca-Vertonungen lassen sich dahinterstehende Intentionen und Wahrnehmungen rekonstruieren, die für die Entwicklungsgeschichte der Gattungen entscheidend sind. Wenn Isabella d'Este in ihrem Patronat die Petrarkismus-Mode aufgreift, werden neue Ansprüche an die Dichtung gestellt und automatisch auch an die Musik herangetragen, die als Vortragsmedium eng an die Dichtung gebunden war und zwangsläufig zum Experimentierfeld wurde. Aus der Dichter-Musiker-Praxis heraus fehlten für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Petrarkismus weitgehend adäquate kompositorische Mittel und Ausdrucksformen, so dass es zu einer Diskrepanz der Entwicklung von Dichtung und Musik kam und die Frottola ab dem zweiten Jahrzehnt an Popularität verlor. Die Gattung machte letztlich den Entwicklungssprung nicht mit, der über die Literatur an die Musik herangetragen wurde. Gleichwohl ist bereits der Erfolg Serafino dell'Aquilas mit den einfachen, aber ausdrucksvolleren Strambotto-Vertonungen ein Indiz dafür, dass

45 Als Beispiel für eine auffällig marginale Berücksichtigung des Petrarkismus als literatur- und kulturgeschichtliches Phänomen innerhalb einer musikwissenschaftlichen Studie, in der gleichwohl die musikalische Rezeption Petrarcas eine zentrale Rolle spielt, sei Bernhard Janz' Untersuchung der *Petrarca-Vertonungen von Luca Marenzio. Dichtung und Musik im späten Cinquecento-Madrigal*, Tutzing 1992 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, 21) genannt, in der 300 Seiten musikalische Analysen vier Seiten Ausführungen zum Petrarkismus gegenüberstehen. Dadurch fehlen historisch adäquate Hinweise auf Formen des musikalischen Petrarkismus vor dem Madrigal, dessen Ästhetik dennoch als Maßstab für die Bewertung früherer Gattungen gesetzt wird – eines des Beispiele dafür, wie es zu einer historisch inadäquaten Abwertung einer Gattung wie der Frottola kommen kann, wenn sie mit für den Gegenstand unangemessenen Kategorien betrachtet wird: »Der künstlerische Rang der nun zu vertonenden Texte war ungleich höher als der der Frottole; an die Stelle der *frottolistischen Monodie* trat nunmehr ein *edlerer* polyphoner Satzstil«. Die Hervorhebung stammt vom Autor, ebda. S. 37.

sich die Hör- und Musiziergewohnheiten bereits um 1500 sensibilisierten – lange bevor Bembos Grammatik *Prose della volgar lingua* 1525 publiziert wurde, die für die Entwicklung der neuen Gattung Madrigal so bedeutend war. Im Hinblick auf den bevorstehenden Paradigmenwechsel zum Madrigal ist es interessant, dass sich Isabella 1525 von ihrem Hofkomponisten Cara »madricali« nach Rom schicken lässt, also eben keine Barzelette oder Sonetti. Cara schrieb damals, wie wichtig es ihm sei, seiner Patronin neue Stücke zu schicken, und kündigte eine weitere Sendung von Madrigalen an, die somit in Rom ganz unbekannt sein würden. Auch hier kommt, ähnlich wie im Briefwechsel um Serafino dell'Aquila, zum Ausdruck, wie prestigefördernd es offenbar war, sich mit neuen Dichtungen bzw. Vertonungen schmücken zu können.[46] Der Petrarkismus der späten Frottola ist somit aufschlussreich, weil er eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen veranschaulicht, die symptomatisch für eine Phase des historischen Umbruchs scheint. Von hier aus ist der Paradigmenwechsel zwischen Frottola und Madrigal bereits greifbar.

Der zweite in der Musikwissenschaft bislang wenig beachtete Aspekt ist, dass der Petrarkismus mehr als ein literarisches und sprachliches Phänomen war, das ebenso auf die Musik selbst wie auf das Musikleben wirkte: Er eröffnete im höfischen Kontext Möglichkeiten, Leben und Dichtung einander anzunähern und bot sich gerade für Frauen als Medium der Selbstaufwertung an. Auch aus dieser Sicht stellt sich Isabella d'Este Gonzagas Neigung zu Musik und Dichtung als eine kulturpolitische Strategie dar.

Der Literaturwissenschaftler Luigi Baldacci wies bereits 1975 nach, dass Petrarkismus seit Bembo nicht nur eine formale und thematische Imitation der Dichtung Petrarcas bedeutete, sondern auch die Inszenierung seines Lebens, wie es sich in den Werken darstellt. Demnach ist der *Canzoniere* auch als »specchio della vita« (»Spiegel des Lebens«), als biografische Erzählung des Dichters, verstanden und imitiert worden und hat einen »gusto del romanzo« (»eine Vorliebe für Romanhaftes«) ausgelöst, nämlich eine Kultur, Petrarcas Liebe zu Laura auch als Maßstab des eigenen Lebens und Liebens anzusetzen.[47] Die Grenzen zwischen Spiel und Ernst, Fiktion und Realität sind dabei fließend. In diesem Sinn bestätigt der Bembo-Forscher Carlo Dionisotti, dass literarische Kultur für Frauen zu den »notwendigen Elementen des Spiels gehört[e]«, in

46 Dies geht aus Marchetto Caras Brief an Isabella d'Este Gonzaga vom 12. März 1525 von Mantua nach Rom hervor, ASMn, FG (wie Anm. 1), busta 2506, fol. 403. Der Brief ist wiedergegeben bei W. F. Prizer, Courtly Pastimes (wie Anm. 20), S. 319.

47 *Lirici del Cinquecento*, hrsg. von Luigi Baldacci, Mailand 1975 (Classici della società italiana, 7), Einleitung, S. XXV.

dem sie die beziehungsreiche Rolle der »Laura« übernahmen.[48] Solche Formen des Petrarkismus zelebrierte Bembo mit seinen eigenen Geliebten, zuerst in der Liebe zu Maria Savorgnan, einer Venezianerin, dann in der zu Lucrezia Borgia, die wenige Jahre vor der Begegnung Bembos mit Isabella d'Este Gonzagas stattfand. Hohe Poesie und die Stilisierung der reinen Liebe waren zentrale Elemente des für den Hofmenschen angemessenen Lebensstils. Und so selbstverständlich wie Petrarca-Sonette schon im 15. Jahrhundert gesungen wurden, gehörte Musik zu diesem Liebespiel dazu.

Im Briefwechsel mit Maria Savorgnan zitiert Bembo Petrarca an etlichen Stellen und beruft sich auf ihn als »la dolce influenza del mio Giove« (»den süßen Einfluss meines Jupiters«),[49] während die Geliebte in die Rolle der fernen, leidenden Laura schlüpft und dafür auch bestimmte Frottolen bemüht. Am 19. August 1500 schreibt Maria Savorgnan an den Geliebten Bembo: »Io poso chantare la chancion che dice ›Haimè il cor, aimè la testa‹, el primo per amore di voi, chè ogni strada mi è chiusa di vedervi, la testa per gli afanni sustenuti« (»Ich kann das Lied singen, das heißt ›Weh mir mein Herz, weh mein Kopf‹, ersteres [das Herz] wegen der Liebe zu Euch, da mir jede Straße verschlossen ist, Euch zu sehen, und der Kopf wegen des erlittenen Kummers«)[50] und zitiert eine Barzelletta, die als Vertonung Marchetto Caras im ersten Frottola-Buch Petruccis von 1504 veröffentlicht wurde. Bembo dagegen musizierte nicht selbst, ließ aber singen, vorzugsweise des Nachts unter seinem Fenster, woraufhin Maria sich beklagte, dass er »in Sang und Klang« lebe, während es ihr schlecht ergehe.[51] Dieses Liebesverhältnis steht im Hintergrund von Bembos Liebestraktat *Gli Asolani*, der den Einzug der höheren Liebeslehre im Hofleben demonstriert und wiederum Lucrezia Borgia gewidmet ist. Dass Bembo sie als nächste Geliebte verehrte und stilisierte (1503–1504 in Ferrara), illustriert, wie die petrarkistische Liebesdichtung bereits um 1500 für die Huldigung weiblicher Autoritäten eingesetzt wurde.

Das musikalische Szenario in den *Asolani* ist nur halb-fiktiv, bestätigt vielmehr die Durchdringung literarischer und realer Normen im höfischen Kontext: Wenn in dem Traktat auf Anweisung einer Regentin erst eine einzelne, dann mehrere Damen das höfische Publikum durch Liebeslieder zur Laute in eine Stimmung der Verzauberung versetzen, ähnelt die Situation dem musikali-

48 Savorgnan, Maria; Bembo, Pietro, *Carteggio d'Amore (1500–1501)*, hrsg. von Carlo Dionisotti, Florenz 1950, S. XXIII.

49 Brief von Pietro Bembo an Maria Savorgnan vom 12. April 1500, ebda. S. 57.

50 Brief von Maria Savorgnan an Pietro Bembo, 19. August 1500, ebda., S. 21.

51 Brief von Maria Savorgnan an Pietro Bembo, 24. Juli 1500, ebda., S. 9.

schen Zeremoniell, das Isabella d'Este Gonzaga auf der Hochzeit von Lucrezia Borgia 1502 in Ferrara veranstaltete. Für den eingangs zitierten Bericht dieser Festszene wiederum wurde ein literarisches Dekor aus dem Bereich der Liebespoesie gewählt – es ist dort von »molte parole amoroxe e acti suavissimi e acostumati« (»vielen liebevollen Worten und süßesten und wohlerzogenen Gebärden«) und »melodie e suavità grandissima« (»Melodien und größter Süße«) die Rede; auch hier handelt es sich somit um eine strategische Überführung petrarkistischer Gesten in das höfische Leben, um gleichermaßen eine distinguierte, spirituelle Lebensführung und die damals übliche Form weiblicher Autorität vorzuführen. Durch den Petrarkismus ist das Bild der Laura zum Protomodell von Tugendhaftigkeit, Distinktion und künstlerischer Inspiration geworden, das sich ideal in die Gegebenheiten weiblichen Patronats fügte. Auf der einen Seite praktizierten Dichter und Musiker Liebespoesie, auf der anderen verschmolz das Bild der Patronin mit dem der tugendhaften Muse, die die Künste pflegte und beherrschte und dafür vielfach verehrt bzw. ›geliebt‹ wurde.

Somit hat Bembo in der zentralen Figur der Königin von Zypern in den *Asolani* nicht nur Lucrezia Borgia, sondern auch vergleichbaren Fürstinnen ein Denkmal gesetzt[52] und darin zugleich ein treffendes Sinnbild für deren Rolle am Hof gefunden. Wie die Königin von Zypern über eine kleine Festgesellschaft in Asolo, eine Residenz bei Venedig, regiert, war die Herrschaft der italienischen Renaissancefürstin auf einen Hortus conclusus konzentriert, in dem die Künste und die Dichtung die Rolle des politischen Geschäfts vertraten, das Frauen generell vorenthalten war.

Eine ähnliche Emblematik manifestiert sich in den Räumen der Isabella d'Este Gonzaga. Auf der Schwelle zu ihrem Studiolo im Palazzo Ducale in Mantua sieht man unter anderem die antike Frauengestalt der Euterpe, Muse der Poesie und Musik, wie sie neben einem Thron sitzt, auf dem eine Krone liegt (siehe Abbildung 2, S. 72).

Teile des musikalischen Pausenemblems weisen darauf hin, dass auch hier die Markgräfin selbst gemeint ist, die abseits des Negotiums bzw. weltlichen Geschäfts im Otium selbst regiert. Sie hält eine Flöte und einen Malstab in den Händen; zu ihrer Linken liegt das geschlossene Buch – eine Ikonographie, die die spezifische Autorität der Markgräfin von Mantua sinnfällig in Szene setzt. Denn der antiken Tradition folgend ist das Otium sehr wohl ein Gegensatz zum

52 So geht William Prizer davon aus, dass auch Lucrezia Borgia Petrarca mehr zugetan war als bislang nachgewiesen werden konnte. W. F. Prizer, Isabella d'Este and Lucrezia Borgia (wie Anm. 20), S. 22.

»nec-otium«, dabei aber keineswegs ein Nebenraum, sondern ein bedeutender Ort der Besinnung, ohne den das Negotium an Bedeutung verliert.

Abbildung 2: Euterpe, Muse der Poesie und der Musik, zu ihrer Rechten ein mit Pausenzeichen gezierter Thron. Eingangspforte in der Konzeption von Giancristoforo Romano, *grotta* von Isabella d'Este Gonzaga, *Corte Vecchia*, *Palazzo Ducale*, Mantua (*Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento*, hrsg. von Daniele Bini, Quaderno di Civiltà mantovana, 112, suppl., Modena 2001, S. 80)

In der Literaturwissenschaft hat man auf die Bedeutung des Petrarkismus in der Entwicklung des Absolutismus aufmerksam gemacht und gezeigt, dass sich die Idealisierung und Distinktion der geliebten Frau zur Huldigung von Monarchen, besonders von Monarchinnen eignete.[53] Aus dieser Perspektive betrachtet,

53 Gary Tomlinson verweist dazu auf die noch unveröffentlichten Arbeiten von Nancy Vickers und Roland Greene, die die Übertragung petrarkistischer Idealisierungs- und Erhöhungsstrategien der unerreichbaren Geliebten auf Herrschaftshuldigungen im Absolutismus diskutieren. (Gary Tomlinson, »Giaches de Wert and the discourse of Petrarchism«, in: *Culturas musicales del Mediterraneo y sus ramificaciones. Actas del congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Madrid ... 1992*, 15 = *Revista de Musicología* 16, 1993, S. 559). Ein fruchtbares Beispiel dafür scheint etwa der literarische Petrarkismus von Sir Philip Sidney und Edmund Spenser am Hof von Elisabeth I., in dessen weiterem Kontext auch eine musikalische Huldigung der englischen Königin wie die durch William Byrd in dem Madrigal »This sweet and merry month of May« (»... and greet Eliza with a rhyme«) ihren Platz hat (veröffentlicht in Thomas Watson, *Italian*

markiert das Musikpatronat der Isabella d'Este Gonzaga den Anfang einer längeren Entwicklung: Schon 1495 ließen sich die Gonzaga in Mantua ihre Autorität durch eine petrarkistische Canzone »Una donna più bella del sole« des Dichter-Musikers Serafino vorführen, in der das Wort »donna« synonym für Ruhm und Tugend steht.[54] Eine Doppelbewegung ist somit am Werk: Der Petrarkismus fungierte als ein Motor für die Kultivierung und Mythisierung weiblicher Macht, er wirkte imagestärkend auf das Patronat der Renaissancefürstin und trug auf diesem Weg wesentlich zur Entwicklung weltlicher Musik bei.

Madrigals Englished, 1590, hrsg. von Albert Chatterley, London 1999, Musica Britannica, 74, S. 24–27).

54 Bei der Petrarca-Canzone handelt es sich um Rime 119 aus den *Rerum vulgarium fragmenta*, in der Petrarca die weibliche Protagonistin mit himmlischer Gloria und Virtus gleichsetzt bzw. die Liebe zu dieser Gestalt (Donna / Gloria / Virtus) zur Voraussetzung für die eigene Unsterblichkeit macht. Letzeres zeigt sich beispielhaft in den letzten Versen der ersten Strophe: »Per suo amor m'er io messo / a faticosa impresa assai per tempo, / tal che s'i' arrivo al disiato porto / spero per lei gran tempo / viver, quand' l'altri mi terrà per morto.« (»For love of her I put / myself to doing hard work very early, so if I reach the port of my desire / I hope through her to live / long after people think that I am dead.«) Diese Verständnisebenen der Canzone sind u. a. bereits durch Pietro Bembos Vermittlung offengelegt worden. (Petrarch, *The Canzoniere or Rerum vulgarium fragmenta*, translated into verse with notes and commentary by Mark Musa, Bloomington 1996, S. 178f. und 591.)
Zur Aufführung der von Serafino dell'Aquila konzipierten *Rappresentazione allegorica* im Januar 1495 in Mantua vgl. *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, hrsg. von Mario Menghini, Bologna 1894, S. 265–275, oder A. Luzio und R. Renier, Mantova e Urbino (wie Anm. 5), S. 90.

Iain Fenlon

The Claims of Choreography – Women Courtiers and Danced Spectacle in Late Sixteenth-Century Paris and Ferrara

When, in February 1579, Alfonso II d'Este, a forty-five year old widower, married Margherita Gonzaga, the fifteen-year old daughter of the Duke of Mantua , a new sense of purpose and a certain degree of innovation was introduced into the already vibrant musical and theatrical traditions of the Ferrarese court.[1] Since inheriting the title twenty years earlier, Alfonso had promoted music at court with enthusiasm, placing particular emphasis upon the cultivation of the madrigal and dramatic music. It was shortly after Margherita's arrival in Ferrara that the *balletto*, or *balletto della duchessa* as it is sometimes called by contemporary observers, with elaborate costumes and complex choreography, was evolved as a regular feature of court entertainment.[2] It should be emphasised at the outset that the kind of dance performed by the *balletto* was specially designed, with the particular skills of a particular group of performers in mind, newly invented for each occasion. Based on choreographical elements familiar from social dances of the period, such as those codified in the manuals of Fabritio Caroso and Cesare Negri,[3] this type of danced spectacle involved the construction of lengthy and more varied episodes assembled into visually impressive displays that could also be invested with symbolic meaning. In terms of construction, the procedure was quite different from the special choreographies that occasionally find a place in the manuals, such as the four torch dances devised by Negri for theatrical per-formance in Milan and described in his treatise *Le gratie d'amore*.[4] That is one characteristic feature. Another is that Margherita's *balletto* was made up of an entirely female cast of performers, a feature that it shared with the better-known *concerto delle dame*, the ensemble of virtuoso singers established at the

1 For general accounts of musical and theatrical life at Ferrara during the second half of the sixteenth century see, 1891); Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*. Princeton Studies Angelo Solerti, *Ferrara e la corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei* (Città di Castello in Music 7, 2 vols. (Princeton, 1980).

2 Newcomb, The Madrigal, ibid., vol. 1, pp. 35–42.

3 Fabritio Caroso, *Il ballarino* (Venice, 1581) and id., *Nobiltà di dame* (Venice, 1600); Cesare Negri, *Le gratie d'amore* (Milan, 1602).

4 Pamela Jones, »Spectacle in Milan: Cesare Negri's Torch Dances«, *Early Music* 14 (1986), pp. 182–96.

Este court at about the same time.[5] It seems that both these groups were a consequence of Margherita's arrival in Ferrara, and a direct reflection of her interests. In practice the two groups which Margherita fostered were close; three of the sopranos in this second *concerto* – Laura Peverara, Anna Guarini, and Livia d'Arco – are all recorded in descriptions of the *balletto* in 1582 and 1583. The following discussion comments on the Ferrarese *balletto*, offering some ideas about precedents and origins as well as upon the social and political functions of performances that were quite strictly gendered.

Margherita Gonzaga's new *balletto* was fairly well established by 1581, and the following years saw a rapid growth in its repertory. The Florentine Ambassador, Orazio Urbani, describing entertainments which he had witnessed at one of the Este summer palaces during the visit of Prince Vincenzo Gonzaga (Margherita's brother) and Cardinals Farnese and Gonzaga, wrote in May of that year:

> The Duke [Alfonso II d'Este] wanted His Eminence [Cardinal Farnese, the most recently arrived of the guests], to see a very highly worked-out dance [›ballo molto artificioso‹] performed by the Duchess, Donna Marfisa, and ten or twelve other ladies, to the accompaniment, sung by the musicians, of some madrigals that go with the dance.[6]

It seems that this was a complete, and elaborately choreographed set piece, danced by a select group of court ladies, to the accompaniment of appropriate madrigals; the critical phrase »ballo molto artificioso« clearly suggests that this was in the category of theatrical rather than social dance. The practice, always under the guidance of Margherita Gonzaga d'Este, was continued in the following years. Early in 1582 it is reported that »a tournament is being prepared for tomorrow, with a party in the evening with a new *balletto* with music and very beautiful costumes [›con bellissima mascherata‹] by the Duchess«;[7] another eyewitness, Leonardo Conosciuti, wrote that »This evening the *balletti solenni* will

5 Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, pp. 7–8; Elio Durante and Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* (Florence, 1979); Anthony Newcomb, »Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy«, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick (Urbana, 1986), pp. 90–115.

6 Florence, Archivio di Stato (hereafter ASF), Arch Mediceo f.2900 (29 May 1581), Urbani to the Grand Duke of Tuscany . See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1) vol. 1, Appendix V, document 34; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), p. 142 (document A30).

7 Modena, Archivio di Stato (hereafter ASM), Particolari Trotti (20 January 1582). See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 35.

be given by eight ladies dressed very gracefully – four as shepherds, four as nymphs.«[8] Two days later, Urbani also described the *balletto*:

> Yesterday, during the usual small party, the Duchess, Donna Marfisa, Signora Bradamante, and some other ladies (there were eight of them altogether), did a large new *ballo* ... the dance was done twice, with costumes and without, to the accompaniment of a substantial piece of music for voices and instruments.[9]

Urbani's description also emphasizes that four of the women were dressed as men. Four days later Consociuti mentioned the occasion yet again, this time dividing the performers into two groups, one 'male' and the other female:

> On Sunday ... there were festivities at court, including the *balletti* with the *gran concerto*. The crush was so great that many who had brought along their ladies lost track of them ... The *balletti* succeeded extraordinarily well. Although the Princess [of Mantua] did not come, [Camilla] Scandiano Mosti did. The males [in the *balletto*] were Donna Marfisa [d'Este], Signora Bradamante, La Pipperara [Laura Peverara], and La Marcia [Ginevra Marcia, lady-in-waiting to Donna Marfisa]. The women were the Duchess [Margherita Gonzaga], La Scandiana, La Vittoria [Bentivoglio], and another of the Duchess's ladies-in-waiting.[10]

One year later, Margherita's *balletto* put on another performance. As becomes clear from the evidence, this had been prepared to celebrate the marriage of Count Annibale Turco and Laura Peverara, an occasion generally thought to have given rise to the preparation of the madrigal anthology *Il lauro verde*, commissioned by a Ferrarese academy and printed by the court printer Vittorio Baldini.[11] Urbani, who had prior knowledge of the arrangements, wrote back to his contacts in Florence:

> Tomorrow, to conclude the festivities, Laura Peverara's wedding will be celebrated with a tournament, for which the programme [›cartello‹] was published

8 ASM, Particolari Conosciuti (20 January 1582). See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 36; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), p. 146 (document A43).

9 ASF, Arch Mediceo f.2900 (22 January 1582), Urbani to the Grand Duke of Tuscany. See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 38. At greater length in Solerti, Ferrara e la corte estense (cf. fn. 1), p. lxxviii. See also Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), pp. 146–7 (document A44).

10 ASM, Particolari Conosciuti (24 January 1582). Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 37. Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), p. 147 (document A45).

11 The tradition stems from Angelo Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, 3 vols. (Turin, 1895), vol. 1, p. 364. See Anthony Newcomb, »The Three Anthologies for Laura Peverara«, *Rivista italiana di musicologia* (*Studi in onore di Nino Pirrotta*) 10 (1975), pp. 329–45, where it is proposed that the earlier anthology *Il lauro secco* (1582), also printed by Baldini, was assembled in honour of the couple. See also Flora Dennis, *Music and Print: Book Production and Consumption in Ferrara, 1538–1598* (Ph. D. diss., Cambridge University, 2002), pp. 121–5 and appendix I, nos. 9 and 12.

> yesterday ... To compose this, and the words to a *gran balletto* that will be performed in the evening by the Duchess and eleven other ladies, Cavalier [Giovanni Battista] Guarini was recalled from Venice, where he had gone on private business.[12]

Another despatch, written two days later, mentions that the

> dance, which as I wrote was being rehearsed by the Duchess and eleven other ladies, partly dressed in black as gentlemen and partly in white as ladies, made a rather beautiful sight.[13]

Taken together, these remarks point to three aspects of these two performances that gave Margherita's *balletto* its particular quality. First, each choreography was new, specially constructed for the occasion, and as such was the latest in a growing repertory of such works that was constantly being renewed. Secondly, both Conosciuti and Urbani explicitly refer to the participation of the *gran concerto*, the large ensemble of court musicians directed by Luzzasco Luzzaschi, in one of these performances. The music that accompanied the *balletto* on this occasion was both sung and played, Guarini having been summoned back from Venice specifically to provide the words. Finally, in both performances half of the dancers, all of whom were female, were cross-dressed as men.

In the years after 1583, the *balletto della duchessa* continued to be an established feature of court life; its participants performed with some regularity, particularly during the carnival season and in honour of distinguished visitors. One such was the Duc de Joyeuse, for whose marriage in 1581 the Valois court had presented the *Balet comique de la Royne*. For the Duke's visit to Ferrara, in the summer of the same year, Margherita Gonzaga had devised yet another danced spectacle, again with complex choreography. Urbani reported it in his dispatch to Florence in the following terms:

> The Duchess remained here [in Ferrara] to study and rehearse that grand ballet, which she did yesterday, during the hottest hours of the day, with Donna Marfisa and other ladies together numbering nine.[14]

12 ASF, Arch Mediceo f.2901 (21 Feb 1583), Urbani to the Grand Duke of Tuscany. See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 45; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), p. 156 (document A76)«.

13 ASF, Arch Mediceo f.2901 (23 Feb 1583), Trotti to Luigi d'Este. See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, Appendix V, document 46; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), pp. 156–7 (document A77).

14 ASF, Arch Mediceo f.2901 (25 July 1583), Urbani to the Grand Duke of Tuscany. See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, document 47; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), pp. 160–1 (document A91).

Another important visitor to the court in the mid-1580s was Anna Caterina Gonzaga, the daughter of Duke Guglielmo Gonzaga, who arrived in Ferrara during the carnival season of 1585. Just three years earlier, in May 1582, Anna Caterina had been married in Mantua to Archduke Ferdinand of Austria, the brother of the Emperor, Rudolph II.[15] Following the usual festivities, she left for her new home in Innsbruck, taking with her an impressive dowry of jewels, clothes and silver. This marriage not only strengthened the all-important Gonzaga alliance with the Hapsburgs, (the Duchy of Mantua was an Imperial fiefdom), it also provided the Este with a dynastic connection to the Empire itself. It is not surprising that Anna Caterina's return visit to Ferrara should have been marked with celebrations of some elaboration, including yet a further performance of the court *balletto*:

> That evening there was a gathering in the *gran sala*. Twelve dancers, with astonishing plumes ordered by the duke himself, performed the *balletti*. It was said to be a beautiful thing to see, but the violins, harpsichords, and organs could be heard only with difficulty. The words, written by Signor [Giovanni Battista] Guarini, were extremely pleasing, and the music, by [Ippolito] Fiorino, served them well. The dancing was so well matched to both that it was heavenly. I have tried to get hold of the words to send to you, but have been told that they cannot be distributed ...[16]

The notion that such carefully-structured dances, performed to mark dynastic occasions of political significance, were intended to resonate with neo-Platonic notions of cosmic harmony and an ordered universe, was not in itself new. The idea of a lengthy and elaborately choreographed danced spectacle to be performed as a discrete entertainment is at the core of the French *ballet de cour* tradition which, as has been convincingly argued, also transmitted messages with strong political overtones.[17] The origins of that tradition can be first detected in 1572, when the *Académie de poésie et de musique*, which had been founded just two years earlier, in November 1570, was involved in the production of entertainments to mark the wedding of Henri de Navarre and Mar-

15 For the brief contemporary description of the occasion in Giovanni Battista Vigilio's *La insalata* see Giovanni Battista Vigilio, *La insalata. Cronaca mantovana dal 1561 al 1602,* ed. Daniela Ferrari and Cesare Mozzarelli (Mantua, 1992), p. 58. See also the account by the Mantuan court composer Giaches de Wert in a letter to Count Camillo Gonzaga of Novellara in *Giaches de Wert: Letters and Documents*. Épitome musical 4, ed. Iain Fenlon (Paris, 1999), pp. 134–5.

16 ASM, Particolari Conosciuti (26 February 1585). See Newcomb, The Madrigal (cf. fn. 1), vol. 1, document 49; Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), p. 169 (document A124).

17 For the argument see, *inter alia*, Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (London, 1947), pp. 236–74; Margaret M. McGowan, *L'art du ballet de cour en France 1581–1643* (Paris, 1963), particularly pp. 11–47; Roy Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450–1650* (Woodbridge, 1984), pp. 98–125, particularly pp. 119–22.

guérite de Valois. The *Académie*, which merged seamlessly with the Pléiade, the poetic movement led by Pierre de Ronsard, and with Jean Dorat as its *éminence grise*, was instituted by Charles IX and sustained financially by members of the French court. As a young man Dorat had known Guillaume de Budé, and had attended the Greek lectures of Germain de Brie, a pupil of Jean Lascaris and a friend of Erasmus; Dorat's fierce commitment to Greek letters found an effective outlet in his strong encouragement of the general development of printed editions of classical Greek texts in France.[18] Principally concerned with the composition and performance of *vers measurés*, designed to revive the effects of ancient music and poetry through imitation, the *Académie* gathered at the Paris mansion of Jean-Antoine de Baïf, located between the Porte Saint-Victor and the Porte Saint-Marceau.[19] This constituted a distinct link with the past, since it was in this same house, then the property of Baïf's father, Lazare de Baïf, that Jean-Antoine and Ronsard had studied a variety of subjects, including Greek, under Dorat's guidance.[20] This sense of common intellectual purpose continued at the Collège de Coqueret beginning in the 1550s; some sense of the intense atmosphere there is conveyed by Ronsard's early biographer, Claude Binet. »Ronsard«, he writes, »who was accustomed to late hours from having lived at court, used to study until two hours after midnight. On retiring to rest he would awaken Baïf, who rose and took the candle with him ... In this honourable contention he remained five years with Dorat, always continuing in the study of Greek letters and of other good sciences«.[21] Binet's specific mention of Greek literature is a reminder of the strong Hellenistic element that united both the *Académie* and the Pléiade, and which Jean-Antoine de Baïf inherited from his father, who studied Greek in Rome with Lascaris and Marc Musurus.[22] He returned to France as one of the few properly trained Hellenists in the country. The façade of the Hôtel Baïf, now destroyed, proclaimed his strong belief in the superiority of ancient, and above all Greek culture in a series of Greek inscriptions taken, according to a contemporary description, from a number of authors including Anacreon, Pindar, and Homer;[23] this was probably the earliest example in northern Europe of a practice that had grown up in late fifteenth century

18 Rudolf Pfeiffer, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850* (Oxford, 1976), pp. 102–9.

19 Yates, The French Academies (cf. fn. 17), particularly pp. 14–27.

20 For Jean-Antoine de Baïf see Mathieu Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf* (Toulouse, 1909).

21 Claude Binet, *Discours de la vie de Pierre de Ronsard, gentil-homme vandomois, prince des poëtes françois, avec vne eclogue réprésentée en ses obsèques* (Paris, 1586), p. 10.

22 On Lazare de Baïf see Lucien Pinvert, *Lazare de Baïf (1496?–1547)* (Paris, 1900).

23 Yates, The French Academies (cf. fn. 17), p. 16.

Italy, and Baïf may well have seen the remarkable large-scale inscriptions in Latin and Greek that adorn the Casa Manlio in Rome.[24]

The five years that Lazare de Baïf spent in Venice, a city with a sizeable Greek community and a considerable tradition of Greek scholarship, can only have consolidated his interest in the ancient world, an interest which he passed on to his son who in turn became »probably the best Greek student of the Pléiade«.[25] As one contemporary put it, »je m'asseure qu'il n'y a bon auteur Grec ou Latin, que Baïf n'ait veu diligemment«.[26] In this sense Jean-Antoine was the inheritor not only of his father's experience of early-sixteenth century Italian study of classical antiquity, but more particularly of the markedly Hellenistic emphasis of Venetian humanism, a legacy which he passed on to Claude Le Jeune and other musicians in his circle.[27] In terms of musical theory and practice, the musicians of Baïf's academy attempted to realize the fabled ›effects‹ of ancient Greek music through the revival of the ancient modes, and the recuperation of the Greek genera. Baïf's musicians, and above all Le Jeune, were also attracted to the possibilities of *musique mesurée* on two grounds: first that music and poetry must be closely united as in antiquity, and secondly that this union, if properly executed, would result in a revival of the ethical effects of ancient music.[28] Little of the music that came out of the experiment was published during the sixteenth century, and it must be doubted whether *musique mesurée* had very much influence outside Baïf's immediate circle. Its most public exposure was in the composition of the *ballet de cour*, beginning with the arrangements made to celebrate the Navarre-Valois wedding.

At the centre of these festivities was a fête, with the theme of the »Paradis d'amour«, given in the Salle de Bourbon in the Petit Palais of the Louvre, a space which no longer exists. The marriage of Caterina de' Medici's daughter to the leader of the French Protestants might have initially appeared to contemporaries as the culmination of the policy of conciliation which the Valois had been adopting towards the religious question for some years. Horrifically, the wed-

24 For the practice see Georgia Clarke, *Roman House – Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy* (Cambridge, 2003), pp. 22–5, 227–32.

25 Linton C. Stevens, »A Re-Evaluation of Hellenism in the French Renaissance«, *French Humanism, 1470–1600*, ed. Werner L. Gundersheimer (London, 1969), p. 187.

26 Guy de Brues, *Les dialogues contre les nouveaux académiciens que tout ne consiste point en opinion* (Paris, 1557), p. 46.

27 Iain Fenlon, »Claude Le Jeune and the Greeks«, *Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie, 1530–1600: Musique, littérature et historie. Actes du colloque de Chambéry (4–7 novembre 1991)*, ed. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer and Pierre Bonniffet (Bern, 1996), pp. 5–15.

28 David P. Walker, »The Aims of Baïf's Académie de poésie et de musique«, *Journal of Renaissance and Baroque Music* 1 (1946), pp. 91–100.

ding celebrations themselves became the setting for the infamous St. Bartholomew's Night massacre, when many of the Huguenots gathered in Paris for the occasion were brutally murdered. This confluence of events has darkly coloured the reception history of Caterina's image in general, and of the court festivities which she arranged in particular.

Nearly everything that is known about the »Paradis d'amour« comes from two authors, both Protestant. The more substantial record is to be found in the *Memoires de l'estat de France*, written by Simon Goulart and first published anonymously in Middelburg in 1577,[29] to which should be added the scattered remarks of a second source, Théodore-Agrippa d'Aubigné's *Histoire universelle*.[30] According to these the entertainment took place behind closed doors. To the right of the scene was Paradise, represented by a triumphal arch through which could be seen the Elysian Fields, inhabited by twelve nymphs. On the left was Hell, populated by devils. Running between the two was the River Styx, identifiable by the presence of Charon's boat. Beyond could be seen the heavens, shown as an enormous wheel decorated with the twelve signs of the zodiac and the seven planets, against a background of twinkling stars. Since the »Paradis« took place in a hall and against a background of fixed scenery, it marks in these respects a departure from the medieval tradition of processional forms, in which decorated cars containing the performers moved through a space occupied by the audience. The spectators on this occasion were placed in galleries above the action, which was viewed from above.

The action consisted of a simple political allegory based on a familiar medieval *topos*. In conformity with this convention Paradise was besieged by knights, who attempted to carry off the nymphs, but they were repelled by three guardians of the celestial regions who drove them down to Hades. This was the setting for the second act, which opened with the defeated knights imprisoned behind locked gates. From the heavens Mercury and Cupid now descended, both singing words that had been specially composed for the occasion by Ronsard. Still singing, they then returned to the heavens. Following this, the three victorious knights led the nymphs out into the body of the hall where they performed a complicated dance at the end of which the defeated attackers were released from Hell. In this way the piece gradually arrived at the happy conclu-

29 [Simon Goulart], *Memoires de l'Estat de France, sous Charles Neufiesme* (Meidelbourg, 1577); see Alexandre Cioranescu, *Bibliographie de la littératurefrançaise du seizième siècle* (Paris, 1959), no. 10879. The work was reprinted in both 1578 and 1579. The description is summarized in Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully, suivi du Ballet de la délivrance de Renaud* (Paris, 1914), pp. 70–75.

30 Summarized in Yates, The French Academies (cf. fn. 17), pp. 254–5.

sion demanded by convention. The dance itself is said to have lasted more than an hour, and is the major novelty of the »Paradis« from a stylistic point of view. Since the music has not survived, it is an open question as to whether or not it would have adopted the principles of *musique mesurée*; as has been pointed out, if it had been composed in this way it would be the »Paradis d'amour«, rather than the *Balet comique de la Royne*, that would have been placed at the head of the *ballet de cour* tradition by historians. Prunières, who was aware of its importance, conjectured that it was a collaboration between Baïf, Joachim Thibault de Courville, and Claude Le Jeune, and suggested that choreography may have been drawn up by Balthasar de Beaujoyeux.[31] That seems likely given the organizational similarities, in as much as they can be deduced, between the two spectacles, together with the fact that Beaujoyeux is known to have been responsible for the choreography of the *ballet* given before the Polish ambassadors during their visit to Paris in the following year. Beaujoyeux had arrived in France as a violin player in 1555, but he soon made his way rapidly at court, and by the early 1570s had skilfully accumulated a large number of waged positions in the *maison du roi* and associated households; by 1566 he had become a *valet de chambre* in the household of Caterina de' Medici, (a post that he was to retain until at least 1585), as well as being a court musician.[32]

As is sometimes the case with court entertainments of the early modern period, (the seventeenth-century Stuart masque would be another example), this apparently simple fable was lent a political dimension by the participation of the patrons of the spectacle, in this case the Valois themselves. Charles IX and his two brothers were cast in the roles of the three defenders of Paradise, a metaphor for the court itself and beyond it Catholic France, while the defeated attackers were played by Henri de Navarre and his Huguenot companions. The concluding dance conveyed a traditional set of metaphorical meanings based through a sequence of choreographic episodes which visually described a set of geometric figures. The result, perceived as ordered and harmonious, was understood to be a reflection of cosmic harmony; as such the danced itself embodied restorative and edifying moral properties that could bring positive benefits to the body politic. This dimension became explicit in the final scene of the »Paradis« when, through music and dance, the defeated Huguenots were released from Hell and harmony secured. Such workings-out, in theatrical form, of the

31 Prunières, Le ballet de cour (cf. fn. 29), pp. 70–5.

32 Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago, 2000), pp. 106–7 and appendix 2. See also Jeanice Brooks, »From Minstrel to Courtier – The Royal Musique de Chambre and Courtly Ideals in Sixteenth-Century France«, *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1 (2001), p. 49.

political tensions between the two religious factions had occurred before, notably at Fontainebleau in 1564. Following the performance of the »Paradis d'amour«, the sequence of entertainments that had been prepared to celebrate the Valois-Navarre marriage continued on its course until 24 August, when the St. Bartholomew's Day massacre began, and fantasy turned into grim reality.

A new ballet was produced in the following year, 1573, when ambassadors from Poland, who had come to offer the crown of their country to Caterina de' Medici's son, Henri, were received in Paris. The visitors were treated to a series of entertainments, which culminated in a danced spectacle, devised by Caterina herself, and performed on 19 August in a temporary hall erected in the Tuilerie Gardens. This event is commemorated in Jean Dorat's *Magnificentissimi spectaculi* which, in addition to the main text in Latin, also includes French verse by Ronsard and Amadis Jamyn, and a number of illustrations.[33] As Dorat describes it, the action centred on sixteenth nymphs representing the provinces of France, who entered on a moving rock made of lath and plaster from which they descended to perform a long and intricate dance designed by Beaujoyeux. Although Dorat provides only the most general clues about the choreography, there is enough detail given to locate it as an elaborate geometric dance. Pierre de Brantôme, who witnessed it, described the action in the following terms:

> After making a circuit of the hall, the nymphs, again seated on their rock as in a military encampment, stepped down, forming small battalions of bizarre invention. Accompanied by a band of thirty viols, the dancers, without one false step, to a lovely cadence, drew up before the king for ingenious figures, turns, turnabouts, counter-turns, interlacings, stops and starts, in which not one lady failed to memorize their order, all participants having solid judgement and excellent memories.[34]

The visual effect evidently impressed some of the spectators. Brantôme described it as »le plus beau ballet qui fust jamais au monde«,[35] and the Polish guests are also on record as being amazed at the novelty of the conception; according to d'Aubigné, they collectively exclaimed that »le bal de France estoit chose impossible à contrefaire à tous les rois de la terre«.[36] Although, as with the »Paradis d'amour«, the music has not survived, some impression of the appear-

33 Jean Dorat, *Magnificentissimj spectaculi, a regina regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici Regis Poloniæ inuictissimi nuper renunciati gratulationem, descriptio* (Paris, 1573).

34 Translated from the French original in Lincoln Kirstein, *Movement & Metaphor: Four Centuries of Ballet* (New York, 1970), p. 51.

35 Brantôme, Pierre de Bourdeille, *Œuvres complètes*, ed. Prosper Mérimée and Louis de La Cour, vol. 10 (Paris, 1890), p. 74.

36 Théodore-Agrippa d'Aubigné, *Histoire universelle*, ed. Alphonse de Ruble, vol. 4 (Paris, 1886), p. 179.

ance of the moving rock and of the disposition of the nymphs is provided by one of the six Valois Tapestries now in the Uffizi, having been brought to Florence by Christine of Lorraine on her marriage to the Ferdinando de' Medici in 1589, by Antoine Caron's drawing for it (which probably served as a sketch for a cartoon), as well as by one of the illustrations in Dorat's account. The latter would seem to be the more accurate record, since they show the action of the dance being performed within a temporary structure (in the tapestry it takes place in the gardens themselves), and shows a geometric pattern involving fourteen dancers instead of the three couples in court dress who are performing an ordinary social dance in the tapestry. The dancers, then, were all female. As for the musical detail, the rock as shown in the tapestry is crowned by the figure of Apollo playing an *all' antica* lyre, perhaps in reference to the »Gallic Apollo« who appears on the title-page of Dorat's booklet, and whose music has the power to unite the troubled provinces of France.[37]

While the origins of the *ballet de cour* tradition can be traced back to the »Paradis d'amour« of 1572 and the Polish entertainments of the following year, the first examples of the genre for which words, music, and details of costumes and décor have survived is the *Balet comique de la Royne*.[38] On 24 September 1581, Anne, Duc de Joyeuse was married to Marguérite de Vaudemont, sister of the reigning queen, and in the days which followed some seventeen separate entertainments were staged, including a water fête, a number of tournaments in allegorical settings, a horse ballet, and a firework display. It seems that Baïf's *Académie*, which was financially supported by the Duc de Joyeuse among others, was responsible for the overall organization and co-ordination of these events. The *Balet comique* which, like the danced spectacle for the Polish ambassadors of the previous year, is known to have been devised by Beaujoyeaux, was most probably performed in the Salle de Bourbon in the Petit Palais, by now becoming established as the venue for such entertainments. Three sides of the hall were occupied by galleries to accommodate the socially less elevated members of the court, while at one end of the room a raised dias had been constructed for the royal party. Behind was the area where the ladies of the court were to sit.

37 Frances A. Yates, *The Valois Tapestries*. Studies of the Warburg Institute 23 (London, 1959), pp. 67–72.

38 The principal source, Baltazar de Beaujoyeulx, *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le Duc de Ioyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur* (Paris, 1582), contains text, music, and a number of illustrations of groups of costumed participants. See the main discussions of the event in Prunières, Le ballet de cour (cf. fn. 29), pp. 82–94, Yates, The French Academies (cf. fn. 17), pp. 236–50, and McGowan, L'art du ballet de cour (cf. fn. 17), pp. 42–7.

As Beaujoyeulx explains in his account, the title of the work is intended to indicate that the *Balet* is a musical drama combined with dance, »comique« only in the sense that it has a happy rather than a tragic ending. The balletic elements in the work are very substantial, greater than in any previous piece in the tradition. In the first act, twelve naiads accompanied by twelve pages entered to perform a figure in the form of a triangle, followed by twelve further geometrical figures, all different one from the other. This dance, a symbol of the familiar political metaphors of order, balance, and proportion,[39] was then interrupted by Circe, whose magic powers immobilized the performers. Freed by Mercury, the dancers resumed their movements, only to be frozen into inactivity once again by the re-appearance of Circe. The drama continues until Minerva appears, accompanied by the four cardinal virtues. Approaching the king's dias, where the group is joined by Jupiter, Minerva declares that only the power of reason allied to the supreme authority of Jupiter and the justice of the king himself can defeat Circe's magic powers. This is indeed what follows. Circe is compelled to relinquish her magic wand to Minerva, and is then led from the enchanted garden and conducted to the dias where Minerva places the wand in the hands of Henry III. With Circe vanquished, the action was then resumed with the *entrée* of the *grand ballet* (consisting of fifteen figures), followed by the *grand ballet* proper (composed of forty figures), which proclaimed the triumph of good over evil in a choreographic sequence of considerable complexity. Beaujoyeux described it as follows:

> It was composed of fifteen figures arranged in such a way that at the end of each figure all the ladies turned to face the king. When they had appeared before the king's majesty, they danced the *grand ballet* with forty passages or geometric figures. These were all exact and well planned in their shapes, sometimes square, sometimes round, in several diverse fashions; then in triangles accompanied by a small square, and other small figures. These figures were no sooner formed by the naiads, dressed (as we have said) in white, than the four dryads, dressed in green, arrived to change the shape, so that as one ended the other began. At the middle of the ballet a chain was formed, composed of four interlacings, each different from the others, so that to watch them one would say that it was in battle array, so well was order kept, and so cleverly did everyone keep his pace and cadence. The spectators thought that Archimedes could not have understood geometric proportions any better than the princesses and the ladies observed in this ballet.[40]

The currents that contributed to the French *ballet de cour* in its fully-fledged form are clear. Essentially it was invented by two Italians, Beaujoyeux and Caterina de' Medici, and although numerous artists, dancers, musicians, and poets

39 Yates, The French Academies (cf. fn. 17), pp. 248–51.

40 Beaujoyeulx, Balet comique (cf. fn. 38), pp. 55–6.

contributed to the final result, it was Caterina who, with a highly developed conception of the new danced spectacle as a political instrument, was responsible for formulating the overall design of the ballet, and for organizing its execution. Brantôme confirms that it was she who retained overall control of the spectacle, always the most admired component in any sequence of entertainments, and it was recognized that the fêtes that she promoted were intended to soften hearts and to reconcile opposing factions.[41] Beaujoyeux, a professional capable of transforming Caterina's ideas into choreography, and to rehearse the result, was essential to this process.

The parallels between the French *ballet de cour* and the Ferrarese *balletto della duchessa* are extremely close and can hardly be coincidental. Both consist of a sequence of long and intricate dances performed to specially composed music and choreography. There are obvious similarities, too, in the all-female casts of dancers in both the *Balet comique* and the *balletto*, and in the central roles of Caterina de' Medici and Margherita Gonzaga, both of whom were responsible for training the ladies of their court to perform elaborate dances of their own devising. These analogies are not surprising in view of the strong cultural connections between the French and Este courts in the period. It may be significant that Ferrarese interest in danced spectacles in the French manner can be dated from one year after the Polish entertainments in Paris. When, in July 1574, Henri III arrived in Ferrara on the return leg of his journey to Kraków, where he had been crowned King of Poland, an elaborate *ballo* for eight women dancers together with what the documents call »intramezzi di musica« (musical interludes) were performed.[42] It would seem that here, some six years before Margherita Gonzaga's arrival at the Este court, the choreographic practices and female personnel of the *balletto della duchessa* are anticipated. If, as the evidence suggests, the model for Ferrarese interest in elaborately choreographed dances was stimulated by French example, that is simply part of a more general phenomenon in which the Valois court proved to be highly susceptible to Italian cultural influences;[43] the exchanges were also reciprocal.

In Italy itself, the emergence of the independent danced spectacle reached something of a watershed not in Ferrara, but in Florence. What seems to have happened is that, towards the end of the sixteenth century, a new type of danced

41 Yates, The French Academies (cf. fn. 17), p. 251.

42 Pierre de Nolhac and Angelo Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III, Re di Francia, e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino* (Turin, 1890), pp. 176–7, 258–60. An earlier version of the *concerto delle dame* also performed; see Durante and Martellotti, Cronistoria (cf. fn. 5), pp. 131–2 (document A8).

43 Jacqueline Boucher, *La cour de Henri III* (Rennes, 1986), pp. 97–125.

ballo became popular in court entertainments given there, beginning with the final item of the last *intermedio* for *La Pellegrina*, devised by Emilio de' Cavalieri, to accompany a performance of the play produced to celebrate the celebration of the marriage of Ferdinando de' Medici to Christine of Lorraine in 1589.[44] As with the Ferrarese *balletto*, this elaborate form of danced spectacle is distinguished both by being choral, and by its dependence upon specially devised choreography rather than the stock formulas of court dance, or newly written court dances for amateur performance. In essence, this was a professional enterprise which needed to be worked out by someone talented in the arts of both choreography and musical composition – »a knowledgeable person«, as the theorist Giovanni Battista Doni later put it, »skilled in the one profession and in the other, as was that Signor Emilio del Cavaliere, inventor of that fine *ballo*, and of the same air [›aria‹] called the *Granduca*; he was not only an extremely expert musician but also a most graceful dancer.«[45] This linkage of *ballo* and *aria* is indicative; in practice Cavalieri devised the choreography and its accompanying bass pattern first, leaving the words to be added later in what was essentially a reversal of the emergent *seconda pratica* aesthetic. The *aria* itself, whose origins have been much discussed,[46] developed a considerable afterlife of its own, being used as the basis for some 240 compositions written in the course of the seventeenth century.[47]

The idea of a lengthy and elaborate choreographed ballet as an integral part of court spectacle lies at the heart of the French *ballet de cour* tradition, a tradition which was the invention of an Italian choreographer (Balthasar de Beau-

44 There is a substantial bibliography. The fundamental studies remain Aby Warburg, »I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589«, id., *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. Getrud Bing (Leipzig, 1932), vol. 1, pp. 259–300, with important addenda and excerpts from the *Memorie e ricordi* of Girolamo Seriacopi, the engineer in charge of the stage machinery, on pp. 394–422; and for the music, the relevant parts of Nino Pirrotta and Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, trans. Karen Eales (Cambridge, 1982). See also Alois M. Nagler, *Theatre Festivals of the Medici 1539–1637* (New Haven, 1964), the relevant entries in *Il luogo teatrale a Firenze: Brunelleschi, Vasari, Buontalenti, Parigi*. Spettacolo e musica nella Firenze medicea. Documenti e restituzioni 1, ed. Mario Fabbri, Elvira Garbero Zorzi, Anna Maria Petrioli Tofani (Milan, 1975), Strong, Art and Power (cf. fn. 17), pp. 126–52, and, most recently, James M. Saslow, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as ›Theatrum Mundi‹* (New Haven, 1996).

45 Giovanni Batista Doni, *Lyra barberina*, ed. Antonio Francesco Gori, vol. 2 (Florence, 1763), p. 95.

46 John Walter Hill, »O che nuovo miracolo! A New Hypothesis about the Aria di Fiorenza«, *In cantu et in sermone. For Nino Pirrotta on his 80th Birthday*. Italian Medieval and Renaissance Studies 2, ed. Fabrizio Della Seta and Franco Piperno (Florence, 1989), pp. 283–322.

47 Warren Kirkendale, *L'Aria di Fiorenza id est il Ballo del Granduca* (Florence, 1972).

joyeux) and a Medici queen from Florence (Caterina de' Medici). Although numerous artists, dancers, musicians, and poets contributed to the final result, it was Caterina who, with a highly developed notion of the ballet as a political instrument, was responsible for constructing these entertainments, as Brantôme confirms. It is clear that these developments must have been known in Ferrara where, as it evolved, Margherita Gonzaga's *balletto della duchessa* exhibited some analogous features. Prominent among them was a sense of exclusivity, the presence of a large instrumental accompanying ensemble, and specially devised choreography. Both at the Valois court, as well as in Ferrara, a particular feature of these elaborate spectacles was that they were performed only by women courtiers. In France this public deployment of notions of the feminine, adroitly arranged by Caterina, had served an explicitly political purpose. In Ferrara, those same notions were channelled into a novel form of elite entertainment, heightened and spiced by cross-dressing. With the arrival of Cavalieri in Florence, and his construction of the *ballo* which concludes the sixth *intermedio* of the 1589 set, a new phase in this history is reached, for it is on the structural foundations established by this piece that the impressive tradition of seventeenth-century independent danced spectacle was founded.[48]

48 Iain Fenlon, »The Origins of the Seventeenth-Century Staged *Ballo*«, ›*Con che soavità*‹: *Studies in Italian Opera, Song, and Dance, 1580–1740*, ed. Iain Fenlon and Tim Carter (Oxford, 1995), pp. 13–40.

Jeanice Brooks

Ritterroman und höfisches Lied – Die weibliche Stimme im französischen Salon des späten 16. Jahrhunderts*

Die folgenden Verse, die erstmals 1548 veröffentlicht wurden, werden in jedem heutigen Leser eine Saite zum Klingen bringen, der schon einmal eine Nacht über einem Bestseller verbracht hat:

> Et si quelqu'un à le lire s'espreuve,
> Pour la douceur, et soulas qu'il y treuve,
> Il en perdra le boire et le menger,
> Il laissera à son profit songer,
> Puys quand aura quelque peu de sejour,
> Y passera et la nuyt et le jour,
> Ne delaissant de lire incessament,
> Tant que iceluy ait leu entierement.

> Und wenn es jemand zu lesen beginnt,
> wird er über der Süße und Leichtigkeit, die er darin findet,
> Essen und Trinken vergessen.
> Er wird aufhören, an seine Geschäfte zu denken,
> und wenn er ein wenig Zeit hat,
> wird er darüber Nacht und Tag verbringen
> und nicht aufhören, unentwegt darin zu lesen,
> bis er es ganz gelesen hat.[1]

* Dieser Beitrag ist die gekürzte Version einer längeren englischen Studie: »Chivalric Romance, Courtly Love and Courtly Song: Female Vocality and Feminine Desire in the World of ›Amadis de Gaule‹«, in: *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, hrsg. von Thomasin LaMay, Aldershot (in Vorbereitung). Mein Dank gilt Matthew Head, Ellen Harris und Marian Rothstein für ihren Rat und für Kommentare zu einer früheren Fassung, und Linda Maria Koldau für die Übersetzung ins Deutsche.

1 Michel Sévin d'Orléans, Einleitungsgedicht zu *Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, übersetzt von Nicolas de Herberay des Essarts, Paris 1548, zit. nach Hugues Vaganay, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Florenz 1906, Reprint Genf 1970, S. 75. Das Gedicht wurde zusammen mit dem Buch veröffentlicht und mag daher als Werbemaßnahme abgetan werden; doch waren selbst diejenigen, die dem Werk ablehnend gegenüberstanden, gezwungen, seine Popularität einzugestehen. So gibt François de La Nouë zu, der Roman sei am Hofe Heinrichs II. von Frankreich so beliebt gewesen, dass seine Leser jedem ins Gesicht gespuckt hätten, der gewagt hätte, es schlecht zu machen. Siehe François de La Nouë, *Discours politiques et militaires* (1581), hrsg. von Frank E. Sutcliffe, Genf 1967 (Textes littéraires français, 132), S. 162.

Der Roman, der seine Leser derart fesselte, war *Amadis de Gaule*, ein umfangreicher Ritterroman und *die* literarische Sensation Frankreichs im 16. Jahrhundert. Er beruht auf einem spanischen Roman, der so reißenden Absatz fand, dass Franz I. seinem Höfling Nicolas de Herberay des Essarts befahl, eine Übersetzung anzufertigen.[2] Herberay des Essarts erweiterte seine Vorlage beträchtlich, um sie dem französischen Geschmack anzupassen. Gleichzeitig schuf er einen lyrischen Prosastil, der das zeitgenössische Bemühen um eine Bereicherung der französischen Sprache widerspiegelt. Dieser neue Stil fand so großen Anklang, dass er sich zum Modell höfischer Sprache entwickelte, und die französische Sprache wurde um ein neues Verb bereichert: »amadiser«, d. h. »in einer lieblich gezierten Weise sprechen«.[3] Nach dem ersten, 1540 erschienenen Band veröffentlichte Herberay des Essarts bis zu seinem Tod im Jahr 1552 sieben weitere Bände des Romans. Zahlreiche Schriftsteller führten die Arbeit fort bis zu Buch 24, das 1615 publiziert wurde. Das ganze Jahrhundert hindurch erschienen Neuausgaben früherer Bände, und Sammlungen mit Auszügen sorgten für eine weite Verbreitung der meist bewunderten Passagen.[4]

Glaubt man den zeitgenössischen Zeugen, so hat fast jeder, der – oder die – in Frankreich im 16. Jahrhundert zu lesen verstand, *Amadis de Gaule* gelesen. Doch ging der uneingeschränkte Erfolg der ersten Jahrzehnte allmählich in ein zwiespältiges Urteil über. Obwohl der Roman noch immer weit verbreitet war, wurden seine erotischen Passagen zur Zielscheibe von Moralisten, während Verfasser von militärischer Literatur die fantastische Unwahrscheinlichkeit der

2 Zum Hintergrund der französischen Ausgabe vgl. Yves Girauds Einleitung zu *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, hrsg. von Hugues Vaganay, 2., erweiterte Aufl., hrsg. von Yves Giraud, 2 Bde., Paris 1986, S. 5f. Die Biographie von Herberay des Essarts ist am ausführlichsten dargestellt bei Michel Simonin, »La disgrâce d'›Amadis‹ «, in: *Studi Francesi* 28 (1984), S. 1–35.

3 Zu Herberay des Essarts' Stil als literarisches Modell vgl. Véronique Benhaïm, »Les ›Thresors d'Amadis‹ «, und Mireille Huchon, »Amadis. ›Parfaicte idée de nostre langue françoise‹ «, in: *Les Amadis en France au XVIe siècle*, hrsg. von Robert Aulotte, Paris 2000, S. 164–180 bzw. S. 183–200.

4 Die ersten vier Bände der französischen Ausgabe richten sich nach der Vorlage von Garci Rodríguez de Montalvos spanischem Roman; spätere Bände orientieren sich an Fortsetzungen von anderen spanischen (später auch italienischen) Autoren. R. Aulotte (Les Amadis en France, wie Anm. 3, S. 209–211) bietet eine Liste früher französischer Ausgaben und zeigt ihre Abhängigkeit von den spanischen Originalen auf. Vgl. auch Hugues Vaganay, »Les éditions in-8° de l'›Amadis‹ français«, in: *Revue hispanique* 85 (1929), S. 1–53; ders., Amadis en français (wie Anm. 1), und die Bibliographie zu Buch 1 in Le premier livre (wie Anm. 2), S. 24–26. Zu den Ausschnittsammlungen oder »thresors« vgl. V. Benhaïm, Les ›Thresors‹ (wie Anm. 3), und Hugues Vaganay, »Les trésors d'›Amadis‹: essai de bibliographie«, in: *Revue hispanique* 57 (1923), S. 115–126.

Schlachten-Episoden kritisierten. Gleichzeitig brachte man *Amadis* immer enger mit einem weiblichen Publikum in Verbindung, einer Leserschaft, die von Druckern und Übersetzern gezielt anvisiert wurde.[5]

Dieser Wandel in der Rezeption des Romans geschah zur gleichen Zeit, als Frauen in Drucken mit höfischen Liedern hervorzutreten begannen. In den frühen 1570er-Jahren überlagerte sich die Welt von *Amadis* mit derjenigen des höfischen Liedes: Sowohl Liederbücher als auch neue Übersetzungen des Romans entstanden im Umfeld literarisch-musikalischer Salons, die von Frauen als Mäzeninnen, Leserinnen und Musikerinnen geführt wurden. Die Verbindung zwischen Produktion und Rezeption setzt sich im Inhalt fort, denn häufig spiegeln die Liedtexte gesprochene Passagen des Romans wider. Somit erscheint der Roman als potenziell machtvolles Instrument, um das französische Lied an einem wichtigen Wendepunkt seiner Geschichte zu erfassen, als man nämlich die populären Strophenformen – bislang als Voix de ville bekannt – mit zunehmendem Eifer bei Hofe zu kultivieren begann.

*

Amadis de Gaule hat viel mit seinen mittelalterlichen und spanischen Vorbildern gemeinsam,[6] weicht jedoch in seiner stärkeren Betonung der Liebesepisoden von ihnen ab. Diese Episoden sind stark von neoplatonischen und neopetrarkistischen Idealen geprägt. Der Amadis in Herberay des Essarts' Übersetzung ist nicht nur der vollkommene Krieger, sondern auch der vollkommene Liebhaber. Seine Beziehung zu seiner Angebeteten Oriane versinnbildlicht die Suche nach spiritueller Vollkommenheit durch irdische Liebe – ein Konzept, das Lesern von Ficino, Castiglione, Leone Ebreo vertraut gewesen sein dürfte. Diese Eigenschaften des französischen *Amadis* haben eine besondere Auswirkung auf die weiblichen Figuren des Romans. Da Frauen – außer als Vorwand – in Kampfszenen nur selten auftreten, erlaubt ihnen der größere Anteil an Liebesepisoden im Roman auch in höherem Maße, an der Handlung teilzuhaben. Zudem verleiht die mediale Funktion von Frauen in der neoplatonischen Liebes-

5 Zur Leserschaft des *Amadis* vgl. Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance: Amadis de Gaule and the Lessons of Memory*, Newark 1999, S. 114–124.

6 Vgl. Le premier livre (wie Anm. 2), S. 9f.; M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 64–70, und John J. O'Connor, *Amadis de Gaule and its Influence on Elizabethan Literature*, New Brunswick 1970, S. 85–129.

theorie ihrer Rolle im *Amadis* – verglichen mit den Frauenfiguren in früheren Romanen – ein größeres Gewicht.[7]

Da der Roman durchgängig neoplatonische Ideale widerspiegelt, überrascht es nicht, dass der Anstoß zu einer neuen Übersetzungen des *Amadis* in den frühen 1570er-Jahren aus dem Kreis um Claude-Catherine de Clermont, Comtesse de Retz, kam. Ihr Salon ist in der Literaturwissenschaft als Brennpunkt für eine neue Welle neoplatonischen und neopetrarkistischen Schrifttums in den 1570er-Jahren bekannt.[8] So spielte er auch in der Geschichte des französischen Romans *Amadis* eine wichtige Rolle. Die 1571 erschienene Übersetzung des 13. Buches ist Catherine gewidmet; der Herausgeber Jacques Gohory legt im Vorwort dar, dass er die Übersetzung auf ihre Bitte hin angefertigt hat.[9]

Desgleichen lässt sich die Comtesse mit einflussreichen französischen Musikdrucken des gleichen Zeitraums in Verbindung bringen, die der jungen Gattung des Air de cour gewidmet sind (siehe Tabelle 1 im Anhang, S. 108f.). Claude-Catherine de Clermont ist Widmungsträgerin von Guillaume Costeleys *Musique* von 1570 und, noch weit bedeutsamer, von Adrian Le Roys *Livre d'airs de cour*

7 Zur neoplatonischen Umdeutung des *Amadis* vgl. M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 52–60. Catherine Mary Hampton, *Chastity: A Literary and Cultural Icon of the French Sixteenth-Century Court*, Ph.D. diss. University of Durham 1996, S. 201–215, legt dar, inwiefern der Roman den neoplatonischen Schlüsselbegriff der Keuschheit illustriert.

8 Zur Biographie der Catherine de Clermont vgl. Madame Michel Jullien de Pommerol née Marie-Henriette de Montéty, *Albert de Gondi, Maréchal de Retz*, Genf 1953 (Travaux d'humanisme et renaissance, 5), S. 195–218, und Christie Ellen St-John, *The ›Salon vert‹ of the Maréchale de Retz: A Study of a Literary Salon in Sixteenth-Century France*, Ph.D. diss. Vanderbilt University 1999. Zu ihrem Salon vgl. auch Jacques Lavaud, *Philippe Desportes (1546–1606). Un poète de cour au temps des derniers Valois*, Paris 1936, S. 72–106; Louis Clark Keating, *Studies on the Literary Salon in France, 1550–1615*, Cambridge, Mass. 1941 (Harvard Studies in Romance languages, 16), S. 103–125; Jeanice Brooks, »La comtesse de Retz et l'air de cour des années 1570«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 299–316; und Rosanna Gorris, » ›Je veux chanter d'amour la tempeste et l'orage‹. Desportes et les ›imitations‹ d'Arioste«, in: *Philippe Desportes (1546–1606). Un poète presque parfait entre Renaissance et Classicisme*, hrsg. von Jean Balsamo, Paris 2000 (Actes et colloques du Centre de Philologie et de Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 62), S.173–211.

9 *Le trezieme livre d'Amadis de Gaule*, Paris 1571. Gohory, ein Humanist und Alchemist mit starken Neigungen zum Okkultismus, hatte fast zwanzig Jahre zuvor bereits frühere Bände der Romanfolge übersetzt; dass er nach einem so langen Zeitraum wieder auf den Roman zurückkam, unterstützt seine Angabe, die Übersetzung von 1571 gehe auf einen Auftrag zurück. Vgl. *Le Dixiesme livre d'Amadis de Gaule*, Paris 1552, und *L'Onzieme livre d'Amadis de Gaule*, Paris 1554. Gohorys Übersetzung von Buch 13 war der erste neue Band, der seit Guillaume Auberts Übersetzung des zwölften Buchs (1556) erschien. Zur Biographie von Gohory vgl. Rosanna Gorris, »Pour une lecture stéganographique des ›Amadis‹ de Jacques Gohory«, in: Les Amadis en France (wie Anm. 3), S. 127–156.

miz sur le luth von 1571.[10] Diese Sammlung enthält Bearbeitungen beliebter höfischer Lieder für Gesang und Laute. Die meisten davon waren bereits in mehrstimmiger Bearbeitung in Nicolas de La Grottes *Chansons* von 1569 erschienen. Das *Livre d'airs de cour* ist ein Folgeband zu einer anderen Sammlung, die Le Roy ebenfalls Catherine gewidmet hatte, ein Lehrbuch für Laute, das vermutlich erstmals 1570 erschien.[11] In seinem Vorwort zum *Livre d'airs de cour* bezeichnet sich Le Roy als »serviteur hereditaire« (»Erbdiener«) von Catherines Familie.[12] Er hebt hervor, dass die Texte und Melodien der Lieder Catherine bereits vertraut seien und sie demnach ein umso größeres Vergnügen an den neuen Bearbeitungen haben werde.[13]

Die langjährige Verbindung zwischen Catherine und Le Roy lässt vermuten, dass auch Lieder aus anderen Sammlungen des Komponisten zu Catherines Repertoire gehörten (siehe Tabelle 1 im Anhang). Kurz nach der Gründung ihres Musikverlags im Jahr 1551 veröffentlichten Le Roy & Ballard eine Serie

10 *Musique de Guillaume Costeley, organiste ordinaire et vallet de chambre, du treschretien et tresinvincible Roy de France*, Paris 1570; teilweise ediert in Guillaume Costeley, *Musique*, hrsg. von Henry Expert Paris 1896–1904 (*Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, 3, 18 und 19), Reprint New York o. J.; zu Stücken, die in Experts Edition nicht enthalten sind, siehe Guillaume Costeley, *Selected Chansons*, hrsg. von Jane A. Bernstein, New York 1989 (*The Sixteenth-Century Chanson*, 8), und Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris 1571, ediert in: *Chansons au luth et airs de cour français du XVIe siècle,* hrsg. von Lionel de La Laurencie, Adrienne Mairy und Geneviève Thibault, Paris 1934, Reprint ebda. 1976 (Publications de la Societé Française de Musicologie, 1.3/4). Vgl. J. Brooks, La comtesse de Retz (wie Anm. 8), dort auf S. 313f. eine vollständige Liste der Widmungen an Catherine de Clermont und ihren Ehemann Albert de Gondi.

11 Das erste Lautenlehrbuch von Le Roy erschien wahrscheinlich erstmals 1567 in Frankreich; das einzige erhaltene Exemplar ist eine englische Übersetzung aus dem Jahr 1568. Das Catherine gewidmete Lautenlehrbuch kam vermutlich 1570 heraus, also kurz vor dem *Livre d'airs de cour*. Erhalten ist es lediglich als englische Übersetzung aus dem Jahr 1574, die Material aus allen drei Drucken enthält: *A briefe and plaine Instruction to set all musicke of divers Tunes in Tableture for the Lute*, London 1574. Vgl. Adrian Le Roy, *Les instructions pour le luth*, hrsg. von Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes und Jean-Michel Vaccaro, 2 Bde., Paris 1977; eine Übersicht über die Veröffentlichungsgeschichte findet sich dort in Bd. 1, S. ix-xiv.

12 Der Hintergrund dieser Anspielung ist im Vorwort zum Lautenlehrbuch erläutert: Le Roy geht auf seine Dienstzeit bei Catherines Vater, Claude de Clermont, Baron de Dampierre, ein und ruft in Erinnerung, wie er über dem Leichnam von Dampierre weinte, als dieser in der Schlacht von 1545 umkam. Vgl. A. Le Roy, Les instructions (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 2f., und Chansons au luth et airs de cour français (wie Anm. 10), S. xxvi und lvi.

13 Die Bücher sind im Detail besprochen bei Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago 2000, S. 13–31. Die Beziehung des *Livre d'airs de cour* zu Nicolas de La Grottes *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres* (Paris: Le Roy & Ballard, 1569) ist dargestellt in: Jonathan Le Cocq, *The Status of Le Roy's Publications for Voice and Lute or Guitar*, in: The Lute 35, 1995, S. 4-27, und Jonathan Le Cocq, *French Lute Song, 1529-1643* Diss. Oxford 1997, S. 11-20.

von Musikdrucken mit Musik für Zupfinstrumente, in Tabulatur gesetzt von Le Roy. Darunter befindet sich das *Second livre de guiterre* von 1552, eine Sammlung mit Liedern für Gitarre und Solostimme, die Le Roy & Ballard gleichzeitig als mehrstimmige Version in Pierre Certons *Premier livre de chansons* veröffentlichten.[14] Wie in der Tabelle zu sehen ist, kam Le Roy als Verleger und Bearbeiter in den nächsten zwei Jahrzehnten wiederholt auf diese Stücke zurück. Kurz nachdem er das *Livre d'airs de cour* im Jahr 1571 Catherine gewidmet hatte, veröffentlichte Le Roy sein *Premier livre de chansons en forme de vau de ville*. Dieses besteht aus neuen mehrstimmigen Bearbeitungen der gleichen strophischen Lieder, die er in den 1550er- und 1560er-Jahren veröffentlicht hatte. Im *Premier livre de chansons* sind sie als Version für Gitarre und in mehrstimmig-vokaler Bearbeitung enthalten. Wie seit langem bekannt ist, spielen diese Drucke eine zentrale Rolle in der Geschichte des zunächst als »voix de ville« bekannten und 1571 von Le Roy in »air de cour« umbenannten französischen Liedes.[15] Die Drucke, die Le Roy zu Beginn der 1570er-Jahre Catherine de Clermont widmete, waren einfach die neuesten Produkte einer lebenslangen Beschäftigung mit Musik in diesem Stil. Le Roys »Erbdienerschaft« gegenüber Catherines Familie macht es wahrscheinlich, dass sie seine Aufführungen dieser Lieder bereits als Kind erlebt hat. Sein ihr gewidmetes Lautenlehrbuch könnte darauf hinweisen, dass er sogar ihr Lehrer war. Le Roys Bemerkung im *Livre d'airs de cour* über Catherines Vertrautheit mit den Stücken bezieht sich demnach auf ein Repertoire an höfischen Liedern, das beiden wohl geläufig war und oft in Catherines Salon aufgeführt wurde.

Ein Bindeglied zwischen den Musikdrucken und dem Kreis um Catherine de Clermont ist somit Adrian Le Roy, der Verleger von Costeleys Buch und der Bearbeiter von weiteren Liedersammlungen. Ein weiteres solches Bindeglied ist Jacques Gohory, der ein Widmungsgedicht zu Costeleys Sammlung und ein Vorwort zu Le Roys nicht erhaltenem Lautenlehrbuch beisteuerte. Gohory war einerseits ein langjähriger Bekannter Le Roys, andererseits ein regelmäßiger

14 Paris 1555 (1556 neuer Stil). Es handelt sich um die zweite Auflage eines nicht erhaltenen Musikdrucks, der erstmals zwischen dem Erscheinen des *Premier livre de tabulature de guiterre* im September 1551 und des *Tiers livre de tabulature de guiterre* von 1552 erschien.

15 Die weite Verbreitung dieser Lieder geht aus ihrer Übernahme in die Sammeldrucke hervor, die in Jehan Chardavoines Kompendium der beliebten einstimmigen Voix de ville in der Tabelle im Anhang aufgeführt sind (*Le recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville,* hrsg. von Jehan Chardavoine, Paris 1576; Reprint Genf 1980). Die Bedeutung dieser Sammeldrucke in der Entwicklung dieser Gattung wird am ausführlichsten dargelegt bei Jane Ozenberger Whang, *From ›Voix de ville‹ to ›Air de cour‹: The Strophic Chanson, c. 1545–1575*, Ph.D. diss. University of North Carolina 1981.

Gast im Salon der Comtesse de Retz.[16] In seinem Vorwort erwähnt Gohory ein anderes Projekt, das er fast abgeschlossen hat: seine Übersetzung des 13. Buches von *Amadis de Gaule*. Diese unverblümte Eigenwerbung rechtfertigt sich zumindest teilweise durch Gohorys Annahme, dass die Käuferinnen und Käufer des Lautenlehrbuches auch Interesse am Roman haben würden. Zumindest *eine* Käuferin: Catherine de Clermont. Um mit den Worten von Marian Rothstein zu sprechen, die eine rezeptionsorientierte Studie über *Amadis* veröffentlicht hat: Catherine ist eine »manifeste Leserin« des 13. Buchs von *Amadis*, von Costeleys *Musique*, des Lautenlehrbuches und der *Airs de cour miz sur le luth*.[17] Indem sie ihr die verschiedenen Drucke widmeten, visieren Le Roy and Gohory Catherine als angepeilte Leserin und Interpretin ihres Inhalts an. Schwieriger ist, andere Leserinnen und Leser zu identifizieren, die nicht explizit in den Texten erwähnt werden. *Amadis* hat zwar mehr Hinweise auf seine Leserschaft hinterlassen als die meisten Werke des 16. Jahrhunderts, doch bieten die Musikdrucke kaum eine Spur. Dennoch lassen Besitzvermerke in erhaltenen Exemplaren erkennen, dass die Besitzerinnen und Besitzer meistens zu dem gleichen Kreis von Musikern, Literaten, Höflingen und Beamten gehörten wie Costeley, Le Roy, Gohory, Catherine de Clermont und die Personen in ihrem Umfeld.[18]

16 Im Lautenlehrbuch schrieb Gohory, er sei von »the affection which from my youth upwards . . . I have borne, to Musicke . . . [and] the old familiaritie which it hath caused me to have with the Aucthor of this present Booke« inspiriert worden; vgl. die Edition des Vorwortes bei François Lesure und Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551–1598)*, Paris 1955, S. 33–35.

17 »Manifeste Leser« sind Personen, denen Bücher gewidmet sind oder die auf den einleitenden Seiten als Autoren oder Rezipienten erscheinen. Vgl. M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 114–117.

18 Eine Sammlung von Superius-Stimmbüchern in F–Pn, Rés.Vmf.13, die Abschriften von Pierre Certons *Premier livre* und *Second livre de chansons* (Ausgabe von 1564) enthält, gehörte Louis Cramoisy, einem Tasteninstrumentenspieler im Haushalt von François d'Anjou, dem Bruder des Königs. Ein Satz Stimmbücher aus der Sammlung von Alfred Cortot (jetzt GB–Lbl, k.11.e.3) gehörte anfangs einer der Gräfinnen von La Tillières; die Besitzvermerke lassen nicht erkennen, ob dies Charlotte Chabot war, die 1578 Jacques de Tillières heiratete, oder Catherine de Bassompierre, die 1608 die Frau von Tanneguy de Tillières wurde. Die Veneur de Tillières waren eine angesehene Familie des Hofadels; die Stimmbücher enthalten Nicolas La Grottes *Chansons* und das *Second livre* in der Ausgabe von 1569. Le Roys *Livre d'airs de cour* ist in einem einzigen Exemplar erhalten (B–Br, Fétis 2379), das im frühen 17. Jahrhundert Hugues Picardet gehörte, einem angesehenen burgundischen Schriftsteller und Hofbeamten. Vgl. dazu Laurent Guillo, »Les livres de musique de Hugues Picardet (1560–1641), procureur général au Parlement de Bourgogne«, in: *Bulletin du Bibliophile* 1 (2001), S. 58–85. Der Dichter Rémy Belleau, der Catherine ein Sonett widmete, besaß eine Laute, eine Cister und ein Dutzend Musikdrucke (leider enthält Belleaus Inventar keine genauere Beschreibung dieser Bücher; vgl. Madeleine

Aber die Beziehungen zwischen dem *Amadis* und den Sammlungen mit höfischen Liedern sind weit komplexer als dass sie nur eine gemeinsame Leserschaft beträfen. Viele der Stücke in den Liederbüchern stellen lyrische Betrachtungen über die stereotypen Situationen des Romans dar. Sie verwenden das gleiche Vokabular, die gleiche Sprache und die gleiche Konstellation von Personen und Ereignissen. Das bedeutet, dass sie nicht nur gleichermaßen den Gesetzen des literarischen Marktes verhaftet sind, sondern auch den dichterischen Gesetzen von Ausdruck und Bildlichkeit. Diese inhaltlichen Parallelen wie auch die deutlichen Überschneidungen in Produktion und Rezeption lassen vermuten, dass der Roman Referenzpunkte anbot, um den Französinnen im 16. Jahrhundert das Verständnis der Lieder zu erschließen – umgekehrt ermöglichen uns diese Referenzpunkte heute, die Bedeutung des Liedes und des Romans für ein weibliches Publikum zu entschlüsseln.

In manchen Fällen wird die Beziehung zwischen Lied und Roman durch explizite Verweise oder offensichtliche Parallelen hergestellt, wenn etwa Charaktere aus *Amadis* in den Liedtexten vorkommen oder Lieder aus zeitgenössischen Musikdrucken in Romanen zitiert werden.[19] Bedeutsamer für meine Fragestellung sind jedoch die Fälle, in denen Liedtexte aus dem Umkreis von Catherines Salon typische Situationen aus den Romanen aufnehmen und Passagen aus den Reden der Romanfiguren widerspiegeln. Diese Anklänge treten unverkennbar in verschiedenen lyrischen Textsorten auf, darunter auch in Liedern, die eine Frauenperspektive widerspiegeln. Der heftig umstrittene Raum, den die verbale Präsenz von Frauen in dieser Zeit einnahm, lässt diese Situationen, in denen weibliche Figuren sprechen oder singen, als besonders aufschlussreich für die zeitgenössische Sicht weiblicher Sexualität erscheinen.

In den *Amadis*-Romanen äußern weibliche Figuren ihre Gefühle in Szenen, die in geringfügiger Variation den ganzen Romanzyklus hindurch wiederkehren. Von Liebe entflammt – meist auf dem ersten Blick –, drücken sie ihre Sehnsucht nach dem Geliebten aus, doch stellen sich der Erfüllung ihrer Liebe, zumindest in den Beziehungen der Hauptfiguren, fast immer beträchtliche Hindernisse in den Weg. Umherziehende Ritter haben eine unglückselige Nei-

Jurgens, *Ronsard et ses amis. Documents du Minutier Central des Notaires de Paris*, Paris 1985, S. 219 und 32).

19 So endet »C'est de la peine dure«, ein Lied von Le Roy, das sowohl in seinem Gitarrenbuch von 1552 als auch in seinem *Premier livre en forme de vau de ville* von 1573 enthalten ist, mit einer Strophe, in welcher der männliche Sprecher seinen treuen Dienst an seiner Dame dem Dienst des Amadis an Oriane vergleicht. Costeleys *Musique* (siehe Selected Chansons, wie Anm. 10, S. 132–134) enthält eine strophische französische Übersetzung des Hohenliedes; diese weist eindeutige Anklänge an eine entsprechende Übersetzung auf, die Gohory im 13. Buch von *Amadis* (wie Anm. 9) einfügte (fol. 336r–337r).

gung, sich in Abenteuer zu stürzen, sodass weibliche Klagen über den Abschied des Geliebten an der Tagesordnung sind. Ein weitaus gewichtigeres Hindernis ist dagegen die soziale Kontrolle, wie sie durch den höfischen Ehrenkodex ausgeübt wird. In den Dialogen müssen die Frauen häufig und mit Nachdruck ihre Ehre gegenüber den Versuchen der Männer, diesen Ehrenkodex zu unterminieren, verteidigen. Doch steht ihr Widerstand in der Regel im Widerspruch zu ihren eigenen Wünschen. So entsteht eine weitere Art der Klage, in der die Unnachgiebigkeit des Ehrenkodex beklagt wird, versagt er doch den Frauen, ihre – den Wünschen der Verehrer durchaus gleichrangigen – Bedürfnisse zu befriedigen. Zu guter Letzt wird die Frau fast ausnahmslos durch die unübertroffenen Tugenden des Mannes und durch ihre eigene Leidenschaft besiegt. Die Liebenden finden endlich die sexuelle Erfüllung, die als beiderseits gewollt und beiderseits befriedigend dargestellt wird. Obwohl sie meist schon vorab Treue-Eide schwören und Heiratsversprechen geben, spielen sich die meisten erotischen Episoden in den Romanen außerhalb der formalen Ehestruktur ab. Und selbst wenn aus solchen Begegnungen ein uneheliches Kind hervorgeht, werden sie in der Regel als tugendhaft dargestellt.[20]

Im Standardmuster des Romans werden diesen exemplarischen Liebesbeziehungen Negativmodelle gegenübergestellt, in denen Frauen ihre Liebhaber unklug gewählt oder ihren sexuellen Gelüsten zu rasch nachgegeben haben. Meistens beweinen diese Frauen ihr Unglück und klagen die treulosen Männer voll Bitterkeit an. In anderen Fällen wird solchen Paaren die sexuelle Befriedigung gewährt, und sie trennen sich ohne ernsthafte Konsequenzen. Während heterosexuelle Beziehungen, ob erfolgreich oder nicht, den größten Anteil der Beziehungen im *Amadis* ausmachen, gewährt der Roman auch gelegentliche Einblicke in andere Formen der Sexualität, sei es durch autoerotische oder gleichgeschlechtliche Episoden.[21]

20 Siehe M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 138: »Herberay's *Amadis* ... generally considers consensual sex between nobles as a laudable activity whose results, often male offspring, were generally pleasing to God in the great scheme of things.« Diese Haltung ist in den mittelalterlichen Romanen gang und gäbe. Hier erhält sie eine neoplatonische Wendung: Die physische Vereinigung der treuen Liebenden ist Teil der spirituellen Vereinigung, die wiederum eine Voraussetzung für die göttliche Offenbarung darstellt.

21 Einige solcher Begegnungen sind dargestellt bei Winfried Schleiner, »Laughter and Challenges to the Other in the French ›Amadis de Gaule‹ «, in: *Sixteenth Century Journal* 32 (2001), S. 91–107, und ders., » ›Le feu caché‹: Homosocial Bonds Between Women in a Renaissance Romance«, in: *Renaissance Quarterly* 45 (1992), S. 293–311; eine musikalische Verkleidungsepisode in Buch 11 – zwei heranwachsende junge Männer verkleiden sich als Lautensängerinnen – werde ich in einer weiteren, in Vorbereitung befindlichen Studie erörtern.

Die Palette erotischer Beziehungen und möglicher Ergebnisse ist demgemäß recht weit, doch wird das weibliche Verlangen in fast allen Situationen in ähnlicher Weise dargestellt. Frauen äußern erotische Gefühle ausschließlich in privatem Umfeld – einer Vertrauten, dem Liebhaber oder sich selbst gegenüber – sowie in Briefen, deren mögliche Entdeckung durch Dritte oft Grund zur Sorge gibt. Das Rendezvous der Liebenden findet immer heimlich statt, da sie sich bewusst sind, dass die sie umgebende Gesellschaft ihre Beziehung als illegitim verdammen wird, ungeachtet ihrer Rechtschaffenheit im Rahmen der göttlichen Ordnung. Die weiblichen Figuren äußern meist das Bedürfnis, die Liebe schweigend zu erleiden und ihre Leidenschaft vor der äußeren Welt, ja sogar vor dem Geliebten zu verbergen. Mit anderen Worten: Weibliche Sexualität wird rhetorisch als Schweigen verschlüsselt; die Leserinnen und Leser erleben das Verlangen der sich äußernden Person nur als etwas, das den anderen Romanfiguren vorenthalten wird. Als Frauen von hoher Geburt lassen die Romanfiguren ihren Wunsch erkennen, zeitgenössischen Frauenidealen zu entsprechen. In Anstandsbüchern der Zeit wird Schweigen meist als zentrale weibliche Tugend hervorgehoben: die Kontrolle ihrer Zunge als Pendant zur Kontrolle ihres Körpers sowie als Zeichen ihrer unbefleckten Keuschheit. Höfische Texte, die eine verbale Präsenz von Frauen rehabilitieren wollten, mussten sich der vorherrschenden Assoziation weiblicher Verbalität mit sexueller Aktivität in der zeitgenössischen Kultur stellen. Die verbale Aktivität von Frauen musste demnach in einer Weise beschrieben werden, dass ihre sexuelle Integrität erhalten blieb.[22] Im Verbot, das eigene Verlangen auszudrücken, klingt auch das neoplatonische Ziel einer rationalen Kontrolle des Körpers an, die als Ideal für Frauen und Männer galt. Gleichermaßen verdeutlicht es die Sozialisation des Neoplatonismus, wie er durch Castiglione und seine Nachfolger propagiert wurde: Die Betonung liegt auf der Verstellung als Teil einer im Wesentlichen höfischen Ästhetik. Indem sie die Zwänge des Ehrenkodex beklagen und das Schweigen thematisieren, wird diese Kontrolle des eigenen Äußerungsvermögens durch die Frauengestalten im *Amadis* gleichzeitig beschworen und herausgefordert.

Wenn wir uns den Liederbüchern zuwenden, entdecken wir, dass in den musikalischen Äußerungen aus weiblicher Perspektive oft Textpassagen der Frauenfiguren aus den Romanen widerhallen. Klagen von Frauen, die von ihrem Liebhaber verlassen wurden, ihn durch äußere Trennung oder Tod verloren haben, kommen mehrfach in den Liedsammlungen vor. Ein gutes Beispiel bietet etwa »Mon coeur ma chere vie«. Das Gedicht stammt möglicherweise von Catherine

22 Zu einer detaillierteren Darstellung dieses Sachverhaltes und seiner Wirkung auf das Sprechen und Singen von Frauen bei Hofe vgl. J. Brooks, Courtly Song (wie Anm. 13), S. 191–254.

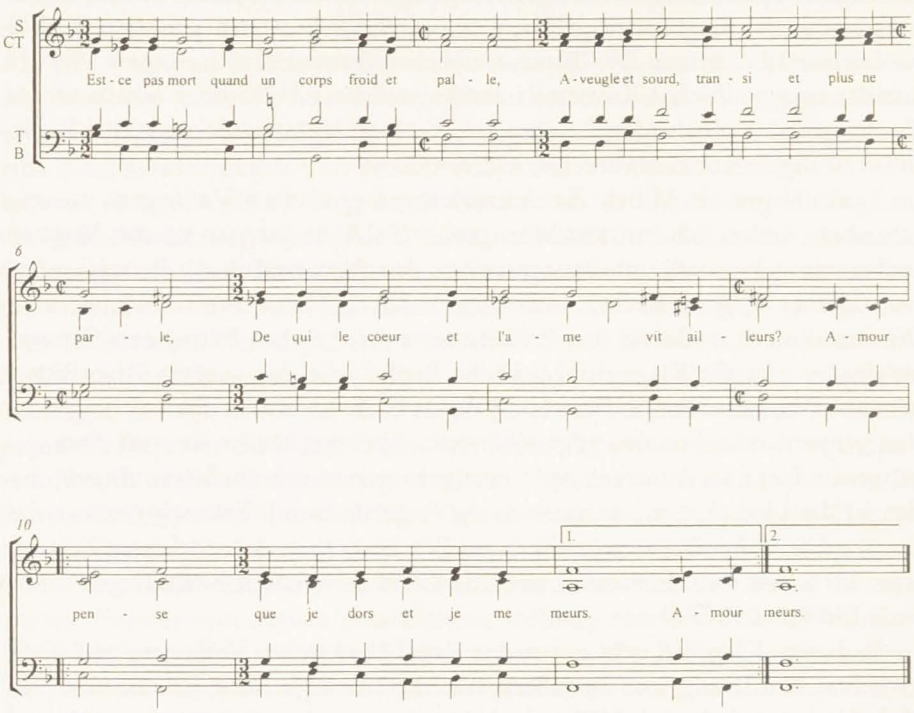
de Clermont persönlich; seine Vertonung wurde in Le Roys *Livre d'airs de cour* aufgenommen. Klagelieder gehören einer erheblich weiter gefassten Kultur weiblichen Trauerns an: Der Topos weiblicher Trauer ließ sich in einer Vielzahl sozialer und politischer Kontexte instrumentalisieren.[23] Darüber hinaus wurde das Klagelied auch als Mittel eingesetzt, Verlangen auszudrücken – eine Rolle, die es häufig in Romanen und Liedern einnimmt.

Frauenklagen als Mittel, die Auswirkungen erotischen Verlangens zu umschreiben, finden sich im *Amadis* in großer Zahl; sie gehören zu den längsten und emotional lebhaftesten Passagen unter den Frauenreden. Als Beispiel möge hier Orianes Klage in Buch 2 dienen, in der sie die Einsamkeit ihres Lebens im Wachen ohne Amadis mit den Freuden seiner nächtlichen Besuche im Traume vergleicht, oder die Klage der Lucelle in Buch 8, die ihre gegenwärtige Bitterkeit über die hinterlistige Täuschung durch ihren Liebhaber den vorhergehenden gemeinsamen Freuden gegenüberstellt. Ein sprechendes Beispiel einer gesungenen Klage als Ausdruck des Verlangens, wie es sich ähnlich in *Amadis* findet, ist das Lied »Est-ce pas mort« (siehe folgende Seite). Erstmals erschien das Lied in Adrian Le Roys mehrstimmiger Bearbeitung in der revidierten Neuauflage des *Second livre de chansons* von 1564 und in weiteren Neuauflagen nochmals 1569 und 1577.[24]

In diesem Klagelied geht es um den Konflikt zwischen Verlangen und Ehre, zwischen dem Drang, sich zu äußern, und der Unmöglichkeit, dies zu tun. Diese Spannungen haben die Sängerin in den – erotisch aufgeladenen – Zustand der Todesnähe versetzt, wie er im Refrain »LIEBE denkt, ich schlafe, doch sterbe ich« zum Ausdruck kommt (siehe Text 1 im Anhang, S. 110f.). Ihre Schilderung der physischen Folgen ihres unerfüllten Verlangens erinnert an den Zustand der Marfire in Buch 13 des *Amadis* (siehe Text 2 im Anhang, S. 112). Die Beschreibung ihrer Selbstbefriedigung als Ersatz für die imaginären Liebko-

23 Vgl. die Ausgabe von *Early Music* 27.3 (August 1999), die unter dem Titel »Laments« Klageliedern von Frauen im 16. und frühen 17. Jahrhundert gewidmet ist. In meinem dortigen Beitrag »Catherine de Médicis, ›nouvelle Artémise‹: Women's Laments and the Virtue of Grief«, S. 419–435 und in meinem Buch Courtly Song (wie Anm. 13), S. 209–227, untersuche ich »Mon coeur ma chere vie« im Kontext von Catherine de Médicis politischen Zielen. Eine weitere Studie zur Nutzung des Klageliedes für politische Ziele bietet Kate van Orden, »Female ›Complaintes‹: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France«, in: *Renaissance Quarterly* 54 (2001), S. 801–845.

24 »Est-ce pas mort« war auch in reinen Text-Chansonniers der 1570er- und 1580er-Jahre weit verbreitet – dort figuriert ist es unter der Rubrik »Complainte de l'amoureuse craintive mourant d'amours« (»Klage einer geängstigten verliebten Frau, die vor Liebe stirbt«) – wie auch im *Sommaire de tous les recueils de chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales*, Lyon 1579, fol. 61r–62r.



Notenbeispiel 1: Adrian Le Roy, »Es-ce pas mort«, aus *Second livre de chansons composé à quatre parties de plusieurs autheurs*, Paris 1564, [2]1569, [3]1577 (vollständiger Text siehe im Anhang, S. 110f.)

sungen eines Liebhabers in den Strophen 11–12 entsprechen einer Passage in Buch 1 (siehe Text 3 im Anhang, S. 112f.). Eine weit größere Übereinstimmung findet sich allerdings in Sideres Klage in Buch 13 (siehe Text 4 im Anhang, S. 113), denn auch Sidere wurde durch die Sorge um ihren Ruf davon abgehalten, der Leidenschaft nachzugeben, und beklagt ihren Mangel an Mut, der sie davon abhielt, mit ihrem Verehrer Rogel zu sprechen, um ein Stelldichein zu arrangieren. Wie die Sängerin von »Est-ce pas mort«, wütet Sidere gegen die Ehre, die sie als »Henker und Mörder« liebeskranker Frauen verdammt.

Das Bindeglied zwischen diesen Äußerungen weiblicher erotischer Sehnsucht ist die konsequente Dialektik des regulierenden Verständnisses von Ehre und ihrer Ansprüche, ein gängiger Aspekt in den Textpassagen weiblicher Figuren, sei es in den Liederbüchern wie auch im *Amadis*. Es fällt nicht schwer, Motive für die obsessive Wiederholung und Ausarbeitung dieses Themas im Ro-

man und den verwandten lyrischen Gattungen zu finden. Der Widerstand der weiblichen Charaktere gegen die Angriffe der Männer auf ihre Ehre gibt den Liebesepisoden das Konstruktionsschema der ›klassischen‹ Ritterfahrt, wie es sich auch im Heldenepos findet. Je länger und stärker die Verteidigung der Frau, desto rühmlicher der letztendliche Sieg des Helden über ihre Bedenken. Doch bieten sich in einem solchen Schema auch deutliche Vorteile für die Frau: In einer Erzähltradition, die den meisten Frauen eine Teilnahme am echten Kriegsgeschäft verwehrt, erlaubt ihnen die Spannung zwischen Liebe und Ehre, Heldinnen eines inneren Kampfes zwischen Gefühl und Willen zu werden. Auf metaphorischer Ebene beweisen sie damit den gleichen Mut wie die männlichen Figuren auf dem Schlachtfeld. In ähnlicher Weise erlaubt die Gattung des Klagegesangs den weiblichen Charakteren, die petrarkistische Position unerfüllter Sehnsucht einzunehmen, die normalerweise den männlichen Figuren vorbehalten ist.[25] Der Imperativ des Verbergens jedoch, der stets und unvermeidlich die Äußerung der erotischen Wünsche von Frauen begleitet, gibt ihrer Erfahrung von erotischem Verlangen ein gänzlich anderes Gepräge als entsprechenden Erfahrungen bei Männern.

Diese Beziehungen zwischen Musik und Ritterroman können auf mehrfache, komplementäre Weise hergestellt werden. Die Bände mit »Schätzen« aus *Amadis* – Sammlungen mit den beliebtesten Textpassagen, durch die Abschnitte des Romans unabhängig von der Rahmenerzählung überlebt haben – bieten eine solche Möglichkeit: Die Liederbücher können als eine Art lyrischer »Tresor« betrachtet werden, eine Mittel, charakteristische Episoden des Romans in einer anderen Form festzuhalten. Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet die Tradition lyrischer Einfügungen in Romanen, ein Verfahren, das bis weit ins Mittelalter zurückreicht. Die verschiedenen Abschriften mittelalterlicher Romane weisen unterschiedliche Einfügungen oder auch gar keine auf. Lyrische Passagen, mit oder ohne Noten niedergeschrieben, machen keinen unentbehrlichen Anteil eines Romans aus, sondern dienten als gängige Ausschmückung. Die Stücke in Liederbüchern des 16. Jahrhunderts lassen sich daher als eine Art lyrische Auszierung der Romane verstehen, durch das andere Druckmedium von ihnen isoliert; umgekehrt lässt sich der Roman als ein narratives Gerüst begreifen, innerhalb dessen solche Lieder einen Sinn ergeben. Das bedeutet, dass die Ritterromane dem Publikum des 16. Jahrhunderts Motive und den Hintergrund für den

25 In einem Fall, der Complainte der Sidonie in Buch 11 des *Amadis*, klagt die weibliche Figur sogar in Form eines Sonetts, das Petrarca nachgestaltet ist. Allerdings ist diese lyrische Form dadurch getarnt, dass das Gedicht wie ein Prosatext niedergeschrieben ist und nicht in Kursiven, wie bei anderen lyrischen Einfügungen im Roman üblich. Vgl. *L'onziesme livre d'Amadis de Gaule*, Paris 1554, fol. II^{r}.

emotionalen Zustand boten, in denen Sängerinnen sich darstellten – ein Hintergrund, der die vokale Darstellung weiblicher Sexualität innerhalb bestimmter Modi und Stile legitimierte. In beiden interpretativen Szenarien hat das Lied die Funktion, den Roman in seiner emotionalen Essenz zu destillieren, wobei ihre Wirkung durch die expressive Macht der Musik verstärkt wurde.[26]

Derartige Beziehungen mögen offensichtlich scheinen, wenn wir den bekanntesten italienischen Parallelfall des 16. Jahrhunderts, den *Orlando furioso* von Ariost, und seine Umsetzung in Vokalkompositionen betrachten.[27] Bislang hat man gezögert, sich des Romans als Hilfsmittel zu bedienen, um die Stellung des Liedes im frühneuzeitlichen Frankreich zu erforschen; zum Teil vielleicht, weil die Beziehung zwischen einem Prosaroman und gesungener Dichtung weniger leicht zu greifen ist als die unmittelbare Vertonung von Abschnitten aus einem Versroman wie dem *Orlando furioso*. Die Wechselbeziehung zwischen Prosa und gesungener Dichtung verlangte nach einem Kontext, der die Zirkulation von Bild und Stil zwischen den Gattungen erhellt. Offenbar bot der Salon der Comtesse von Retz ein solches Umfeld. Zudem diente der Salon als Rahmen, in dem ein weibliches Publikum in Wechselwirkung mit dem zeitgenössischen Ideal der adeligen Frau trat, die im Mittelpunkt dieser Verschmelzung musikalischer und literarischer Texte steht.

Die zeitgenössische Lesepraxis legte nahe, den Text durch Vorlesen in Klang umzusetzen. Dies galt in dieser Epoche als beliebter Zeitvertreib der Aristokratie. So haben sich mehrere Beschreibungen erhalten, wie Passagen aus *Amadis* laut vorgelesen wurden. Es ist gut möglich, dass Gohorys Übersetzung von Buch 13 auf diese Weise in den Gemächern der Widmungsträgerin vorgelesen wurde. Sowohl Marfires als auch Sideres Klagen aus Buch 13 wurden als eindrucksvoll genug empfunden, um in die Ausgaben der *Thresors* aufgenommen zu werden. Wenn also Abschnitte aus *Amadis* im Salon der Comtesse de Retz

26 In dieser Hinsicht nehmen die Airs des 16. Jahrhunderts die Rolle vorweg, die Crystal Kile den heutigen Pop-Songs über Liebe zuschreibt: »In the typical pop love song, the prescribed brevity of the form combines with the intense affectiveness of music and the constructed emotional ultimacy of romantic love to create an almost orgasmic, ecstatic ›perfect love moment‹ or a moment of ›perfect romantic despair‹ over love.« (Crystal Kile, »Endless Love Will Keep Us Together: The Myth of Romantic Love and Contemporary Popular Movie Love Themes«, in: *Popular Culture: An Introductory Text*, hrsg. von Jack Nachbar, Bowling Green 1992, S. 419, Wiederabdruck in: *Women and Romance: A Reader*, hrsg. von Susan Ostrov Weisser, New York 2001).

27 Hierbei ist zu bedenken, dass der Salon der Comtesse de Retz nicht nur eine wesentliche Rolle in der Übersetzung und Adaption des *Amadis* spielte, sondern gleichzeitig auch ein Zentrum für genau denselben Vorgang bezüglich Ariost war. Vgl. J. Lavaud, Philippe Desportes (wie Anm. 8), S. 101, und R. Gorris, Je veux chanter (wie Anm. 8). M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 37 und 110–114, vergleicht narrative Strukturen bei Ariost und im *Amadis*.

laut vorgelesen wurden, dann gerade diese Klagen.[28] Bewegte schon der *Amadis* seine Leserinnen so stark, dass sie sich zur klingenden Umsetzung des Romans angeregt fühlten, so forderten die Musikdrucke als Material für eine musikalische Ausführung ihr Engagement umso mehr heraus. In Form von Stimmbüchern oder als Bearbeitung für Lautentabulatur blieb ihnen der musikalische Inhalt unverständlich und unzugänglich, wenn der musikalische Text nicht durch das Eingreifen eines oder einer Ausführenden in Klang umgesetzt wurde. Adrian Le Roy bezeugt in seiner Widmung zum *Livre d'airs de cour*, dass Catherine die Stücke selbst vorzutragen verstand.[29] Der Stil dieser Lieder – wie in Notenbeispiel 1 (siehe oben S. 102) – war auf die musikalischen Fähigkeiten aristokratischer Frauen zugeschnitten. Relativ einfach, oft auf Tänzen basierend und für die Ausführung auf der Laute oder einem Tasteninstrument geeignet, waren die Airs prädestiniert, die Atmosphäre weiblicher Anmut zu schaffen, die in den höfischen Anstandsbüchern so sehr empfohlen wurde.[30]

Wie aber gestaltete sich ihre Beziehung zum Text, wenn sie Romane vorlasen und höfische Lieder sangen? Das offene Ende der *Amadis*-Romane – ein Werk, das wie kein anderes seiner Zeit zum inneren Mitfühlen aufforderte und einen definitiven Schluss verweigerte – ermunterte Leserinnen und Leser, sich mit den Hauptpersonen zu identifizieren. Frauen konnten sich in ähnlicher Weise positionieren, wie Stevi Jackson es als charakteristisch für Konsumentinnen heutiger Massenproduktionsromane ansieht: Die Erzählung des Romans gibt ihnen einen Leitfaden, die Erzählung des eigenen Ich zu konstruieren.[31] Im 16. Jahrhundert war dieses Phänomen allerdings öffentlich weit anerkannter als

28 Zu Belegen, dass das laute Lesen zur Freizeitgestaltung der Aristokratie gehörte, vgl. L. C. Keating, Studies (wie Anm. 8), und mehrere Aufsätze in *A haute voix. Diction et prononciation aux XVIe et XVIIe siècles. Actes du colloque de Rennes ... 1996*, hrsg. von Olivia Rosenthal, Paris 1998 (Actes et colloques du Centre de Philologie et de Littératures Romanes de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, 52). Zu Beispielen für das laute Lesen von Passagen aus dem *Amadis* vgl. M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), und M. Simonin, La disgrâce (wie Anm. 2).

29 Prinzessin Marguerite de Valois, die zu den engsten Freundeskreis um Catherine zählte, war offenbar auch eine versierte Lautensängerin. Brantôme, Catherines Cousin und der Bruder einer ihrer Hofdamen, beschreibt Marguerites Begabung als Sängerin und Lautenistin; darüber hinaus gibt er Zeugnis, dass sie Gedichte verfasste und sie selbst vertonte. Vgl. Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, hrsg. von Ludovic Lalanne, Bd. 7: *Rodomontades espaignolles, sermens espaignols, M. de la Nouë, Retraictes de guerre, des dames*, Paris 1874, S. 82.

30 Zu einer detaillierteren Darstellung vgl. J. Brooks, Courtly Song (wie Anm. 13), S. 198–201.

31 Stevi Jackson, »Love and Romance as Objects of Feminist Knowledge«, in: *Making Connections: Women's Studies, Women's Movements, Women's Lives*, hrsg. von Mary Kennedy, Cathy Lubelska und Val Walsh, Washington 1993, S. 260 (Wiederabdruck in: *Women and Romance: A Reader*, hrsg. von Susan Ostrov Weisser, New York 2001).

in der heutigen Gesellschaft. Es gibt zahlreiche Nachweise dafür, dass sich adelige Französinnen immer wieder auf die Rolle romantischer Heldinnen einließen, nach der sie sich selbst stilisierten oder die ihnen von außen zugetragen wurde.[32] Dass Catherine und andere weibliche Angehörige ihres Kreises solche Rollen nur zu gern übernahmen, lassen die romantischen Pseudonyme erkennen, welche die Frauen in ihrer Korrespondenz benutzten. Catherine nannte sich Dictynne oder Pasithée; besonders das letztere Pseudonym erinnert stark an die Namen im *Amadis*.[33] Dieser Prozess, eine romantische Heldin zu »werden«, hatte besonders nachhaltige Auswirkungen auf die weibliche Gesangskunst, da die Stilisierung zu einer Figur aus dem *Amadis* zu neuen Äußerungen im Stil des Romans anregte. Indem man das gleiche Vokabular und die gleichen Bilder für die eigenen expressiven Bedürfnisse benutzte, verwischten sich die Grenzen zwischen den Welten des Romans und des höfischen Aufführungskontexts.[34]

In ähnlicher Weise ermutigten zeitgenössische Ideale musikalischer Interpretation Sängerinnen dazu, in die Rollen, die der Text erschuf, hineinzuschlüpfen und die Zuhörer von ihrer Identifikation mit dem Inhalt zu überzeugen. Das orphische Bild des Zuhörers, der von der Leidenschaft des Textes und der Musik gefesselt wird – symbolisiert im Bild des göttlich inspirierten Orpheus –, war das meist verbreitete Mittel, eine erfolgreiche musikalische Ausführung zu beschreiben. Catherine selbst wird in zeitgenössischen Gedichten als weiblicher Orpheus geschildert. Le Roys *Livre d'airs de cour* eröffnet mit einer Vertonung von »Le ciel qui fut grand donneur«, einem Lied, dessen prominente Platzierung vermuten lässt, dass es an die Widmungsträgerin des Buchs gerichtet ist. Im Gedicht wird die Stimme der Dame mit der Harfe des Orpheus verglichen, die fähig sei, das Herz, den Körper und die Seele des Dichters nach Belieben zu bewegen.[35] Zudem ist ein Bericht über eine musikalische Darbietung Catherines erhalten, in dem ihr Publikum überzeugt war, sie stimme einen Klagegesang an,

32 Marguerite de Valois wurde wiederholt mit Niquée gleichgesetzt, einer zentralen Figur im *Amadis*. Gohory verglich Catherine de Clermont mit Pentasilée, einer der Heldinnen in Buch 13. Wie Rosanna Gorris gezeigt hat, stellt Gohory Catherine in ähnlicher Weise der Pentasilée gleich wie er sich selbst als Lehrer des Helden Sylves de la Selve in das Buch einschreibt. Vgl. R. Gorris, Pour une lecture (wie Anm. 9), S.151–154.

33 J. Lavaud, Philippe Desportes (wie Anm. 8), S. 88–93, bietet eine Liste der Pseudonyme, die im Salon benutzt wurden, und identifiziert die Frauen, denen sie zugeordnet waren. Catherine hat diese Pseudonyme in ihrer Korrespondenz mit Henriette de Clèves oft für sich selbst benutzt. Vgl. Jullien de Pommerol, Albert de Gondi (wie Anm. 8), S. 204.

34 Zum Begriff der »Vokalität« vgl. die Einleitung der Herausgeberinnen zu *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, hrsg. von Leslie C. Dunn und Nancy A. Jones, Cambridge 1994, S. 1f.

35 Der Text ist wiedergegeben bei J. Brooks, Courtly Song (wie Anm. 13), S. 37f.

um ihre eigene Sehnsucht nach einem fernen Geliebten auszudrücken. Dieser Bericht findet sich als anonymer Text in Catherines Gedichtsammlung, einer Handschrift, die um 1574 für sie erstellt wurde.[36] Der Dichter beschreibt, wie sie die Laute spielt und ihre »heimlichen Seufzer« zum musikalischen, akustisch fassbaren Ausdruck ihrer Sehnsucht werden (siehe Text 5 im Anhang, S. 114).[37] Paradoxerweise nehmen das Schweigen und die Heimlichkeit, die dieser und andere Texte wiederholt als wesentliche Komponente der erotischen Erfahrung adeliger Frauen hervorheben, hier eine klingende Form an, die für die Ohren anderer bestimmt ist.

Die Erwartung, dass die Romane ein Modell für das Leben von Frauen bieten, konnte allerdings auch Ängste wecken. Die Vorstellung, dass Romane und Lieder zu unkeuschem Verhalten ermutigten, war im späten 16. Jahrhundert weit verbreitet, da das Auftreten romantischer Heldinnen immer unvereinbarer mit dem vorherrschendem moralischen Klima in der Zeit konfessioneller Auseinandersetzungen erschien.[38] Während man jedoch im 16. Jahrhundert in erster Linie danach fragte, ob die Romane illegitime sexuelle Aktivität ermutigten, stellen Frauenforscherinnen heute andere Fragen. Stellten Lieder und Romanzen eine hemmende oder eine befreiende Kraft im Leben adeliger Frauen dar? Die beste Antwort dürfte beides berücksichtigen. Der Roman und verwandte lyrische Gattungen boten manchen Adeligen eine willkommene Gefühlspalette, da sie ihnen einen imaginären Raum für die Äußerung weiblichen Verlangens öffneten. Als Reflex und Vorlage für eine spezifisch weibliche Vokalität boten Roman und Lied eine Vielfalt an Möglichkeiten zur aktiven Teilnahme von Leserinnen und Sängerinnen am Ausdruck von Gefühlen durch das Medium der Musik.

Diese Beobachtung scheint umso frappierender, wenn man sie auf Lieder und Textpassagen anwendet, in denen es um die schweigende Hinnahme von Verlangen und Leidenschaft geht. Weibliche Sexualität, die rhetorisch als Schweigen versinnbildlicht wurde (was schon in textlicher Hinsicht ein Problem darstellt), wird zu einem noch gravierenderen Paradox, wenn reelle Frauen in der reellen Welt diesem Schweigen eine Stimme verleihen. Die Artikulation des Schweigens im Klang verlieh Frauen die Macht, ihr Verlangen durch die Identi-

36 Zur Datierung und zum Inhalt von Paris, Bibliothèque nationale, fond fr. 25455 vgl. J. Lavaud, Philippe Desportes (wie Anm. 8), S. 82–93, L. C. Keating, Studies (wie Anm. 8), S. 107–123, und J. Brooks, La comtesse de Retz (wie Anm. 8). Ch. E. St-John, The Salon vert (wie Anm. 8), bietet umfassende Übertragungen aus der Handschrift.

37 Paris, Bibliothèque nationale, fond fr. 25455, fol. 66r.

38 Eine detaillierte Untersuchung dieser zunehmenden Unvereinbarkeit bietet M. Rothstein, Reading (wie Anm. 5), S. 125–144.

fikation mit der sehnenden Persona im Roman oder im Lied zu gestalten und öffentlich zu verkünden. Gleichzeitig bestätigte das ständige Heraufbeschwören der Ehre als Hintergrund für ihr Verlangen die sozialen Strukturen, die ihr Handeln regulierten und dafür sorgten, dass die weibliche Sexualität strenger Kontrolle unterworfen blieb. Romane und Lieder bewegten sich auf einem schmalen Pfad durch ein Netzwerk von strengen Geboten, die gleichzeitig verspottet und verstärkt wurden. Doch gerade diese Gratwanderung bot Frauen die Gelegenheit, ihren Leidenschaften eine Stimme zu verleihen, während sie gleichzeitig den sozialen Diskurs stützten, der ihr Schweigen als Ideal anpries.

ANHANG

Tabelle 1: Musikdrucke mit Widmung an Claude-Catherine de Clermont, Comtesse de Retz. Alle, wenn nicht anders vermerkt, in Paris bei Le Roy & Ballard erschienen.

1	1552	*Premier livre de chansons, en quatre volumes, nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Pierre Certon.* Strophische Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung.
2	(1552?)	*Second livre de guiterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville: nouvellement remises en tabulature, par Adrian Le Roy.* Erstdruck verloren, erhalten in der Wiederauflage von 1556; zuerst veröffentlicht zwischen dem Erscheinen des *Premier livre de tabulature de guiterre* am 12. September 1551 und des *Tiers livre de tabulature de guiterre* von 1552. Enthält textierte einstimmige Melodien in Mensuralnotation, auf der gegenüberliegenden Seite Gitarren-Arrangements (Tabulatur) von strophischen Liedern, meistens aus (1).
3	1554	*Second livre de chansons, nouvellement mises en musique à quatre parties, par bons et sçavans musiciens.* Überwiegend strophische Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung, Le Roy, Certon, Maillard, Arcadelt, Mithou und Entraigues zugeschrieben.
4	1564	*Premier livre de chansons composé en musique à quatre parties par M. Pierre Certon.* Überarbeitete Aufl. von (1), vier Lieder daraus durch vier andere von Certon aus (3) ersetzt.

5 1564 *Second livre de chansons composé à quatre parties de plusieurs autheurs.* Reprint 1569 und 1577. Stark überarbeitete Aufl. von (3), enthält 3 strophische Lieder von Le Roy zwischen Liedern von Nicolas.

6 (1567) *Breve et facile instruction pour apprendre la tablature.* Kein Exemplar erhalten.

7 1568 *A briefe and easye instru[c]tion to learn the tableture ... englished* (London: Rowbothome). Englische Übersetzung von (6).

8 1569 *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres, mises en musique par N. de la Grotte.* Reprint 1570, 1572, 1573, 1575 und 1580. Strophische Lieder in mehrstimmiger Bearbeitung.

9 1570 *Musique de Guillaume Costeley, organiste ordinaire et vallet de chambre, du treschretien et tresinvincible roy de France.* Enthält ein Widmungssonett von Costeley an Catherine de Clermont; lateinisches Gedicht von Jacques Gohory. Enthält eine Abteilung mit strophischen Liedern unter der Titel »Meslange de chansons en façon d'airs«.

10 (1570) *Instruction de partir toute musique des huit divers tons en tablature de luth.* Kein Exemplar erhalten. Catherine de Clermont gewidmet, Vorwort von Jacques Gohory. Möglicherweise in einer Neuauflage von (6) enthalten.

11 1571 *Livre d'airs de cour miz sur le luth, par Adrian Le Roy.* Catherine de Clermont gewidmet. Enthält textierte einstimmige Melodien in Mensuralnotation; auf der gegenüberliegenden Seite Gitarren-Arrangements (Tabulatur) von strophischen Liedern, meistens aus (8); 1 Stück gemeinsam jeweils mit (5) und (12).

12 1573 *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties, par Adrian Le Roy.* Neue mehrstimmige Bearbeitungen von Liedern aus (1), (2), (3), (4) und (11) sowie 3 neue Stücke.

13 1574 *A briefe and plaine Instruction to set all musicke of divers Tunes in Tableture for the Lute ... with a brief Instruction how to play on the Lute by Tablature ... also a third Booke containing divers new excellent tunes. All first written in french by Adrian Le Roy* (London: Rowbothome). Englische Übersetzung von Stücken aus (6), (10) und (11), enthält eine Widmung an Catherine de Clermont und ein Vorwort von Jacques Gohory aus (10).

Text 1: Adrian Le Roy, »Es-ce pas mort«, aus *Second livre de chansons composé à quatre parties de plusieurs autheurs*, Paris 1564, [2]1569, [3]1577 (zum Notenbeispiel 1, S. 102)

1 Est-ce pas mort quand un corps froid et palle,
Aveugle et sourd, transi et plus ne parle
De qui le coeur et l'ame vit ailleurs:
Amour pense que je dors et je me meurs.

2 Est-ce pas mort quand un autre a sa vie
Qui fuit son bien et force son envye

Qui veut et n'ose appaiser ses douleurs.

Amour ...

3 Est-ce dormir quand sans cesse je veille,
Et que l'amour en dormant me reveille,
Pour me transir en regretz et en pleurs.
Amour ...

4 Est-ce dormir quand un desir me ronge
Toute la nuit et que tousjours je songe
Que je te baise, helas songes menteurs.
Amour ...

5 Certes c'est mort ou plus cruel martire
Puis que les mortz ne souffrent rien de pire
Que de finir par la mort leurs malheurs.
Amour ...

6 Mais moy je meurs et si vis tout ensemble
Et sans mourir tousjours morte je tremble
Pour ne jouir des biens qui me sont seurs.

Amour ...

7 O vie, ô mort, o mon peu d'hardiesse
Quand folle n'ose employer ma jeunesse
Et que j'yverne mon printemps, et mes fleurs.

Amour ...

1 Ist es nicht der Tod, wenn ein kalter, bleicher Leib,
blind und taub, erstarrt nicht länger spricht,
dessen Herz und Seele woanders leben?
LIEBE denkt, ich schlafe, doch sterbe ich.

2 Ist es nicht der Tod, wenn ein anderer das eigene Leben besitzt,
einer, der davor flieht, Freuden zu genießen und seinem
Verlangen Gewalt antut,
der Wünsche hegt, aber nicht wagt, seinen Schmerz zu
stillen?
LIEBE ...

3 Ist es Schlaf, wenn ich ohne Unterlass wache
und wenn mich die Liebe im Schlafe weckt,
um mich mit Reue und Tränen zu durchdringen?
LIEBE ...

4 Ist es Schlaf, wenn mich ein Begehren zernagt
die ganze Nacht, und ich immer träume,
dich zu küssen? Ach, trügerische Träume!
LIEBE ...

5 Gewiss ist es Tod oder noch grausamere Tortur,
denn selbst die Toten erleiden nichts SChlimmeres,
als bis sie durch den Tod ihr Unglück beenden.
LIEBE ...

6 Doch ich, ich sterbe und lebe doch zugleich,
und ohne zu sterben bin ich stets tot und bebe,
weil ich nicht die Freuden, die mir (eigentlich) sicher sind,
genießen kann
LIEBE ...

7 O Leben, o Tod, o mein eigner Mangel an Kühnheit,
da ich Irrsinnige nicht meine Jugend zu nutzen wage
und Winter über meinen Frühling und meine Blumen kommen
ließ.
LIEBE ...

8 Donques pour vivre, il faut que je jouisse
Mais cest honneur ne veult que j'acomplisse
Heur plus heureux du plus grand de mes heurs.
Amour ...

9 Mortel honneur helas la patience
De me veoir morte en fuiant jouissance
Me fait souffrir mil' autres deshonneurs.
Amour ...

10 Las! qui me veoit plus mourante que vive
Juge fort bien ma volunté craintive
Et que la peur refroidit mes challeurs.
Amour ...

11 O bras trompez, qui durant les nuitz sombres
Allez au lit n'accollans que les umbres
Voz doitz me soyent fidelles serviteurs.
Amour ...

12 Las que celuy qui fait que je palice
Me feroit bien plus que vous de service
Mais las je n'ose approcher ses grandeurs.
Amour ...

13 Il m'est advis si tost que j'en approche
Las que desja un chacun me reproche
Que j'ay reçeu le bien de ses doulceurs.
Amour ...

14 Mais par despit la peur et l'amour forte
M'endormiront bien tost de telle sorte
Qu'un autre mort finira mes douleurs.
Amour ...

15 Dont finiront cent mille mortz pour une
En triumphant par mort de ma fortune
Et du malheur de mes mortelles pleurs.
Amour ...

8 Darum muss ich, um zu leben, fröhlich sein,
doch diese Ehre lässt mich nicht das Glück
erreichen, das mehr als mein größtes Glück wäre.
LIEBE ...

9 Tödliche Ehre, ach, mich geduldig
tot zu sehen, weil ich die Freuden fliehe,
lässt mich tausend andere Unehren erleiden.
LIEBE ...

10 Ach! wer mich mehr sterbend als lebendig sieht,
möge mein geängstigtes Wollen wohl beurteilen,
und dass Angst meine Hitze kühlt.
LIEBE ...

11 O betrogene Arme, die ihr in den dunklen Nächten
im Bette nur Schatten umhalsen werdet,
lasst eure Finger mir treue Diener sein.
LIEBE ...

12 Ach, der, welcher mich erbleichen lässt,
würde mir weit größere Dienste tun als ihr,
doch, ach! ich wage nicht, mich seiner Erhabenheit zu nähern.
LIEBE ...

13 Ich glaube, dass, wenn ich mich ihm nähere,
mich schon jeder tadelt, im Glauben,
dass ich die Freuden seiner Liebkosungen erfahren habe.
LIEBE ...

14 Doch dem zum Trotz werden mich Furcht und starke Liebe
einschlafen lassen, und zwar in einer Weise,
dass ein anderer Tod meinen Schmerz beendet.
LIEBE ...

15 So werden hunderttausend Tode für eine Frau enden,
und ich will durch den Tod über mein Schicksal
und das Unglück meiner Tränen triumphieren.
LIEBE ...

Text 2: *Le trezieme livre d'Amadis de Gaule*, übersetzt von Jacques Gohory (Paris 1571), fol. 22^{r}–22^{v}

... la gente Marfire demeura en si grand desplaisir ... qu'elle desiroit mourir de dueil tellement que quasi plus ne mangeoit, plus ne reposoit jour ne nuict en aucune maniere: dont sa beauté alloit fort decheant et amoindrissant. Elle en cheut au lit malade, où de jour à autre sa maladie augmentoit, jusques à ce que se voiant pres du riquet de la mort, print Cardonie sa damoiselle par la main et avecques grands sanglots luy commença à dire: Cardonie m'amie, vous sçavez bien que jamais je ne vous ay rien celé de ce que j'ay eu sus mon cueur, et moins ores le ferai-je. Pourtant vous devez sçavoir, m'amie, que la raison de mon honneur, ne la grandeur de ma beauté, ne la rigueur dont j'ay usé à l'endroit du vaillant Prince Filisel, n'ont peu avoir tant de pouvoir, que l'excellence de sa beauté n'ait tout mis soubs le pied, et moy reduitte au piteux estant que me voiez, Auquel je ne sens en moy force ne vertu de pouvoir plus gueres prolonger ma vie ...

... die liebliche Marfire verblieb in so großem Unmut ... dass sie vor Schmerz zu sterben wünschte. So aß sie kaum noch und ruhte weder Tag noch Nacht. Dadurch verfiel ihre Schönheit und wurde sehr vermindert. Sie lag krank zu Bett, wo ihr Siechtum von Tag zu Tag schlimmer wurde, bis sie sich an der Schwelle des Todes sah. Da nahm sie ihre Dienerin Cardonie bei der Hand und begann, ihr mit heftigem Schluchzen zu sagen: Cardonie, meine Freundin, Ihr wisst wohl, dass ich Euch nie etwas von dem verborgen habe, das ich in meinem Herzen bewege, und umso weniger werde ich dies nun tun. Doch müsst Ihr wissen, meine Freundin, dass weder meine wohlbegründete Ehre, noch meine große Schönheit, noch die Strenge, die ich gegen den mächtigen Prinz Filisel habe walten lassen, die Macht hatten, seine vortreffliche Schönheit davon abzuhalten, alles unter seinen Füßen zu zertreten und mich in diesen bedauernswerten Zustand zu versetzen, in dem Ihr mich seht und in dem ich nicht länger die Kraft oder Tugend verspüre, mein Leben weiter zu führen ...

Text 3: *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, übersetzt von Nicolas de Herberay des Essarts, hrsg. von Hugues Vaganay, 2., erweiterte Aufl., hrsg. von Yves Giraud, Paris 1986, Bd. 1, S. 10f.

Le temps estoit lors gracieux et serein, la lune belle et luysante, qui donnoit clarté aux deux damoyselles. Mais certes l'une avoit plus d'occasion d'estre contente que l'aultre, qui eust tresvoluntiers pris ce bien, ou ung semblable pour elle mesme, si elle en eust eu moyen, et tant en donnoit de cognoissance, que Elisene voyoit bien, qu'il n'y avoit faulte que de executeur pour y satisfaire, car ceste Dariolette, sentant en son esperit l'ayse prochain, que debvoit recevoit celle, qu'elle conduisoit,

Das Wetter war nunmehr angenehm und heiter, der Mond schön und leuchtend, was den beiden Mädchen Licht spendete. Doch hatte die eine sicherlich mehr Grund, zufrieden zu sein, als die andere, die mit größtem Vergnügen dieses Gut, oder ein ähnliches, für sich genommen hätte, wenn es ihr möglich gewesen wäre, und sie zeigte dies so deutlich, dass Elisene klar erkannte, dass nur einer, der es ausführt, nötig wäre, um sie zufrieden zu stellen, denn diese Dariolette, die in ihrem

ne se povoit tenir de luy manier, puis les tetins, puis les cuysses et quelque chose d'advaintaige, et de trop vehemente ardeur souspiroit souvent, tout ainsi que si elle eust deu participer à ce bien futur de la princesse Elisene, à laquelle elle disoit: Helas madame, que heureulx est le prince, par lequel vous recevrez ceste nuict tant de plaisir.

Geiste das Vergnügen verspürte, das die Frau, welche sie begleitete, erfahren sollte, konnte sich nicht versagen, sich selbst mal an der Brust zu berühren, mal an den Schenkeln und noch woanders, und in ihrem allzu glühenden Feuer seufzte sie öfters, als ob sie gerade an dem künftigen Vergnügen der Prinzessin Elisene Teil gehabt hätte, welcher sie sagte: Ach, Madame, glücklich der Prinz, durch den Ihr heute Nacht solche Freuden erfahren werdet.

Text 4: *Le trezieme livre d'Amadis de Gaule*, übersetzt von Jacques Gohory (Paris 1571), fol. 96^{v}–97^{v}

Specialement Sidere vivoit en grieve desplaisance de ne luy [Rogel de Grece] avoir plustost ottroyé son amoureuse requeste, se plaignant en ses regrets de l'honneur, comme de bourreau, comme de meurdrier des miserables amantes, principalement de celles de son estat royal qui s'y estimoient plus obligées pour servir d'exemple aux autres. Ha (disoit elle à par soy) que ne luy avois je tranché le mot à notre arrivée de trouver le lieu de commodité, dont tant il m'importunait que avec l'obligation de ma delivrance, je pouvois estre trop excusée de le consentir: Las (discouroit elle) ... je devois plustost sans attendre tant de dangers, tant de regards et conterolles ... le recompenser de ses bienfaits en la commodité du long voyage que nous faisions ensemble. Puis recommencoit, ha faux honneur, garde de la chasteté des Dames, il ne fut oncques de plus cruel tiran que toy qui les gesnes, tourmentes et fais mourir à petit feu, O que je luy en escrirois volontiers ce que ne n'ay osé luy dire de bouche: la main estant plus hardie qui ne rougit point que la langue si prochaine de la face honteuse, mais la lettre escritte demeure, en danger d'estre veue et descouverte, portant suffisante preuve en soy de la condemnation de l'honnesteté.

Vor allem lebte Sidere in schmerzlicher Reue, dass sie den amourösen Annäherungen des Rogel de Grece nicht doch stattgegeben hatte, und beschuldigte in ihren Klagen ihre Ehrenhaftigkeit als einen Henker, als Mörder armer liebender Frauen, vor allem solcher ihres königlichen Standes, die sich mehr als andere verpflichtet fühlten, ein gutes Beispiel zu geben. Ach, sagte sie sich, dass ich ihm nicht rundweg das zugesagt habe, als wir hier ankamen, um einen angenehmen Platz zu finden, worum er mich so bestürmte und wofür ich – angesichts der Verpflichtung durch meine Rettung – nur zu gut zu entschuldigen wäre. Ach, fuhr sie fort, anstatt all die Gefahren zu erwarten, all die Blicke und Prüfungen, ... hätte ich ihn bei der günstigen Gelegenheit der langen Reise, die wir zusammen gemacht haben, belohnen sollen. Wieder begann sie: Ach, trügerische Ehre, Wächter weiblicher Keuschheit, es hat nie einen grausameren Tyrann als dich gegeben, der du sie fesselst, folterst und langsam zu Tode quälst! Oh, gerne würde ich ihm alles schreiben, was ich nicht laut zu sagen wagte, denn die Hand errötet nicht und ist tapferer als die Zunge, die dem verschämten Gesicht so nahe ist, doch der geschriebene Brief bleibt erhalten, in der Gefahr, gesehen und entdeckt zu werden, und enthält genügend Beweis für den Verlust der Ehre.

Text 5: Paris, Bibliothèque nationale, fond fr. 25455, fol. 66r

Encor n'est ce tout l'heur que j'eus aupres de vous,
Oyant pinser le luth en ces acors si doux,
Quand de soupirs secrets, les yeux levez en haut,
La teste mi-baissée, et l'ame en son defaut,
Vous sembliez regreter une absence lointaine.

Und dies ist noch nicht alle Freude, die ich in Eurer Gegenwart hatte
und hörte, wie Ihr süße Akkorde auf der Laute schlugt,
als Ihr, mit heimlichen Seufzern, Eure Augen hobet,
den Kopf halb gesenkt und mit einer Seele voller Irrungen und Wirrungen,
eine weit entfernte Abwesenheit zu bedauern schienet.

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 der1470-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 unbekannten 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 Klostergeschichte 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 anonymer 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 Chorbuchnotierung 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 Konkordanzen, 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 (Bibliotheca 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).

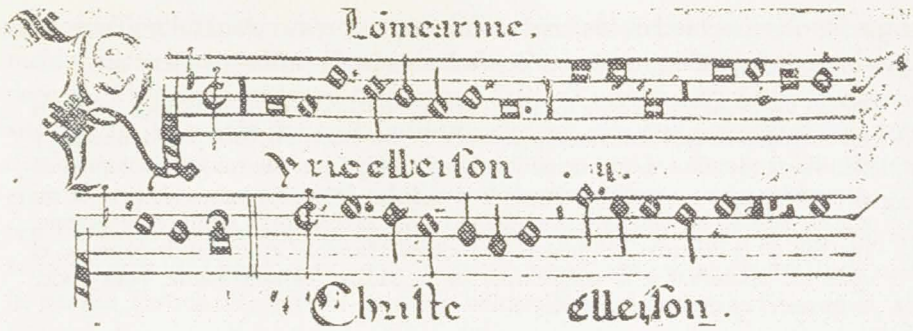


Abbildung 1: P–Pm, Ms. 40, fol. 37^{v}

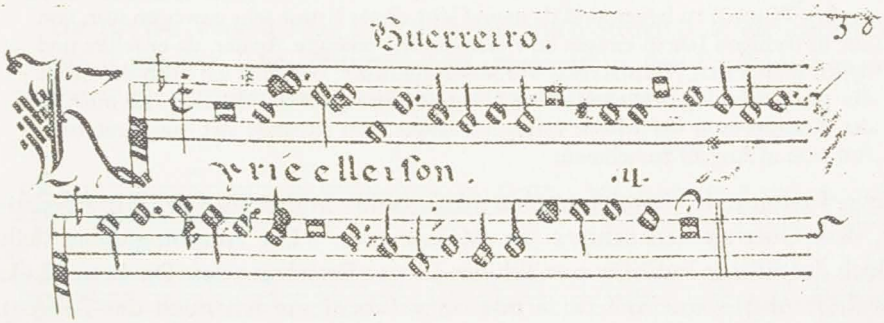


Abbildung 2: P–Pm, Ms. 40, fol. 38^{r}

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 satisfación. 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 Morales' – 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]

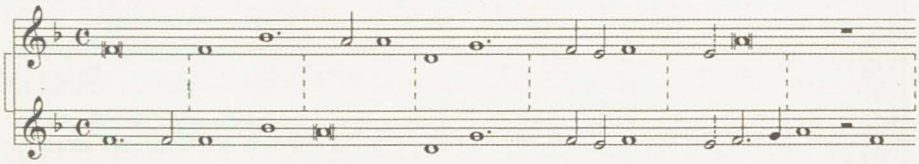
14 Francisco Guerrero, *El viage de Hierusalem que hizo Francisco Guerrero, Racionero, y Maestro de Capilla de la santa Iglesia de Sevilla*, Valencia [en la imprenta de los herederos de Joan Navarro] 1590, Sevilla ²1592,: R.P. Calcraft, nach der dritten Auflage Sevilla 1592 als hrsg. von R.P. Calcraft,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

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.

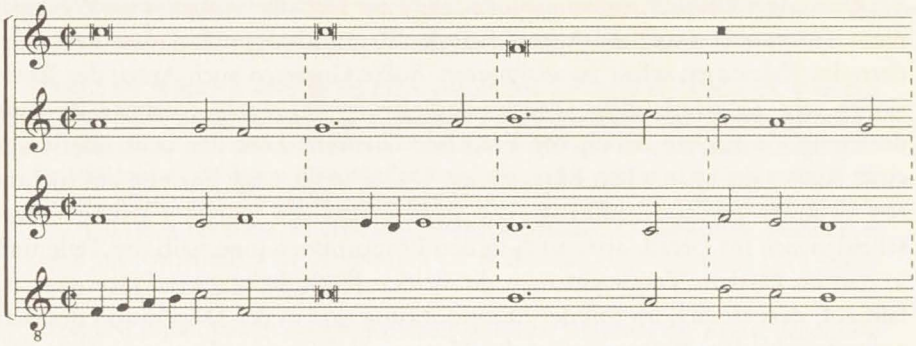
Die Art der Veränderung wird an bestimmten Stellen in seiner ästhetischen Funktion greifbar. Die Stimmführung erscheint in der Fassung von Ávila gleichzeitig prägnanter und geschmeidiger (siehe Notenbeispiel 1).



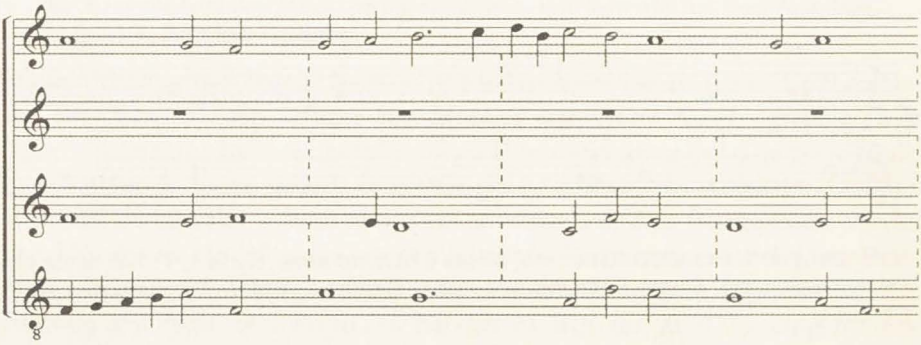
Notenbeispiel 1: Francisco Guerrero, *Missa L'homme armé*, Kyrie 1, T. 1–6, erste einsetzende Stimme. Oben: Fassung aus Porto, Cantus II. Unten: Fassung aus Ávila, Cantus I.

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.



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



Notenbeispiel 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 überzeugte. 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 entstanden[17] 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:

> Presentólo 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 díjole: Oh hi[jo] deputa, qué sotil 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[3]), 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 Hernándes, *Libro de las Mercedes recibidas del Senor*, Avila 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.

Michael Gerhard Kaufmann

»... dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankhommen ...« – Zur Ausbildung und zum Gebrauch von Tasteninstrumenten in oberschwäbischen Frauenklöstern im 16. Jahrhundert

Seinen 1790 in der Zeitschrift *Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft* erschienenen Aufsatz »Etwas über die schwäbischen Reichsklöster, in Hinsicht auf Musik« beginnt der Biberacher Musikdirektor Justinus Heinrich Knecht wie folgt:

> Die Musik in den schwäbischen Reichsklöstern (ich verstehe darunter vorzüglich die Mannsklöster, z. B. Benediktiner-, Prämonstratenserordens u. a. m. wiewohl es auch einige Nonnenklöster gibt, die sich auch auf Instrumental- und Vokalmusik legen) ist in der That einer Bemerkung werth. Sie scheint jetzt und auch in Zukunft ein beträchtlicher Theil ihrer gottesdienstlichen Einrichtung zu seyn und zu bleiben. Daher wird noch immer bei Aufnahme der Novizen einige Rücksicht auf solche Subjekte genommen, die zur Musik tauglich sind.[1]

Es folgt eine ausführliche Darstellung der in den Reichsabteien Ober- und Niederschwabens gepflegten Musik sowie ihrer Funktion für Liturgie und Repräsentation. Der Artikel erscheint aus heutiger Sicht gleichsam als Retrospektive auf eine schon bald nicht mehr existente Kultur: Denn als in den Jahren 1802/03 mit dem Reichsdeputationshauptschluss die Säkularisation der Klöster und die Mediatisierung der Reichsstädte erfolgte und deren Besitztümer den durch Napoleons Gnaden zu Königreichen avancierten neuen Flächenstaaten Bayern, Württemberg und Baden zugesprochen wurden, war im katholisch geprägten Süden des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation eine kulturelle Kontinuität von mehreren Jahrhunderten gewaltsam zerschlagen. Dies tangierte nicht zuletzt die Musik in eminenter Weise, denn mit der Auflösung der Konvente und der Vertreibung der Mönche und Nonnen aus Reichs-, Land- und Stadtklöstern war in den zu Pfarrkirchen umfunktionierten ehemaligen Klosterkirchen die Musik – einstimmige Gregorianische Gesänge, mehrstimmig-polyphone Motetten, vielfältig-instrumentale Figuralmusik und nicht zuletzt Orgelmusik – für die nächsten Dezennien verklungen. In einigen Fällen verblieben die

1 Justin Heinrich Knecht, »Etwas über die schwäbischen Reichsklöster, in Hinsicht auf Musik«, in: *Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790*, Speyer 1790, Reprint Tutzing 1998, Nr. 13, Sp. 103f., und Nr. 14, Sp. 105–107.

Noten in den Schränken auf den Emporen der Kirchen oder wurden in Bibliotheken gesichert; jedoch ging ein Großteil der wertvollen liturgischen Gebrauchsmusik mangels Interesse und Können der nachfolgenden Generationen unwiederbringlich verloren.[2]

Für das Folgende ist dieser aus der europäischen Geschichte sich ergebende Sachverhalt von großer Bedeutung – und dies in mehrfacher Hinsicht:

1. Bei den überkommenen Kompositionen aus den oberschwäbischen Klöstern handelt es sich zum größten Teil um Musik, die aus der Zeit nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges 1648 und der Aufhebung der Konvente stammt. Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert stellen einen wesentlich geringeren Prozentsatz dar. Denn zum einen war in dieser Zeit das kulturelle Leben erst am Erblühen und entsprechend langsam konnte eine Musikkultur sich ausbilden; zum anderen brachte der nach 1600 in Italien stattfindende und allmählich auch in nördlicheren Regionen einsetzende musikalische Stilwandel eine Vernachlässigung bei der Aufbewahrung der nunmehr unmodern gewordenen Musik mit sich; zum dritten verursachten die nachreformatorischen Glaubenskriege beträchtliche Verluste unter dem bis dahin Entstandenen; und zuletzt verwischten die Generationen nach der Säkularisation sehr viele Spuren der einst so reichen klösterlichen Musikpflege.[3]
2. Unter den überlieferten Musikalien ist der Anteil von Werken für Tasteninstrumente äußerst gering, was jedoch nicht damit zusammenhängt, dass keine solchen Instrumente vorhanden waren, sondern darauf beruht, dass man an diesen »Clavieren« – vornehmlich Orgeln, aber auch Cembali und dessen Verwandte – improvisierte und weniger Vorgefertigtes wiedergab.[4]
3. Weder unter der Figuralmusik noch unter den Kompositionen für Tasteninstrumente aus Renaissance und Barock lässt sich nach jetzigem Stand der Forschung ein einziges Werk finden, als dessen Autor explizit eine Nonne genannt ist oder als dessen Urheberin eine Frau definitiv festgemacht werden kann. Jedoch gibt es Werke, die Nonnen gewidmet sind, wie beispielsweise

2 Vgl. die Aufsätze von Georg Günther, Berthold Büchele, Manuela Oberst, Hans-Bruno Ernst, Erno Seifriz, Michael Gerhard Kaufmann und Ulrich Höflacher in: *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten. Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2003 in Bad Schussenried vom 12. April bis 5. Oktober 2003*, hrsg. von Volker Himmelein und Hans Ulrich Rudolf, 3 Bde., Ostfildern 2003.

3 Erno Seifriz, »Musikschaffen und Musikleben in Oberschwaben«, in: *Oberschwaben. Gesicht einer Landschaft*, hrsg. von Stefan Ott, Ravensburg ([1]1971), [2]1972, S. 235–280.

4 *Ochsenhauser Orgelbuch – Harmonia Organica (1735). Faksimile und kritische Neuausgabe*, hrsg. von Michael Gerhard Kaufmann und Klaus Konrad Weigele, Stuttgart 2004.

die am 7. Juli 1776 bei der Benediktion der Äbtissin Maria Justina von Erolzheim in der Zisterzienserinnen-Reichsabtei Gutenzell aufgeführte Kantate.[5]

4. Wenn schon für Männerklöster die allgemeine Quellen- und Überlieferungssituation und insbesondere die der Musikalien oder auch Berichte zur Musizierpraxis häufig als eher spärlich eingestuft werden muss, so gilt dies umso mehr noch für Frauenklöster; und selbst wenn Bestände vorhanden sind, so heißt dies noch lange nicht, dass diese zugänglich oder gar bereits ausgewertet worden sind.[6]

Es sind also eine Reihe von Einschränkungen und Schwierigkeiten, die sich bei der Ausarbeitung der Thematik stellten. Dennoch ist es heute möglich, erste – wenn auch zunächst vielleicht eher bescheiden anmutende – Forschungsergebnisse vorzulegen.

*

Im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert erhielten die meisten Klöster des süddeutsch-österreichischen Raumes für ihre Klosterkirchen ein neues Ausstattungsstück: die Orgel. Diese war gleichermaßen Instrument zur festlichen Ausschmückung der Liturgie wie Objekt zur Repräsentation des Konvents nach außen, wobei sich das Letztgenannte allgemein an der Funktion der Orgelkunst im höfisch-politischen Leben der Zeit orientierte, als beispielsweise die Organisten Arnolt Schlick (um 1455–1525) aus Heidelberg und Paul Hofhaimer (1459–1537) aus Innsbruck an einem kurfürstlichen beziehungsweise kaiserlichen Hof Karriere machten.

Die in den Klöstern errichteten Instrumente waren gemäß ihrer Bauweise ganz auf der Höhe der Zeit, indem sie eine reiche Klangpalette auf einem oder gar zwei Manualen und Pedal besaßen und somit den Ideen folgten, wie sie Schlick in seinen Traktat über Orgelbau und Orgelspiel, dem *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz 1511, und in seinen Kompositionen für Orgel, den *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein vff die orgeln vnd lauten*, Mainz 1512, postuliert hatte (siehe Abbildung 1 und 2, S. 140).

5 Barbara Schmid, »Kantate zur Wahl der letzten Äbtissin Maria Justina aus Gutenzell«, in: *Gutenzell. Geschichte und Kunstwerke. Festschrift zur 750-Jahrfeier der einstigen Frauenzisterze 1238–1988*, hrsg. von Otto Beck und Ludwig Haas, Zürich 1988, S. 57f.

6 Ludwig Wilss, *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1925; Georg Günther, »Sehr gut bestellte Figuralmusik. Zur Musikpflege in oberschwäbischen Klöstern im späten 18. Jahrhundert«, in: *Concerto. Magazin für Alte Musik*, H. 151, Jg. 17 (2000), S. 24–29; *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Siegele, Frankfurt 2004.

Abbildung 1: *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz 1511, Titelblatt. Bemerkenswert an diesem Bild ist nicht nur, dass die Orgel von einer Frau gespielt wird, sondern dass diese Frau in der für eine Hechel, also Kupplerin, typischen Kleidung abgebildet ist.

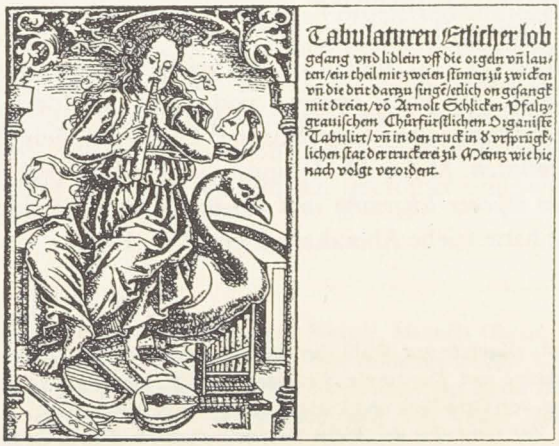


Abbildung 2: *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein vff die orgeln vnd lauten*, Mainz 1512, Titelblatt. Auch die Frau auf diesem Bild entstammt gemäß ihrer Tracht dem niederen Milieu fahrender Spielleute.

Als Orgelbauer war vor allem Jörg Ebert (um 1500–1570) aus Ravensburg im Bodenseeraum Schule bildend, der unter anderem in mehreren Münstern (Freiburg, Innsbruck), Städten (Überlingen) und Klöstern (Weißenau, Ottobeuren, Einsiedeln) im Süden des Reichs große Instrumente errichtete. Für die Klosterkirche in Weingarten baute 1555 bis 1558 Martin Ruck († 1559) aus Worms ein imposantes Orgelwerk, bestehend aus von einer Sonne bekröntem Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal (siehe Abbildung 3, S. 142).

Als Besonderheit der Disposition (siehe S. 142) ist das flötige Register »schwaigel dido lispeln«, das Lispeln der Dido, zu betrachten, bei dem es sich wohl um eine besonders zarte Stimme oder um eine Art von Schwebung gehandelt haben dürfte, die aufgrund ihrer Herkunft aus der antiken Mythologie den Paulus zugeschriebenen Satz »mulier taceat in ecclesia« trotz des ihr innewohnenden Momentes der Sinnlichkeit außer Kraft setzen konnte.[7]

Um diese Orgeln mit kunstvoller Musik zu bespielen, bedurfte es einer speziellen Ausbildung von Organisten, wie sie für die Männerklöster mehrfach bezeugt ist. So besuchte beispielsweise der Klosterkomponist Jakob Reiner (um 1555–1606) als Knabe die Klosterschule der Benediktiner-Reichsabtei Weingarten und wurde seiner schönen Stimme und seiner großen Begabung wegen in den Grundlagen der Musik unterwiesen, worunter nicht zuletzt die Ausbildung am Tasteninstrument gehörte, so dass er nach seiner zweijährigen Lehrzeit als Schüler Orlando di Lassos in München ab 1575 das Amt des Weingartner Chordirektors übernehmen und somit selbst wiederum als Musiklehrer sein Wissen an die Novizen weitergeben konnte.[8]

Auch in den Frauenklöstern wurden gut ausgebildete Organistinnen benötigt, die in den verschiedenen Gottesdiensten des Tages die Instrumente erklingen ließen. Die ersten überhaupt namentlich bekannten Organistinnen der Neuzeit[9] sind Fronika und Cleophe, beide Töchter des seit 1487 als Organist an der Ravensburger Liebfrauenkirche amtierenden Hans Buchner des Älteren, die ihre musi-

7 Nicht auszuschließen ist allerdings, dass es sich bei der Bezeichnung für das Register »schwaigel dido lispeln« auch ganz banal um einen dialektalen Ausdruck handeln könnte, nämlich um Flöten, die da (= welche) lispeln (= leise durch die Lippen sprechen).

8 Erno Seifriz, »Klostermusik der Renaissance und des Frühbarock«, in: *Weingarten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Norbert Kruse, Hans Ulrich Rudolf, Dietmar Schilling und Edgar Walter, Biberach an der Riß 1992, S. 178f.

9 Aus dem 3. Jahrhundert nach Christus ist die früheste Organistin auf europäischem Boden bekannt. Es handelt sich dabei um Sabina aus Aquincum, die Gattin des Titus Aelius Iustus, hydraularius salarius leg[ionis] II ad[iutricis], die »artibus edocta, superabat sol maritum« (in den Künsten gelehrt, den Gemahl als Einzige übertraf) und deren Steinsarg bei Ausgrabungen eines römischen Gräberfeldes nahe dem heutigen Budapest im Jahr 1881 gefunden wurde. Vgl. Werner Walcker-Meyer, *Die römische Orgel von Aquincum*, Stuttgart 1970, S. 11–15.

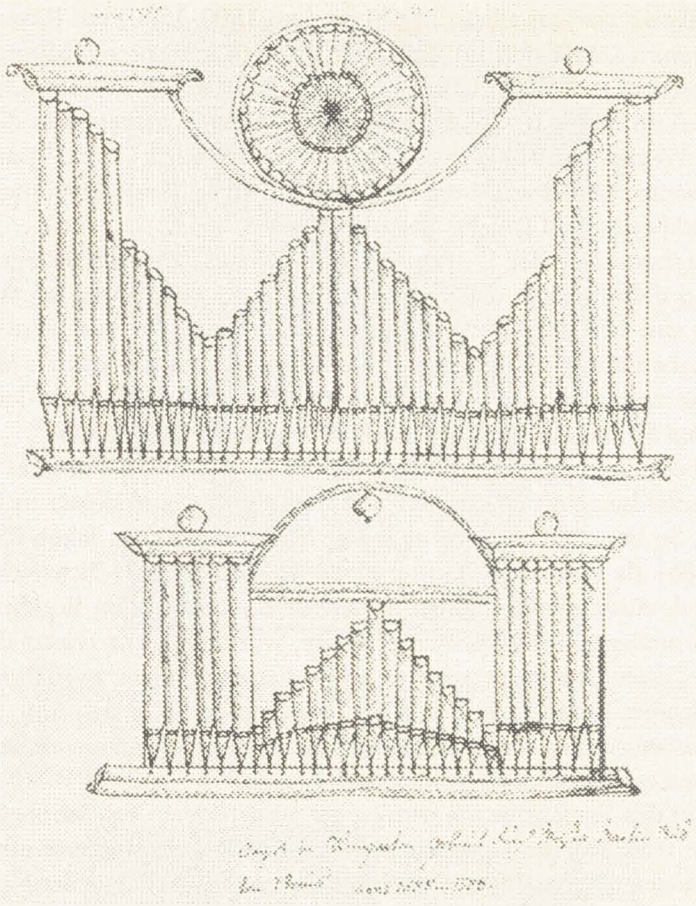


Abbildung 3: Zeichnung der Weingartner Orgel des Wormser Meisters Martin Ruck (Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, B 515, Bd. 86, S. 57)

Manual	Positiv	Pedal
prestant	prestant	ein octaff under dem manual
octaff	octaff	prestant oder principal
groß holflet	holflet	octaff
quintadena	hornle	mixstur
klein holflet	schwaigel dido lispeln	super octaff
super octaff	tremulant	pusaunen
schwegel	fogelgesang	
mixstur		
zimbel		
raußwerk		

kalische Ausbildung am Tasteninstrument von ihrem Vater erhalten hatten. Sie waren Schwestern von Hans Buchner dem Jüngeren (1483–1538), der als ein Schüler Hofhaimers Mitglied der Innsbrucker Hofkapelle war und im Jahr 1506 durch Vermittlung Kaiser Maximilians I. an die Kathedralkirche des Bischofs Hugo von Hohenladenberg nach Konstanz berufen wurde. Über das musikalische Wirken von Fronika konnten bisher keine Zeugnisse ausfindig gemacht werden; erhalten ist jedoch die Eintragung mit Berufsbezeichnung im »Glückshafenrodel« beim Züricher Freischießen von 1504, in dem sie bei der Aufzählung der Familienmitglieder aus Ravensburg als »6) Fronika, organistin«[10] geführt ist. Über Cleophe ist etwas mehr berichtet; weil sie mit ihrem Bruder nach Konstanz gezogen ist und dort an St. Peter 34 Jahre lang »dem closter mit Orgel schlahen und rechnung gedient«[11] hat, wobei der Passus »und rechnung« darauf hinzudeuten scheint, dass sie dies nicht als Mitglied des Konvents, sondern als eine so genannte Zugängerin tat, die, nachdem sie im Alter in Not geraten war, auf Ersuchen des Rates der Stadt Lindau eine Unterstützung erhielt. Das von ihr als Organistin gepflegte Repertoire dürfte wohl dem entsprochen haben, was ihr berühmter Bruder für sein Lehrbuch *Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias* komponiert hatte,[12] das, etwa 1520 fertig gestellt, die liturgische Praxis am Konstanzer Münster widerspiegelt. Dieses im Bodenseegebiet in mehreren Abschriften verbreitete und bis zu dem dann auch hier allmählich einsetzenden Stilwandel nach 1600 als Orgelschule verwendete *Fundamentbuch* Buchners gliedert sich in mehrere zum Teil umfangreiche Abschnitte:

I. Theoretisch-didaktischer Teil:
   1. Ars ludendi (Kunst des Orgelspielens),
   2. Ars transferendi (Kunst des Übertragens von Vokalstücken auf die Orgel),
   3. Fundamentum (Grundlage der Kompositionslehre).

II. Kompendium von Orgelstücken für den Gebrauch in der Liturgie, anhand derer das im ersten Teil Erörterte an künstlerischen Beispielen aufgezeigt ist.[13]

Damit entspricht der Band den Erfordernissen, wie sie an die zeitgenössische Orgelpraxis gestellt wurden, nämlich Orgelspiel nicht im heutigen Sinne zur Begleitung des Gesanges, sondern als Präludieren vor den Gregorianischen Ge-

10 Jost Harro Schmidt, *Johannes Buchner. Leben und Werk*, Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 1957 (mschr.), S. 14.

11 Ebda., S. 15.

12 Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1974 (Das Erbe deutscher Musik, 54–55).

13 Jean-Claude Zehnder, »Die Orgelmusik am Oberrhein zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musik am Oberrhein*, hrsg. von Hans Musch, Kassel 1993, S. 58–72.

sängen und den wenigen deutschen Liedern oder als Alternieren von gesungenen und gespielten Versen, wie dies vor allem beim *Magnificat* oder beim *Te Deum* üblich geworden ist.[14]

*

Nun konkret zu Frauenklöstern in Schwaben und der in den Konventen praktizierten Musik, die in erster Linie für die Gottesdienste, aber auch für private oder gemeinschaftliche Mußestunden und somit »zur Recreation« gedacht war. Vergleichbar den Männerklöstern gab es eine differenzierte Rollenverteilung für die musikalische Ausgestaltung der Liturgie: Die Cantrix und bei deren Verhinderung die Succentrix, also die Kantorin oder deren Stellvertreterin, trugen die Hauptverantwortung für die Aufführung der gottesdienstlichen Musik, die zur Zelebration der Messe (Ordinarium, nicht aber Proprium) oder während des Stundengebetes (Offizium) gesungen wurden. Sie überwachten und stimmten die Gesänge an, stellten zugleich als Bibliothekarinnen die Chorbücher bereit, verteilten die wöchentlichen Chorämter an ihre Mitschwestern, probten mit den Chorfrauen, vermittelten liturgische Kenntnisse an die Novizinnen und unterrichteten diese im Gesang. Ergänzt wurden diese Positionen ab dem 16. Jahrhundert durch die Regenta chori, der die Leitung von Figuralmusik (polyphone Chormusik unter Beteiligung von Instrumenten) oblag, und der Organista, die das Schlagen der Orgel zu besorgen hatte.[15]

Diese in Verantwortung stehenden Nonnen mussten selbst gewisse Qualifikationen besitzen beziehungsweise sich erwerben. Zunächst wurde bereits bei der Aufnahme von Mädchen oder jungen Frauen ins Kloster darauf geachtet, dass diese neben einer entsprechenden Mitgift eine musikalische Grundbildung mitbrachten. Das durch die Familie gleichsam zu zahlende Eintrittsgeld konnte sogar ganz erlassen werden, wenn die Oblatinnen eine besondere Musikalität besaßen und bereit waren, durch intensives Üben und Lernen diese zu nutzen und das erworbene Können in den Dienst der klösterlichen Gemeinschaft zu stellen. Der Konvent wiederum verpflichtete sich dazu, die musikalische Bega-

14 Vgl. zur Orgelbegleitung: Johannes Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500 bis 1650 mit besonderer Berücksichtigung der Institutionen*, Aachen 1927, S. 33 und 42–45.

15 Vgl. für die Zisterzienserinnen-Reichsabtei Baindt: Hans Ryschawy, »Zur Musikgeschichte der Zisterzienserinnenabtei Baindt«, in: *Baindt – hortus floridus. Geschichte und Kunstwerke der früheren Zisterzienserinnen-Reichsabtei. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Klostergründung, 1240–1990*, hrsg. von Otto Beck, München 1990, S. 80; ders., » ›Am Ende wurde sie zur Pein‹. Musik in oberschwäbischen Frauenklöstern am Beispiel der Zisterze Baindt«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 2 (1995), S. 172f.

bung innerhalb der Klostermauern und trotz der auferlegten strengen Klausur zu fördern. Dies bedeutete, dass durch die konsequente Trennung von der Außenwelt Impulse zu musikalischen Neuerungen nur selten und daher wenige eindringen konnten und auch als Lehrer nur Mitglieder des Geistlichen Standes, also die den Konvent als Priester betreuenden Spiritualen oder Klostermusiker aus benachbarten Mönchsklöstern, in Frage kamen.

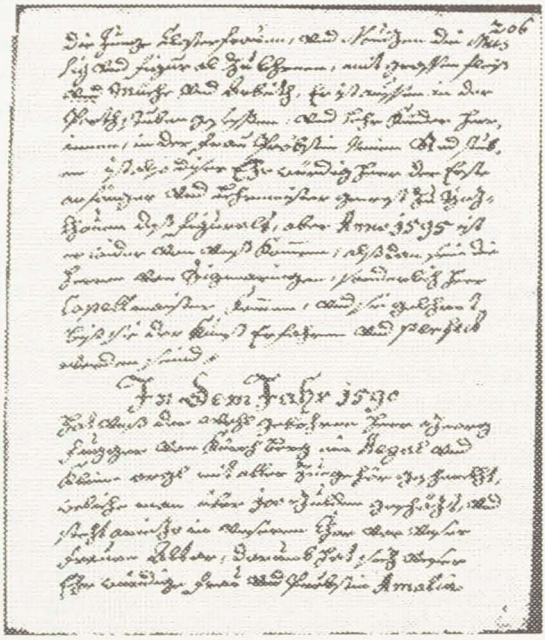


Abbildung 4: Chronik des Augustiner-Chorfrauen-Stiftes Inzigkofen (Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 68)

Aufschlussreich bezüglich des Unterrichtens ist die Beschreibung des Procedere in der Chronik des oberschwäbischen Augustiner-Chorfrauen-Stiftes Inzigkofen, dessen Musikpflege übrigens schon durch die älteste Überlieferung des im Zeichen minnemystischer Marienverehrung stehenden Liedes »Es kommt ein Schiff geladen« in einer 1475 dort gefertigten Handschrift bezeugt ist:[16]

16 Vgl. für das Augustiner-Chorfrauen-Stift Inzigkofen: *Kloster Inzigkofen. Geschichte und Kultur eines Augustinerchorfrauenstiftes (1354–1856). Ausstellung ... 1982*, bearb. von Otto H. Becker, Inzigkofen 1982; Max Beck, *Inzigkofen. Kurzchronik in Bildern aus Inzigkofen, Vilsingen und Engelswies*, Horb a. N. 1988; Ernst Edwin Weber, »Geistliches Leben und klösterlicher Alltag.

> *Anno* 1592 *Jst Der Ehr*würdig herr Sigmund Zu Vnß Kommen welichen wür Zu einen Beüchtuatter angenohmen, Vnd Jhm Vor sein Besoldung geben 52 Gulden, Vor Kleider Vnd alles, dieser Hat *Anno* 1594 angefangen die Junge Closterfrauen, Vnd Nouizen die *Mussig* vnd *Figural* Zu lehrnen, mit grossem fleiß Vnd Müehe Vnd Arbeith. Er ist aussen in der Porth stuben gesesßen, Vnd Lehr Künder herrinnen, in der Frau Pröbstin Neüen Red stuben, ist also diser Ehr würdig herr der Erste anfänger Vnd Lehrmeister gewest Zu Ynzkhouen deß *Figurals*, aber *Anno* 1595 ist er wider Von Vnß Kommen, alß dan sein die herren Von Sigmaringen, sonderlich herr *Capell*maister Kommen, Vnd sie gelehret biß sie der Kunst Erfahren Vnd *perfect* worden seind.[17]

Und bezüglich der Orgel und der als Organistin ausgebildeten Inzigkofer Schwester, Maria Cleophe Kraus (1576–1630), kann man weiter lesen:

> *In dem Jahr* 1590 Hat Vnß der wohl gebohrne herr Georg Fugger von Kürch Berg ein *Regal* Vnd Kleine orgl mit aller Zuegehör geschenckht, weliche man über 100 Gulden geschözt, Vnd steht aniezo in Vnseren Chor Vor Vnser Frauen Altar, darumb hat sich Vnser Ehrwürdige Frau Vnd Pröbstin *Amalia* Von Zollern sehr bemüeht, damit sie dieses Geschenckh Zur Ehr Vnd Lob Gottes wohl Vnd recht mechte anlegen, Vnd die Orgel Zu dem Göttlichen Dienst gebraucht werde, Hat dero halben Jhro Ehrwürden *Anno* 1596 einige Lehrnen lassen die Orgl schlagen, mit aller Kunst waß darzue gehört, auch *Componier*en Vnd daß *Figural* gesang stöllen Vnd schreiben, Erstlich durch schwester Cleoue Kreüsin, Weliche noch Entweltliche Nouizin gewest, dise Haben die Cappell maister Zu Sigmaringen in obgemelter stuben mit gueter Ordnung gelehrnet länger alß 2 Jahr, Vnd *Anno* 1598 auf St. Georg im Tag hat Sie Jhr Erste Prob auf der Orgel gemacht, Vnd daß Erste Ambt geschlagen, Gott Zu Lob Vnd Ehr welicher Ferner sein Gnad hier Zue Verleüchen wolle, dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankhommen, auch nit ein schlechter Vnkosten darauf gangen, darumb sollen Vnsere Nach Kommende die *Music* nit Verachten, Noch Leichtlich doruon ablassen, dieweilen es allein angesechen Vnd angefangen worden Zu Beförderung deß Göttlichen lobs, Vermehrung deß Geistlichen Eifers, Vnd Andacht, auch Zu Hilf Vnd Trost dem Chor Vnd Ringerung der Arbeith des Geistlichen Pfluegs.[18]

Demnach fand auch hier der Unterricht quasi per Fernlehre statt, indem Schülerin und Lehrer in verschiedenen Räumen saßen und durch ein Gitter voneinander getrennt waren. Schwester Cleophe muss bereits musikalische Vorkenntnisse besessen haben, die sie wohl aus ihrem weltlichen Beruf als nicht näher definierte Musikerin mitgebracht hatte. Nach zwei übeintensiven Jahren war sie

Das Augustinerchorfrauenstift Inzigkofen am Vorabend der Säkularisation«, in: Alte Klöster – Neue Herren (wie Anm. 2), Bd. 2.1, S. 281–298.

17 *Cronick des Klosteres von Inzigkofen*, Bde. 1–4, Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 68, hier Bd. 1, fol. 205^{v}–206^{r}.

18 Ebda., fol. 206^{r}–207^{r}.

dann so weit, dass sie eigenständig ihren ersten Gottesdienst übernehmen konnte, nämlich am 23. April des Jahres 1598, dem Namenstag des Stifters der Orgel.

Da sicherlich im Unterrichtsraum keine weitere Orgel zur Verfügung gestanden hatte, muss als Instrument entweder das oben benannte Regal oder, was wahrscheinlicher ist, ein besaitetes Tasteninstrument gedient haben, auf dem die verschiedenen Formen der Improvisation, aber auch spezielle Literatur erarbeitet wurden. In Frauenklöstern verwendete man hierfür sehr häufig ein Virginal, bei dem bereits der Name des Instrumentes manchem einen weiblichen Bezug zu suggerieren schien: virgo = Jungfrau, und nicht: virga = Stäbchen, für die Dogge oder den Springer. Noch Johann Gottfried Walther definierte in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 das Instrument daher speziell als »ein Clavier vors Frauenzimmer«.[19]

Über die Musikpraxis berichtet die Klosterchronik:

> *Anno* 1598 auf den 4 october am Tag St. Francisci Hat Vnser liebe mit *Convent* schwester Walburg Pfenderin Jhr *Jubileum* Vnd 50 Jahr Jhrer *Profession* gehabt. darzue Jhr Vnser Ehrwürdige Frau Muetter Pröbstin Frau Maria Amalia Von Hochenzolleren ein herliches Fest Vnd hoch Zeit gehalten, wie hernach folgt.
>
> Am abendt Zur *Vesper* hat man sie Vnder den Zusammen leüthen in die Kürchen gefüehrt. Die Frau Pröbstin Vnd Frau Priorin Sind Neben Jhr gangen, mit brenendten Körzen, darauf folgte der *Convent* nach der ordnung, vnd alß Sie auf dem Töppich vor dem Altar Kommen, hat Sie daß *Veni Sancte* angefangen Zu Singen, weliches der *Convent* vollendtet, Sambt der *oration*, Vnder diser Zeit ist Sie *prosterniert* auf der Erden Vor dem Heiligen *Sacrament* gelegen, folgendts ist Sie in der Frau Pröbstin stuehl gefüehrt worden, biß nach der *Vesper*, alß dan ist Sie in Vorgemeldter ordnung widerumb Herauß gefüehrt worden in die *Convent* stuben Zum Nacht Esßen.
>
> Die Erst *Vesper* Hat man ganz Herrlich ein *Figural* gehalten, aber nit *Incensiert*.
>
> Zu Morgens ist die Hoch Zeitterin in daß Capitel gefüehrt worden für die Frau Probstin auf die Matten, daselbst hat Sie Vmb Verzeihung gebetten, Vnd Vnsers Gebett demietig begehrt, ist auch ein allgemeines Gebett Vor sie gehalten worden, wie für andere Hoch Zeitterinen, hernoch haben sie Beede oberen in der *Procession* in die Kürchen gefiehrt, wie des tags so Vorher Zu *Vesper*, darauf gleich daß Ambt *De Trinitate* angefangen, alles Herlich in der *Musig*. Vnd Hat der Beichtuatter Heroben im Chor soliches gehalten, wür sind darunder Zu opfer gangen, Vnd Vnder den *offertorio* hat man die Hoch Zeitterin Vmb den Altar gefüehrt, weliche ganz Hoch Zeitlich ange Kleidtet gewesen, auf dem Haubt einen schönen Kranz, Vnd in der Hand ein Brenendte Körzen Tragendt, welche Jhr der Priester abgenohmen, alß dann wurd sie widerumb Herab gefüehrt, auf den Döppich daselbst sie Sich *prosterniet* biß der *Veni Sancte* so der Priester angefangen außgesungen worden, worauf man Sie aufgehöbt Vnd Vor dem Altar gefüehrt, all wo sie auf den Altar staffel Knüendt 3 Mahl den *Vers Suscipe* gesprochen, wie in der Ersten *Profession*, wurden auch die Psalmen Von Priester Vnd *Convent*

19 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953, S. 638.

gelesen Vnd die *Letaney* samb den *Precess* Vnd *Collecten* gesungen wie an der Ersten Profeß, Vnder dessen ist Sie an der *Veni* gelegen, Hernach wurde sie aufgehöbt, Vnd vor die Frau Pröbstin gefiehrt, all wo sie widerumb Jhre Profeßion mit disen worthen abgelegt:

Jch schwester N: opfere Vnd gib mich selber dem Closter St. Johann Pabtisten Zu Ynzkhouen, Vnd Erneüere Vnd Gelobe Gehorsame Eüch Frau N: Pröbstin gleich wie in meiner Ersten *Profession* Vnd Begehr Gehorsamb Zu bleiben biß in Todt.

Den Profeß Zetel hat sie auf dem Altar geopferet, dorauf der *Vers Confirma Hoc Deus* mit der *oration* Von Priester gesungen worden, Sie aber Hat die *Antiphon induit Me Dominus* gesungen, Vnd wurd Jhr der Ring an den Finger gestöckht, dorauf Hat der Priester Zu 3 mahl die *Antiphon Veni Sponsa* Christi angefangen, Vnd der Chor auß gesungen, Vnder welicher Er daß Kränzlein der Hoch Zeitterin auf gesözt ob den Haubt gehalten, biß die 3 *Antiphon Veni Sponsa* auß gewest, alß dann Hat Er Jhr soliches aufgesözt, Vnd sie hat angefangen daß *Respons Regnum Mundri* Vnd sich widerumb auf den Töpich an die *Veni* gelegt, da man sie beraucht, Vnd sie mit weich wasser besprengt, Vnd der Priester hat die *oration* Deß Heiligen Vatters *Augustini* gelesen, Vnder welicher man sie wider aufgehöbt, Vnd sie ist Vor der Frau Pröbstin Nider Knüet, weliche Jhr die Statuten in die Hand geben, Vnd nach disem wurd Jhr der Kuß geben, Vnd alles gehalten wie an der Ersten *Profession*, auß genohmen daß die Kleider nit sein *Benediciert* worden, Vnd die lange *prefation* nit gesungen, Haben wür also mit Vnserer Mitschwester einen Freiden Tag gehabt, Vnd hat Vnser Liebe Gethreüe Frau Muetter *Amalia* von Zolleren Pröbstin Vnß Jhren lieben Künderen Zway Tag wol *Tractiert* mit speyß Vnd Trankh, Vnd sonst mit aller Müetterlicher Lieb Ergözet.[20]

Es dürfte wohl Schwester Cleophe gewesen sein, die gemeinsam mit dem Chor im Rahmen der festlichen Gottesdienste die Figuralmusik musiziert hat.

In der Klosterchronik finden sich dann noch weitere Hinweise zur Vita der Cleophe, die hier zitiert werden sollen:

Maria Cleophe Kraüsin auß den Elsaß gebürtig, Von Lutterischen Elteren Jedoch in Jhrer Vnschuldigen Jugendt Zur wahren *Religion* bekhert, ist in disß Gottshauß Kommen, *Anno* 1595 Jhres Alter 19 Jahr Hat ein sehr Fromes strenges Leben gefiehrt die *Regel* Stattuten Vnd Clösterliche ordnung mit grösten Fleiß gehalten, Vnd dem Hl: Gebett Fleißig abgewarthet, wahr Sehr Frey gebig Vnd Barmherzig gegen den Armmen Seelen, welche sehr offt in der Nacht Zu Jhr Kommen, Hilf Vnd Trost Von Jhr Begehrten, Lang Vnd also deütlich mit Jhr Redeten daß es auch andere die Negst bey Jhr, Jhre Zellen Hetten höreten, Eröffnete auf anfrag deren Etliche Nämmen Vnd durch nach Forschung Für nemmer Persohnen etwaren die Geschlecht = Nämmen, Vnd absterben solicher Persohnen, wie sie angeben erfunden worden, Vnd auß Beheimb, Vnd anderen weit entlegnen Länderen Gebürtig. Zu dem hochwürdigen *Sacrament* deß Altars hette sie ein Herzliche Liebe Vnd sunderbahre andacht, Vnd sache Zu Vnderschidlichen mahlen Christum in der Hl: *Hostia* sichtbahrlich in der Gestalt eines schö-

20 Cronick des Klosteres von Inzigkofen (wie Anm. 17), fol. 217r–219r.

nen Kindleins, Alß eine noch geringen alters mit Namen S. Susanna Aichlin gestorben /:Vnd wie die gewohnheit:/ Jhr Leichnam Vmb den Altar getragen wurde, bettete Sie in dem Gemüeth ganz Jnstendig Zu Gott, Vnd bekhlagt Sich Liebreich, daß dise schwester in dem Closter noch dienlich hette sein Können, Von diser Welt abgefordert worden, Sye aber alß Alt Vnd Vnuermöglich bey Leben gebliben, worauf Sye ein stimm gehört die Jhr Zuegesprochen sey getrest mein Dochter in Wenig Tagen will ich dich Zu mir Nemmen, Nach disem wahren Jhr Angesicht Vnd Geberden einer Vngewohnlichen Frölikheit, worüber Sich alle Verwunderten, Sye aber Bereittete Sich mit grösten Fleiß Zu Jhren sterbstündlein, offenbahrete iedoch Jhr Geheimbnus allein dem beüchtuatter der soliches Erst nach Jhren Todt angezeügt, Nach Acht Tagen Erkhranckhet sie, ware auch mit den heiligen *Sacramen*ten öffters versechen, Vnd Nach Verflossnen Drey Wochen Von dem ahn alß Sie die stüm gehört, alß der Beichtuatter daß Hochwürdig *Sacrament* Zu einer anderen Kranckhen getragen, Vnd Jhr in dem Vorüber gehen den Seegen geben, beschliesset dise Cleophe Kreisin Jhr Leben alß bald Seeliglich *Anno* 1630.[21]

Typisch für diese spezielle Art der klösterlichen Biographik ist, dass der Lebenslauf nur im Hinblick auf die spirituelle Dimension, nicht aber auf die Funktion innerhalb des Konvents dargestellt ist. Dementsprechend verliert die Chronistin kein Wort über die musikalische Tätigkeit ihrer Mitschwester, greift jedoch – ob bewusst oder unbewusst – den seit Hildegard von Bingen (1098–1179) für musisch veranlagte Nonnen verwendeten Topos der Vision des Heilands auf.

Außer dieser Inzigkofener Schwester ist es mir bei meinen Untersuchungen bisher nicht gelungen, weitere musikalische Nonnen, seien es Interpretinnen oder gar Komponistinnen, aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg namentlich zu verifizieren. Dennoch denke ich, dass Cleophe als exemplarisch für die Musikausbildung in Frauenkonventen angeführt werden kann, da die von mir aus der späterer Zeit gesammelten Quellen zur Musik in den oberschwäbischen

21 Ebda., Bd. 1, fol. 229v–230v; vgl. fol. 216v (Liste der Verstorbenen): »S. Cleophe Kreüsin Von Klein Zu Pforzen 1630«; fol. 220v (Liste der Bruderschaft zu St. Ulrich und Afra in Augsburg, 1610): »S. Maria Cleophe Kreysin.«; vgl. auch: *Vermischte Nachrichten Von ZerSchidenen BeGebenheiten Die In dem Stüft Jnzkofen Von Seinem Ursprung an, Bis auf Jezige Zeiten Sich zu getragen, wie auch eine kurze Lebens Beschreibung, der gestorbenen Kloster frauen. Zu Samen Getragen, Von. Maria Cajetana Fidelis v. Rieeflin, Jubilierte Chorfrauen, der Zeit Küsterin. 1805*, Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 489 , fol. 86v–87v (Biographie): »*Maria Cleophe Kreysin*, aus dem Elsas gebürthig, Von lutherischen Eltern gebohren, wurde iedoch in ihrer Jugend zum wahren katholischen glauben beköhrt, ist in unser gotts haus komen *anno* 1595. Jhres alters im 19 Jahr, fihrete ein sehr strenges Leben, hielt die hl. Regel und sazungen, auch andere klösterliche ordnungen mit größtem fleiß, wartet dem gebett Emsig ab, ware sehr freygebig gegen den armen Seelen, welche offt in der nacht zu Ihr komen, und hilft von ihre begehrten. ... Zu dem Hochwürdigen Sacrament deß altars hate sie große andacht, sache auch zu underschidlichen mahlen Christum in der hl. hostie sichtbarlich in der gestalt eines schönen Kindlein, ... beschloße sie ihr Leben seliglich anno 1630.«

Frauenklöstern sowie die bisher verschiedentlich publizierten Aufsätze zur Thematik diese Vermutung nahe legen.

Meinen Beitrag will ich beschließen mit einer Inventarliste aus dem landsässigen Kloster Wald in Oberschwaben, einer Frauenzisterze. Diese Aufstellung ist allerdings erst mehr als zwei Jahrhunderte nach dem untersuchten Zeitraum, also anlässlich der Säkularisation des Konvents, erstellt worden. Beim Übergang des Klosters an das Fürstenhaus Hohenzollern-Sigmaringen erfasste die Chorregentin Maria Elisabetha Bona Walter (1768–1829) am 13. September 1806 den Bestand an Noten und Musikinstrumenten (siehe Abbildung 5, S. 151):

> Verzeichnis der Musicalien, und Musikalischen instrumenten:
> underschidliche ämbter, geschribene, und gedruckte,
> auch offertoria von zerschidenen auctores. item
> sinffonien mehrere aber wenig schöne. –
> auch einige litaneyen gedruckte. –
> auch einige tafelstückh mit deutschem text undersezt.
> ein großes Clavier ins Zimmer zu Concert stihlen.
> ein gleines Zimmer örgelein, oder so genantes posetiv, welches am fronleichnamsfest zur procession gebraucht wurde.
> 9 violin, 3 viola, 1 passetle, ein violon, 2 baukhen, 2 waldhorn, 2 baar Marientrompeten, welche nicht geblaßen, sondern mit großen bögen gestrichen werden! mehr 2 alte Mandor. item 2 so genannte psalterium, welche auch gar nicht gespihlt werden, es war eine art von hackhbrethlein![22]

In dieser Liste spiegelt sich noch einmal der Aufwand und die Pracht, mit dem die Klosterfrauen bis zuletzt ihre Musik zum Lob Gottes betrieben. Geblieben ist davon – außer der mehr oder minder konkreten Spekulation darüber – nichts!

22 Vgl. Maren Kuhn-Rehfus, *Das Zisterzienserinnenkloster Wald*, Berlin 1992 (Germania sacra, N.F. 30: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz: Das Bistum Konstanz, 3), S. 461.

Dresden

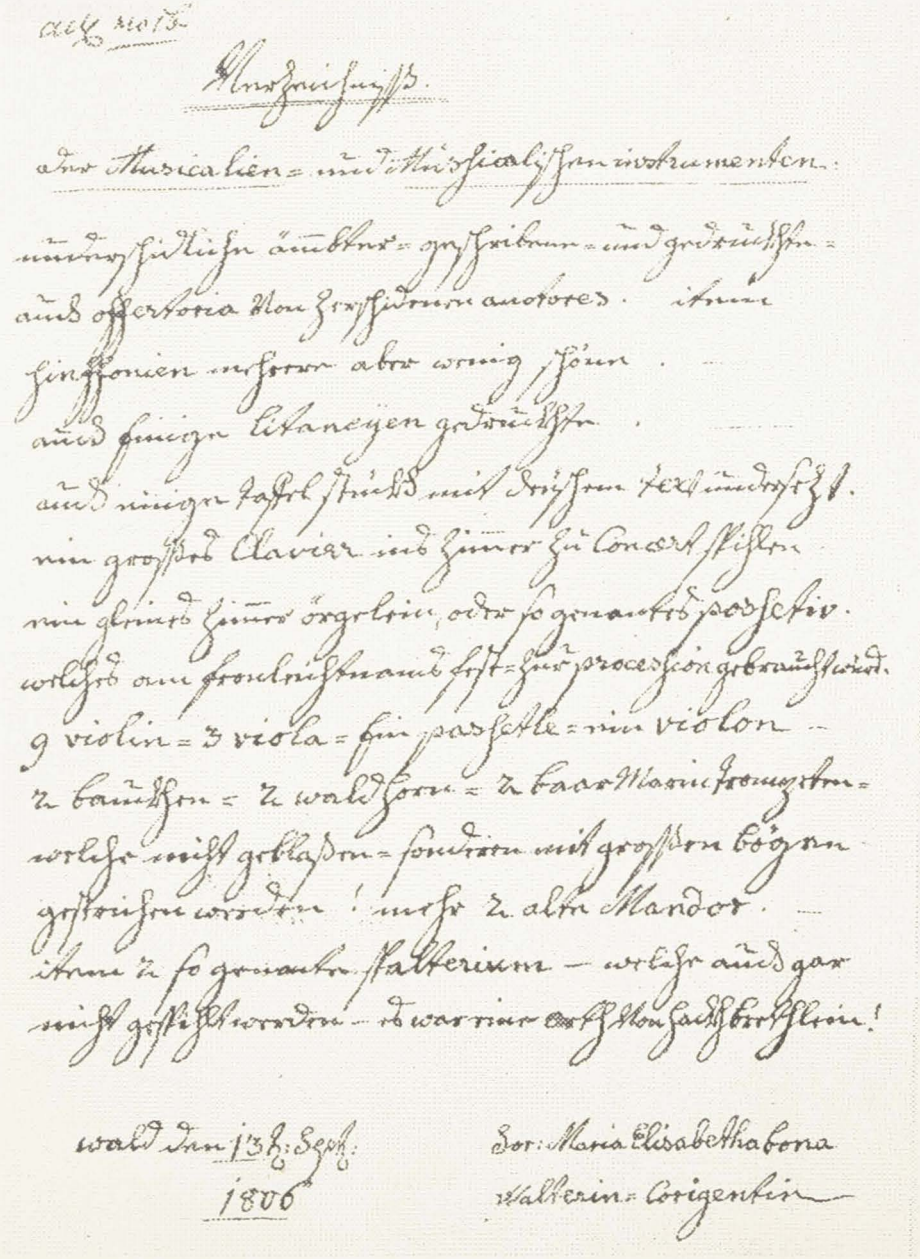


Abbildung 5: Musikinventar der Frauenzisterze Wald (Sigmaringen, Staatsarchiv, FAS DS 1, 151,14, UF 4)

Bürgertum

Linda Maria Koldau

»Als hört man junge Meidle singen« – Bürgerliche Frauen im deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit*

> Dieselben Gesänge schick ich Euch zu, Erbare, tugentsame Frawen und Jungfrawen ... mit freundlicher vermanung, jr wollet dieselbe ewern Kindern, Brüderlein und Schwesterlein sampt dem andern hausgesind fürlegen, welche selbs lesen können, Den andern aber, die noch nicht lesen können, vorsingen, also das sie alle Wochen des vorgangenen Sonntags oder Fests Lied aus dem buch singen lernen ... Diese vbung wird dazu dienen, das die Jungen leut und das einfeltig Gesind den Text der Evangelien desto besser verstehen, vnd sich der fürnembsten Lere aus den gehörten Predigten fein wider erinnern können werden. So wird es auch nicht abgehen, ob sie gleich die gantze gesang aller Euangelien nicht auswendig mercken können, sie werden doch etliche schöne Sprüch der Sontags Euangelien aus diesen Gesengen behalten, mit welchen sie sich und andere zur zeit der not, in mangel der kirchendiener, trösten, leren, vnd zu vielen guten vermanen können.[1]

Es ist keine geringe Aufgabe, die Paul Eber, der Pfarrer von Joachimstal im Erzgebirge, den »tugentsamen Frauen und Jungfrauen« seiner Gemeinde aufbürdet: Sie sollen die Evangeliumslieder, die sein Kantor Nikolaus Herman gedichtet und in eingängige, einfache Melodien gesetzt hatte, gewissermaßen als Laienpredigerinnen in ihre Familie tragen und ihre Kinder bzw. jüngeren Geschwister und das Gesinde singend in der rechten Lehre unterweisen.

Nikolaus Herman veröffentlichte sein Liederbuch *Die Sontags Euangelia über das gantze Jar Jn Gesenge verfasset* im Jahr 1560. Angeregt wurde er dazu, wie er in seinem Vorwort berichtet, von den »Jungfrewlein, welche im Jochims Thal in

* Dieser Aufsatz bietet Abschnitte aus einer umfassenden, noch nicht abgeschlossenen Studie über die Teilhabe von Frauen am deutschen Musikleben in der Frühen Neuzeit. Der Anstoß zu dieser Studie stammt von Prof. Dr. Nicole Schwindt, der an dieser Stelle herzlich für ihre zahlreichen Anregungen und den hilfreichen Austausch gedankt sei. Für den hier veröffentlichten Aufsatz wurden unter der Fragestellung, inwiefern bürgerliche Frauen im 15. bis 17. Jahrhundert Anteil am Musikleben des deutschsprachigen Raumes hatten, verschiedene Beispiele aus dem Manuskript ausgewählt, die dort in ihrem jeweiligen Zusammenhang und unter Berücksichtigung weiterer Aspekte ausführlich vorgestellt sind. Die Studie wird voraussichtlich 2005 als Handbuch erscheinen. Hier wird gegebenenfalls in Anmerkungen durch das Kürzel »Koldau, Frauen« darauf verwiesen.

1 Vorrede zum Gesangbuch *Sontags Evangelia vber das gantze Jar Jn Gesenge verfasset* von Nikolaus Herman (Joachimstal 1560), zit. nach Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, Reprint Hildesheim 1961, S. 609.

der Megdlin Schulen, von der Tugentsamen und Gottfürchtigen Matron Catharina Heldin, nu bis ins 30. Jar gantz trewlich und vleissig im heiligen Catechismo unterweiset werden«. Seine Liebe zur Musik habe ihn veranlasst, die Sonntagsevangelien in Gesänge zu fassen und so dem »junge[n] Volck«, das »von natur zum singen geneigt« sei, den Lernstoff auf attraktive Weise nahe zu bringen.[2] Tatsächlich spiegeln die beiden Vorreden zu Hermans kindgerechtem Evangelienliederbuch ein wichtiges Prinzip der Reformation: Die neue Lehre soll nicht nur durch das Wort, sondern besonders auch durch das Lied eingeprägt und verbreitet werden. Damit verbunden ist ein weiteres Prinzip: Diese Verbreitung wird zu einem wesentlichen Teil von Frauen vorangetrieben, die diese Lieder an ihre Kinder und Schutzbefohlenen weitergeben.

Diese verantwortliche Rolle in der Verbreitung der neuen Lehre setzt allerdings eine grundlegende Ausbildung in der reformatorischen Christenlehre voraus. So fordert Martin Luther in seiner Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520) die Einrichtung von Mädchenschulen.[3] Schon bald entstehen in den protestantischen Territorien Elementarschulen für Mädchen; bis zum Ende des 16. Jahrhunderts haben sie sich so weit etabliert, dass die Katholiken dieser neuen Bildungsbewegung mit der Einrichtung von Mädchenschulen durch Lehrorden wie die Ursulinen, die Englischen Fräulein und die Notre-Dame-Schwestern (Congrégation de Notre-Dame, im deutschsprachigen Raum auch Welschnonnen genannt) begegnen.

An oberster Stelle des Lehrplans steht in den evangelischen Schulen natürlich die Bibel: Durch den Schulbesuch sollen den Mädchen die notwendigen Kenntnisse zum Verständnis der Heiligen Schrift vermittelt werden, insbesondere der Evangelien, die sie ihr Leben lang allsonntäglich hören werden. Als wichtigste Technik der Verinnerlichung gilt hier das Auswendiglernen umfangreicher Textpassagen. Das Singen von Psalmen und Kirchenliedern dient als Hilfsmittel zum leichteren Memorieren, wie Nikolaus Herman 1560 in etwas umständlichen Wendungen erklärt:

> Dieweil aber vnser lieber Gott die Musicam in sonderheit dazu geschaffen hat, vnd von natur dem Menschen eingebildet, das er dadurch will gelobet vnd gepreiset werden, Vnd darneben, das auch vnwidersprechlich war ist, vnd die

2 Ebda., S.611.

3 Martin Luther, *An den christlichen Adel deutscher Nation*, hrsg. von Ernst Kähler, Stuttgart ([1]1962), 2000, S.96f. Mit dieser Forderung, einem ersten Schritt in die Richtung einer allgemeinen Frauenbildung, übertrifft Luther die fortschrittlichsten Humanisten seiner Zeit. Vgl. Siegrid Westphal, »Reformatorische Bildungskonzepte für Mädchen und Frauen. Theorie und Praxis«, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Bd. 1: *Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Frankfurt a.M. 1996, S.134–151.

teglich erfarung bezeugt es, das alles, was im gesang verfasset wird, leichtlicher zu lernen, vnd besser zu behalten ist, denn was man sonst lieset und höret.[4]

Die positiven Auswirkungen des Singens – leichtere Einprägsamkeit der Texte und leichteres Verständnis der Lehre – war den Reformatoren sehr wohl bewusst.[5] Im Lehrplan der evangelischen Mädchenschulen nimmt das Singen dem gemäß beträchtlichen Raum ein. So schreibt Johann Bugenhagen in seiner für ganz Norddeutschland maßgeblichen Ordnung für die »Junkfrawen Scholen« von 1543 das tägliche Singen von Psalmen und geistlichen Liedern vor. Die Mädchen sollen diese Lieder nicht nur im Unterricht singen, sondern vor allem auch nach außen tragen, um so das Singen ohne jede Mühe, »mit Lust und Liebe«, zu lernen.[6] Dieser pädagogische Aspekt wird zum Topos in den Vorreden zu den evangelischen Gesangbüchern der nächsten zwei Jahrhunderte: Immer wieder wird die Musik als eines der besten Mittel hervorgehoben, im täglichen Leben »Gottes Wort zu handeln und zu üben«, d.h. das Bibelwort nach dem Verständnis der lutherischen Lehre zu verinnerlichen.[7]

Wie in der eingangs zitierten Vorrede von Pastor Eber deutlich wurde, war diese Art der ›Basisevangelisation‹ vor allem Sache der Mädchen und Frauen. In ihrer Funktion als Hausmütter und Erzieherinnen vermittelten sie durch ihre Lieder den Kindern bzw. jüngeren Geschwistern und dem Gesinde die rechte Gesinnung und das notwendige Verständnis für die sonntäglichen Evangelientexte. Ihnen oblag die Auswahl der Lieder, die sie als ›theologisches Konzentrat‹ an die Unwissenden weitergaben. Diese Auswahl betraf nicht nur die Vielfalt an geistlichen Themen, sondern auch die essenzielle Wahl zwischen guten, christli-

4 Zit. nach Ph.Wackernagel, Bibliographie (wie Anm.1), S.611.

5 Nicht umsonst sprechen manche Kirchenhistoriker von einer »Singbewegung«, die in den norddeutschen Städten die lutherische Lehre unter das Volk brachte und die Reformation überhaupt erst zünden ließ. Vgl. Inge Mager, »Lied und Reformation. Beobachtungen zur reformatorischen Singbewegung in norddeutschen Städten«, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17.Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, hrsg. von Alfred Dürr und Walther Killy, Wiesbaden 1986 (Wolfenbütteler Forschungen,31), S.25–38.

6 »Men schal en dar Psalme vnd geistelike gesenge singen leren. Wenn se vth der Scholen gahn / so schollen se ersten einen Psalm edder geistlick led singen / Darmede koenen se dat singen ane anderen erbeit leren / mit luste vnd lewe.« Schulordnung aus der *Kerken-Ordeninge im lande Brunschwig-Wulffenbüttels deles* (1543), zit. nach Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover*, Hannover 1961, S.20.

7 Aus der Vorrede des Pastors Paul Eber zu den *Sontags Evangelia über das gantze Jar in Gesenge verfasset* von Nikolaus Herman, zit. nach Ph.Wackernagel, Bibliographie (wie Anm.1), S.608.

chen Liedern und den »schandtlichen Liedern ... in welchen alle laster: buolerey und anderer schandtlicher ding: den alten und jungen fürtragen wirt«.[8]

Tatsächlich stammt diese scharfe Verurteilung der beliebten weltlichen Lieder aus dem Munde einer Frau: Die Straßburger Bürgertochter Katharina Zell (1497/98–1562), eine der bedeutendsten Frauengestalten in der Reformation, veröffentlichte 1534 ein Gesangbuch in vier kleinformatigen, leicht erschwinglichen Heften.[9] Die ersten drei Hefte sind den Herrenfesten Weihnachten, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten gewidmet. In Heft 4, das einen Umfang wie die ersten drei Hefte zusammen besitzt, bietet Katharina Zell das nötige Handwerkszeug für das tägliche Leben in der neuen Lehre: Lob- und Bittlieder, Lehrgesänge, Lieder für die verschiedenen Tageszeiten und -geschäfte, Lieder für Kinder, Gedenklieder für Kriegsopfer, Begräbnis- und Sterbelieder, Heiligenlieder und Abendmahlslieder. Als Ehefrau des Straßburger Pfarrers und Reformators Matthias Zell strebte Katharina Zell danach, zwischen Theologen und Laien zu vermitteln. Die Aufmachung ihres Gesangbuches spiegelt ihr Anliegen, dem Kirchenlied eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der neuen Lehre an das einfache Volk mit seinen spezifischen Bedürfnissen einzuräumen.[10] Ihr Vorwort und die theologisch fundierten Anmerkungen, die sie den Liedern beifügte, bieten ein umfassendes Manifest ihrer Absicht, den Laien ein Liedgut für das tägliche Leben zur Verfügung zu stellen, das Lehre, Gebet und Lobgesang vereint und ihnen so zur Gestaltung eines rechtschaffenen Lebens »im Glauben« verhilft.

Katharina Zell hat die Lieder in ihrem Gesangbuch nicht selbst gedichtet und komponiert. Die Melodien entstammen den verschiedenen Bereichen geistlichen Liedguts vor der Reformation – liturgische Gesänge in deutscher Über-

8 Aus der Vorrede der Straßburger Reformatorin Katharina Zell zu ihrem vierteiligen Gesangbuch (1534–1536), zit. nach der Edition von Elsie Anne McKee, *Katharina Schütz Zell*, Bd.2: *The Writings*, Leiden 1999 (Studies in Medieval and Reformation Thought,69), S.60.

9 Das Buch ist erfasst als DKL 1534^{02}, 1535^{05}, 1536^{01}; die Titel der einzelnen Teile lauten: *Von Christo Jesu unserem säligmacher / seiner Menschwerdung / Geburt / Beschneidung / &c. etlich Christliche und trostliche Lobgesäng / auß einem vast herrlichen Gsangbuoch gezogen / Von welchem inn der Vorred weiter anzeygt würdt* (Straßburg 1534); *Das ander Byechlin der Geystlichen gsäng / Von der Erscheinung / Wandel und Leiden Christi unsers heylandts* (Straßburg 1535); *Das dritt Byechlin der Geystlichen gsäng / Von der Aufferstehung / Hymmelfart Christi unsers Herren / und von dem Heyligen Geyst* (Straßburg 1536); *Das vierde Byechlin der Geystlichen gsäng / Von Lobgsängen / Bettgsängen / Leergsängen / Gsang auff die tag zeytten / Gsang für die Kinder / Gesang für die Gefallenen / Gsang zuom begrebnüß der todten / Vom Jüngsten tag / Von den rechten Heyligen / Und vom Testament des Herren* (Straßburg 1536).

10 Vgl. dazu ausführlich Elsie Anne McKee, »Reforming Popular Piety in Sixteenth-Century Strasbourg. Katharina Schütz Zell and Her Hymnbook«, in: *Studies in Reformed Theology and History* 2 (1994), S.1–82.

setzung (Hymnen, Antiphonen, Te Deum, Sequenzen und Tropen), außerliturgisches Liedgut für die private Andacht –, hinzu kommen Liedweisen der Böhmischen Brüder aus dem Gesangbuch von Michael Weisse von 1531, ein Lutherlied und elf Melodien unbekannter Herkunft, die möglicherweise aus Katharinas Straßburger Umfeld stammen.[11] Oft bietet die Herausgeberin auch mehrere Alternativen zu einem Liedtext: eine altbekannte Melodie und eine oder mehrere neue Weisen. Dies spiegelt ihren Anspruch, den Gläubigen einerseits attraktive, schöne Melodien (»hibscher gsang«) zu bieten, ihnen andererseits das Erlernen der Lieder durch vertraute Melodien zu erleichtern. In manchen Fällen hat Katharina Zell den Rhythmus der bekannten Melodien zu Gunsten eines glatteren Sprachflusses abgeändert. Der zentralen Forderung nach Verständlichkeit folgend, legt sie größten Wert auf syllabische, sprachgerechte Deklamation. Auch das Druckbild folgt dieser Maxime in mehrfacher Hinsicht: Im Gegensatz zu Weisses Gesangbuch, wo die Melodie dem Text jeweils vorangeht, ließ Katharina Zell jeweils die erste Strophe unter die Noten abdrucken und achtete darauf, dass jede Silbe unter der ihr zugehörigen Note steht. Ebenso ist der Beginn einer neuen Strophe durch einen neuen Absatz hervorgehoben. Der Notensatz ist ebenfalls ungewöhnlich klar und leicht zu lesen.

Der dritte Fall evangelischen Liedguts, das im 16. Jahrhundert von oder für Frauen publiziert wurde, bringt eine Frau ins Spiel, die in der Musikwissenschaft völlig unbekannt ist, Ende des 16. Jahrhunderts jedoch in ganz Süddeutschland durch ihre Liederbücher bekannt war. Magdalena Heymair wirkte 1560 bis 1590 als Lehrerin im süddeutsch-österreichischen Raum; sie unterrichtete Mädchen aus dem Bürgertum und dem niederen Adel.[12] Das pädagogische

11 Anne Wolff nennt diese Gruppe in ihrer Untersuchung *Le recueil de cantiques de Catherine Zell, 1534–1536*, 2 Bde., Diss. Université Marc Bloch Strasbourg 1986, S.51–70 und 188f. die »Straßburger Melodien«. E.A. McKee, Hymnbook (wie Anm.10), S.59, wirft die Frage auf, ob diese Melodien aus dem Straßburger Kreis um Caspar Schwenckfeld stammen könnten, dem Katharina Zell nahe stand.

12 Aus Armut zum Unterrichten gezwungen, arbeitete sie zunächst als Hauslehrerin im Dienste der Katharina von Degenwerg in Straubing. Die Gespräche mit ihrer lutherischen Dienstherrin führten sie zur Konversion »ausz dem Bapsttumb und zu der wahren Kirche«. 1564 erhielten sie und ihr Mann eine Stellung als »deutsche Schulmeister« in Cham; sechs Jahre später gingen sie, vertrieben durch die Konkurrenz eines calvinistischen Schulmeisters, nach Regensburg. Um 1585 erhielt Magdalena die Stelle der Hofmeisterin und Erzieherin im Haushalt der Witwe Judith Reuber geb. von Fridensheim in Kaschau (heute Košice). Vermutlich hatte sie diesen Aufstieg weniger ihren wohlhabenden Gönnerinnen als ihrem inzwischen weit verbreiteten Ruhm als Pädagogin zu verdanken. Zum Leben und Schaffen der Barbara Heymair vgl. Lotte Träger, *Das Frauenschrifttum in Deutschland von 1500 bis 1650*, Diss. Prag 1943 (mschr.), S.44–61, und Cornelia Niekus Moore, »Biblische Weisheiten für die Jugend. Die Schulmeisterin Magdalena

Konzept, das Magdalena Heymair ihren Zeitgenossen gegenüber auszeichnet, ist ihre besondere Betonung auf das Lied als beste Vermittlungsform biblischer Texte. Wie bereits erwähnt, machte in den Elementarschulen des 16. Jahrhunderts das Lesen, Abschreiben und Memorieren biblischer und religiöser Texte den Hauptanteil des Lehrplans aus; das Singen von geistlichen Liedern diente lediglich als Abwechslung und Hilfsmittel zum Auswendiglernen. Magdalena Heymair verschob den Schwerpunkt, indem sie die wichtigsten Lehrtexte in Reimform fasste und sie Melodien von beliebten geistlichen und weltlichen Liedern ihrer Zeit unterlegte.[13] Im Gegensatz zu Nikolaus Herman erfand die Schulmeisterin die Weisen nicht selbst, sondern passte ihre vielstrophigen Lieddichtungen an bestehende Melodien an. Ihr Bemühen um eine natürliche Sprachbetonung lässt erkennen, dass sie großen Wert auf die Eignung ihrer Gedichte für den gesungenen Vortrag legte und dass sie diese Lieder vermutlich auch auf diese Weise, also singend, im Unterricht vermittelte.

Insgesamt haben sich von Magdalena Heymair fünf Bücher mit Episteln und Bibeltexten in Liedform erhalten, die innerhalb weniger Jahre bis zu sechs Auflagen erlebten.[14] Ihre Widmungen, Vorreden und Stoffwahl weisen diese Bücher als ein speziell frauenbezogenes Œuvre aus, das durch einen Freundeskreis von Adelsdamen und Patrizierinnen angeregt und gefördert wurde und konsequent Frauen und Mädchen als Leserinnen und Sängerinnen anspricht. Obwohl sich Magdalenas Stoffwahl ganz im Rahmen der traditionellen biblischen Lehrstoffe

Heymair«, in: *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd.1: *Vom Mittelalter bis zum Ende des 18.Jahrhunderts*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, München 1988, S.172–184.

13 In der Regel gibt Magdalena im Liedtitel den Ton an, worauf das Lied zu singen ist. C.N. Moore vermutet, dass die Schulmeisterin gezielt weltliche Melodien auswählte, um ihre Lieder attraktiver zu machen (ebda., S.182). Die Motivationen für solche Kontrafakturen sind im 16. und 17.Jahrhundert allerdings zu vielschichtig, um hier pauschal die Gleichung ›weltlich = besonders ansprechend‹ anzuwenden (vgl. Linda Maria Koldau, » ›Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, & sicuro‹: Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento«, in: *Barocco padano 2: Atti del 10.Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli 17 – 18, Como* ... 1999, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 2002, S.42–106). Offenbar erregte diese Praxis jedoch Anstoß, denn in seiner späteren Überarbeitung dieser Lehrwerke ersetzte der Augsburger Prediger Georg Sunderreuter die meisten weltlichen Melodien durch geistliche.

14 Im Druck erschienen *Die Sonteglichen Episteln* (1566), *Das Büchlein Jesu Syrachs* (1571), *Das Buch Tobiae* (1580) und *Das Gaistliche A.B.C.* (1578, hrsg. von Georg Sunderreuter); weitere Auflagen (später in der Überarbeitung durch Georg Sunderreuter) bis 1609. Handschriftlich liegen vor *Die Sontegliche Epistel* (1561) und *Die Apostel Geschicht* (1573). Eine ausführliche Beschreibung von Magdalena Heymairs Œuvre findet sich bei L.Träger, Das Frauenschrifttum (wie Anm.12), S.51–61.

bewegt,[15] legt sie in ihren Liedern einen besonderen Schwerpunkt auf die heiligen Frauen des Alten Testaments und betont die wichtige Rolle, die Frauen im Neuen Testament und besonders in der Apostelgeschichte spielen.[16]

Magdalena Heymair ist nicht nur die einzige bekannte Pädagogin des 16. Jahrhunderts, die Lehrwerke selbst geschrieben und im Druck veröffentlicht hat. Als Lieddichterin und -bearbeiterin übte sie über Jahrzehnte hin auch einen beachtlichen Einfluss auf das bürgerliche Musikleben im gesamten süddeutschen Raum aus. Indem sie Bibeltexte in erster Linie durch das Lied vermittelte, hat sie Generationen von bürgerlichen und adeligen Schülerinnen ein umfangreiches Repertoire an geistlichen Liedern beigebracht, das diese nicht nur im Unterricht sangen, sondern auch mit ins Elternhaus nahmen und dort an Geschwister und Eltern weitervermittelten. Darüber hinaus wandte sich Magdalena Heymair mit ihren Liederbüchern explizit auch an erwachsene Frauen aller Schichten und Altersgruppen, um ihnen mit ihren Bibelliedern Trost und innere Stärkung zu geben.

Sämtliche Beispiele, die bislang vorgestellt wurden, stammen aus dem Bereich des reformatorischen Kirchenliedes. Das Kirchenlied ist allerdings nur eine, wenn auch prominente Seite einer Musikkultur im 16. Jahrhundert, an der bürgerliche Frauen des deutschsprachigen Raumes als Sängerinnen und Vermittlerinnen teilhatten. Volkslied und Volksbrauchtum, Spiel und Gesang fahrender Leute, Lautenspiel, Tastenmusik und mehrstimmiges Kunstlied – es gibt zahllose Bereiche des frühneuzeitlichen Musiklebens, in denen Frauen und Mäd-

15 Im protestantischen Schulunterricht mussten wöchentlich die Episteln für den Sonntag auswendig gelernt werden. Das Weisheitsbuch Jesus Sirach wurde von lutherischen wie katholischen Theologen und Pädagogen als »Erziehungsbuch par excellence unter den biblischen Büchern« empfohlen (C.N. Moore, Biblische Weisheiten, wie Anm.12, S.180); vgl. auch Anne Conrad, » ›Jungfraw Schule‹ und Christenlehre. Lutherische und katholische Elementarbildung für Mädchen«, in: Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung (wie Anm.3), S.180. Die Apostelgeschichte diente den Lutheranern als biblisches Gegengewicht zu den mittelalterlichen Heiligenlegenden. Das Buch Tobit mit seiner Mischung aus Abenteuer und Lehre bot sich als ›Erziehungsroman‹ an, während das darin enthaltene Buch Ruth traditionell als bevorzugtes Erbauungsbuch für Mädchen galt.

16 »Im 21.Cap. [der Apostelgeschichte] wirt nit ohn sonderliche Ehr deß weiblichen geschlechts vom H.Luca / ja dem H.Geist selbs geschrieben vnd vermeldet / das die 4.Töchter Philippi deß Euangelisten weissagerin / das ist / außlegerin der H.Schrifft gewesen ... Dise vnd dergleichen Exempel / deren noch etlich hernach stehen im 24.25.26.weibliches geschlechts / haben mich bewegt / das Büch der Apostolischen Geschichten Gesangsweiß zu verfassen und Weiblichem Geschlecht zu zuschreiben / wie billich vnd recht zu sein scheinet«: Vorrede zum *Buch der Apostolischen Geschichten* von 1571, zit. nach Albrecht Classen, *»Mein Seel fang an zu singen«. Religiöse Frauenlieder des 15.–16.Jahrhunderts. Kritische Studien und Textedition*, Leuven 2002 (Studies in Spirituality, Suppl.6), S.325f.

Mädchen singend, spielend und zweifellos auch komponierend tätig wurden. Die Schwierigkeit, ihr musikalisches Engagement nachzuweisen, liegt einerseits an der auf Männer ausgerichteten Struktur des offiziellen Musiklebens in dieser Zeit, andererseits an der Tradition einer Musikgeschichtsschreibung, die sich an eben dieser Struktur orientiert und sie weiter tradiert.

Das institutionelle Musikleben in der Frühen Neuzeit war fast ausschließlich Männern vorbehalten. Eine Teilhabe am Musikleben, die über den privaten Bereich hinausging, war für bürgerliche Frauen nur schwer zu realisieren. Während adelige Frauen an den Fürstenhöfen zumindest als Mäzeninnen und musikalische Liebhaberinnen dokumentiert sind, bot sich musikbegabten Bürgerfrauen keine Möglichkeit, ihr Talent weiter auszubauen. Im städtischen Musikleben war kein Platz für Frauen vorgesehen: Im Gegensatz zu anderen Handwerken war der Beruf der zunftmäßig organisierten Stadtpfeifer allein für Männer reserviert;[17] das Organistenamt wurde – mit Ausnahme von Frauenklöstern und gelegentlichen Vertretungen innerhalb von Musikerfamilien[18] – von jeher nur von Männern versehen, ebenso weitere öffentliche Ämter, die den Einsatz von Musikinstrumenten oder der menschlichen Stimme erforderten. Eine Musikgeschichtsschreibung, die sich allein auf dieses in amtlichen Dokumenten fassbare Musikleben konzentriert, verdeckt jedoch, dass die Musikkultur dieser Epoche viel komplexer und gerade für Frauen viel offener war. Denn abseits der offiziell dokumentierten Ämter konnten sich Frauen durchaus auch als professionelle Musikerinnen betätigen: Noch im 17. Jahrhundert zogen Spielfrauen allein oder in Begleitung eines männlichen Partners durchs Land, in den Städten warteten musizierende Frauen den Besuchern von Wirtshäusern oder Bordellen auf, und auch an den Höfen wurden gelegentlich Frauen als Sängerinnen oder »Spielmaiden« angestellt. Da für solche Ausnahmefälle jedoch kein Platz in der offiziellen Hofverwaltung vorgesehen war, wurden sie – wie dies auch in Italien und Frankreich üblich war[19] – als Kammerfräulein im Hofstaat der Fürstin ein-

17 Obwohl im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit Frauen etwa 200 verschiedene Beruf- und Gewerbebranchen offen standen und viele Familien darauf angewiesen waren, dass die Frau den Mann in seinem Gewerbe unterstützte, war dies in Stadtpfeiferfamilien nicht üblich. Die Aufgaben der Musikerfrauen fielen in andere Bereiche, die nicht mit der Musikausübung zu tun hatten. Erst im ausgehenden 17. Jahrhundert finden sich Hinweise, dass in solchen Familien auch die Töchter eine musikalische Ausbildung erhielten.

18 Einem Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zufolge versah um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Tochter des Braunschweiger Organisten Delphin Strungk den Dienst an einer der fünf Orgeln, für die er zuständig war: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953 (Documenta Musicologica, 1.3), S. 583, Eintrag »Strunck (Delphin)«.

19 Die berühmten Sängerinnen des Ferrareser »Concerto delle dame« wurden in den Hofakten als Hofdamen der Herzogin geführt, doch geht aus den Dokumenten eindeutig hervor, dass sie um

gestellt oder aber aus der Privatschatulle des Fürsten bezahlt. Dadurch haben sich die Spuren ihrer professionellen Musikausübung fast vollkommen verwischt. Den Spielfrauen oder auch den bürgerlichen Frauen, die ihre öffentlichen musikalischen Auftritte nur als Nebenerwerb zu einem »ehrlichen« Handwerk betrieben, kommt man ebenfalls nur durch zufällige Erwähnungen in Reiseberichten, Chroniken und Rechnungsbüchern auf die Spur.[20] Das Bild, das dadurch entsteht, ist ein Mosaik – ein Mosaik mit vielen Lücken, aber dennoch ein bemerkenswerter Nachweis, dass Frauen im deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit durchaus eine nicht zu unterschätzende Präsenz besaßen.

Im Folgenden sollen einige dieser Mosaiksteine genannt werden, diesmal für den Bereich der weltlichen Musik im Bürgertum. Wie indirekt diese Nachweise bisweilen sein können, zeigt etwa der gereimte Bericht des Dichters Nicodemus Frischlin über die Stuttgarter Fürstenhochzeit von 1575:

Die Discantisten ich hie mein
Die Jungen sungen doch so klein
So hoch, so rein wurd es erklingen
Als hört man junge Meidle singen:
Die Stimm so lieblich konten dehnen
Als werns Meerfräwle vnd Syrenen.[21]

ihrer schönen Stimmen willen eingestellt worden waren und regelmäßig zu singen hatten. Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Princeton 1979, Bd.1, S.183f. und 187f.

20 Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Episode um einen Possenreißer und seine Frau, die 1483 in Trient auftraten: Als ein Adeliger mit dem Argument, ein Lohn für »solche Dinge« sei verwerflich und schwere Sünde, den beiden den »gebräuchlichen Lohn« verweigerte, wurde der Dominikanerpater Felix Faber um Schlichtung der Streitfrage gebeten. Er entschied spontan zugunsten der Spielleute, war später aber erleichtert, als er in den Schriften des Jean Gerson die Bestätigung seiner Entscheidung findet (Jean Gerson, *De Cognitione peccatorum venialium et mortalium*, Memmingen 1502; Faber benutzte offensichtlich eine frühere Handschrift des später gedruckten Traktats). Wenn Spielleute, Possenreißer und Schauspieler »derartiges nicht aus Ausgelassenheit, sondern zum Lebensunterhalt und Erwerb und zur Erheiterung hoher Persönlichkeiten ... betreiben«, so sei ihr Tun gerechtfertigt und ehrbar. Tatsächlich handelte es sich bei dem Trienter Possenreißer um einen Handwerker, der das Possenreißen bei Ankunft hoher Persönlichkeiten als Nebenerwerb betrieb. Vgl. Josef Garber, *Die Reisen des Felix Faber durch Tirol in den Jahren 1483 und 1484*, Innsbruck 1923 (Schlern-Schriften,3), S.18f. Dadurch wird das Bild der Fahrenden Leute und speziell auch der Spielfrauen differenziert: Auch sesshafte, angesehene Bürger konnten gelegentlich als Spielleute auftreten, ohne dass sie deshalb ins gesellschaftliche Abseits gerieten. Das Risiko einer solchen Zuordnung zeigt sich jedoch in dem Streit, den Felix Faber schlichten musste.

21 Hochzeit zwischen Herzog Ludwig III. von Württemberg und Dorothea Ursula von Baden-Durlach, deutsche Übersetzung von Frischlins lateinischem Original (Tübingen 1578), zit. nach Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg,4), S.191.

Der Gesang der Sängerknaben – in den Hofakten regulär aufgeführte Nachwuchsmusiker – wird hier mit dem Gesang junger Mädchen gleichgesetzt. Einen ähnlichen Hinweis bietet das Titelblatt des Diskant-Stimmbuchs von Georg Forsters 1539 veröffentlichten *Frischen teutschen Liedlein*:

> Discantus.
> Ir Kneblin vnd ir Meidlein rein
> Ewer stimlein schallen also fein
> Den Discant lernent vnbeschwert
> Kein ander stimm euch zu gehört.[22]

Allerdings stellt sich die Frage, ob Frischlin und Forster tatsächlich den Gesang von Mädchen im Ohr hatten, oder ob der reine Gesang der – ebenfalls reinen – Meidlein hier nicht nur als literarischer Topos eingesetzt wird, der nichts über die Realität der Musikübung von Mädchen und Frauen aussagt.[23] Dass sich Mädchen am Singen weltlicher Lieder beteiligten, wird allerdings auch an anderer Stelle deutlich sichtbar: Manche Verleger von Liedersammlungen geben auf dem Titelblatt die »Jungfrauen« gemeinsam mit den »jungen Gesellen« als Zielpublikum an.[24]

Gleichwohl handelt es sich bei den eben zitierten Titeln um Sammlungen einstimmiger Lieder: Der Zugang zur mehrstimmigen Kunstmusik und zu Quellen der Instrumentalmusik dürfte sich im Bürgertum dagegen weitgehend auf die oberen Schichten beschränkt haben. In den einfacheren Bürgerfamilien waren weder die finanziellen Ressourcen noch die Zeit für den Luxus einer mu-

22 Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein (1539–1556)*, Bd.1: *Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539)*, hrsg. von Kurt Gudewill, Wolfenbüttel 1942 (Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale,20), S.XIX. Der Vers findet sich auch im *Andern Theil* (1540) und im *Dritten Theil* (1549) von Forsters *Frischen teutschen Liedlein*, hrsg. von Kurt Gudewill und Hinrich Siuts, Wolfenbüttel 1969 (Das Erbe deutscher Musik,60), S.X, und Kurt Gudewill und Horst Brunner, ebda. 1979 (Das Erbe deutscher Musik,61), S.XI. Im vierten und fünften Teil (beide 1556) dagegen fehlt diese Angabe, hrsg. von dens., ebda. 1987 und 1997 (Das Erbe deutscher Musik, 62 und 63).

23 Zu einem entsprechenden Topos im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17.Jahrhunderts vgl. Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975 (Uomo e cultura. Testi,14), S.95–112.

24 So etwa der Titel eines Frankfurter Liederbuchs, das 1540 eine erweiterte Neuauflage erhielt: *Lieder Büchlein,/ Darin Begriffen/ sind Zwey hundert vnd sechtzig,/ Allerhandt schöner Weltlichen Lieder,/ Allen jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrau-/ wen zum neuwen Jar, in Druck verfertiget./ Auffs neuw gemehret mit vil schönen Lie-/ dern, die in den andern zuvor auszgegangenen/ Drücken, nicht gefunden werden*, zit. nach Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16.Jahrhunderts*, Tutzing 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft,4), S.64. Bei einem Liederbuch, das um 1580 bei Heinrich Nettesen in Köln erschien, dürfte es sich um eine weitere Auflage dieses Frankfurter Liederbuchs handeln, da der Titel nahezu identisch ist und erneut die Formulierung »allen/ jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrawen zum/ newen Jar in truck verfertigt« enthält.

sikalischen Ausbildung und Ausübung vorhanden. Leider sind auch in den besser dokumentierten Haushalten der Patrizierfamilien die Belege spärlich gesät. In der Familie Fugger ist zwar eine ungewöhnlich reiche Musikausübung und -förderung nachweisbar, Frauen kommen jedoch nur ganz am Rande vor, etwa in Gregor Aichingers Widmung seiner *Teutschen Gesenglein aus dem Psalter Davids* an Maria Eleonora Fugger (1608).[25] Als Tochter von Graf Karl II. von Hohenzollern-Sigmaringen stammte Maria Eleonora (1586–1668) von einem Adelshof, an dem die Musik eine wichtige Rolle spielte und Frauen des öfteren als Musikmäzeninnen hervortraten. In seiner Widmung hebt Aichinger hervor, dass Maria Eleonora »neben merern vilfeltigen tugenten ... auch in der *Musica*, gantz wol erfahren« sei. Obwohl er seine dreistimmigen Lieder in erster Linie aus Dankbarkeit gegen ihren Ehemann Johann Fugger veröffentlichte, ist doch zu vermuten, dass sie nicht nur als Ehrerweisung gegen Maria Eleonora, sondern auch für ihren konkreten Gebrauch im Ensemblegesang gedacht waren. Sibylla Fugger, eine Generation früher geboren und wie Maria Eleonora aus einem Adelsgeschlecht stammend, stiftete als Angehörige der angesehensten Augsburger Patrizierfamilie um 1586 eine Orgel für die Jesuitenkirche. Damit setzte die ursprünglich protestantische Gräfin ein sichtbares Zeichen ihres Übertritts zum katholischen Glauben.[26] Ob die Stiftung darüber hinaus auf eine besondere Affinität zur Musik hinweist, bleibt offen. Sibyllas jüngste Tochter Helena legte 1590 im Augustinerinnenkloster zu Inzigkofen die Profess ab und wurde dort 1608 Priorin. Die Musik spielte gerade in diesem Kloster eine wichtige Rolle, doch lässt sich auch bei Helena nicht sagen, ob sie eine besondere Vorliebe für die Musik hatte.[27] Ein weiterer ›Splitter‹ in der Dokumentation ist eine Notiz im Haushaltsbuch der Familie Fugger-Nothafft: Ein »Meister Johann Besuss«

25 Die Sammlung wurde 1609 in Dillingen gedruckt, die Widmung ist allerdings 1608 datiert. Aichinger stand seit vielen Jahrzehnten in engem Kontakt mit der Familie Fugger und war vor allem von Jacob I. Fugger (1542–1598) maßgeblich gefördert worden.

26 Dem einflussreichen Schwiegervater Anton Fugger war daran gelegen, die Braut seines Sohnes Marx noch vor der Hochzeit im Jahr 1557 zur Konversion zu bewegen; Sibylla schlug jedoch sein ›Bestechungsgeld‹ in Höhe von »achtzig Mark fl. in Gold« aus. Vgl. Martha Schad, *Die Frauen des Hauses Fugger von der Lilie (15.–17.Jahrhundert). Augsburg – Ortenburg – Trient*, Tübingen 1989 (Studien zur Fugger-Geschichte,31), S.61. Erst eine Vision im Zusammenhang mit der eifrigen Missionierungstätigkeit des Jesuitenprovinzials Petrus Canisius bewegte Sibylla zum Übertritt zur katholischen Kirche. Zu Sibyllas Biographie vgl. ebda., S.59–66.

27 Inzigkofen war das Hauskloster der Herzöge von Hohenzollern-Sigmaringen. Mehrere weibliche Angehörige der Herzogsfamilie gehörten dem Kloster an und setzten sich dort – von ihrem Heimathof ein reguläres und anspruchsvolles Musikleben gewohnt – für die Musikpflege ein. Über viele Jahre hinweg wurden außerdem Musiker aus der herzöglichen Kapelle als Orgellehrer für den Konvent verpflichtet (vgl. Koldau, Frauen, Kap. »Die schwäbischen Hohenzollern« und den Abschnitt »Augustinerinnen« im Kap. »Musik in Frauenklöstern«).

erwarb Ende des 16. Jahrhunderts aus Antwerpen ein »Clavichord« für die Töchter des Ehepaares Hans und Elisabeth Fugger-Nothafft.[28] Möglicherweise unterrichtete er die beiden Mädchen auf diesem Instrument.

Günstiger ist die Quellenlage für die wohlhabende Handelsstadt Danzig, in deren Akten sich mehrere Hinweise finden, dass im 16. und 17. Jahrhundert auch die Bürgertöchter eine musikalische Ausbildung erhielten und am reichen Musikleben der Stadt teilhatten. In Danzig mischten sich – begünstigt durch die weitläufigen Handelsverbindungen der Stadt – zu dieser Zeit die musikalischen Traditionen mehrerer Nationen und Konfessionen. Die vier Hauptkirchen hatten ihre eigenen Musikkapellen und jeweils mehrere Organisten; die Kapelle der Marienkirche zog Musiker und Komponisten aus England und Italien an und stand in regem Austausch mit dem polnischen Hof, der im 17. Jahrhundert von italienischen Musikern dominiert wurde und sich somit an der Spitze der musikalischen Entwicklung befand. Während die öffentlichen Musikinstitutionen jedoch durchweg männliches Personal beschäftigten, lässt sich im Privatbereich eine Beteiligung von Frauen am bürgerlichen Musikleben nachweisen. Maria Bogucka zufolge übten sich die Danziger Ehefrauen und Töchter der reichen Kaufleute »von Kindheit an in Zimmerorgel, Klavichord und Gesang« und boten ihre musikalischen Künste auf den »zahlreiche[n] Familienfesten und bei verschiedenen öffentlichen Gelegenheiten« dar.[29] 1610 vermachte eine »Jungfraw Elisabeth Brandes« der Stadtbibliothek mehrere Musikdrucke, die ein überkonfessionelles Spektrum an geistlicher Musik abdecken: sechs Bände mit lateinischen Messen und Motetten »diversum authorum«, die Evangelienmotetten *Sententiae Evangelicae* des Marienkapellmeisters Johannes Wanning und einen Hugenottenpsalter mit Tonsätzen von Claude Goudimel. Elisabeth war vermutlich die jüngste, um 1545 geborene Tochter aus der ersten Ehe des 1577 verstorbenen Danziger Bürgermeisters Johann Brandes.[30] Wie diese Drucke mit geistlicher Musik in ihren Besitz kamen und ob sie für Elisabeth Brandes mehr als nur bibliophilen Wert besaßen, lässt sich nicht mehr klären.

Berühmtheit weit über Danzig und den deutschsprachigen Raum hinaus erlangte im 17. Jahrhundert die Ratsherrentochter Konstantia Czirenberg (1605–

28 M. Schad (wie Anm. 26), S. 192.

29 Maria Bogucka, *Das alte Danzig. Alltagsleben vom 15. bis 17. Jahrhundert*, Leipzig 1980, S. 190. Als Beleg für diese verallgemeinernde Darstellung gibt sie jedoch nur den Einzelfall der Ratstochter Konstantia Czirenberg an.

30 Karl-Günther Hartmann, »Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek«, in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 395. Bei den *Sententiae Evangelicae* von Wanning handelt es sich um dessen *Sententiae insigniores, ex evangeliis dominicalibus excerptae* für 5–7 Stimmen (Dresden 1584, Venedig ²1590).

1653). Ihre musikalische Begabung wird in mehreren zeitgenössischen Berichten, in einem mailändischen Musikdruck und in Elegien des niederländischen Dichters Samuel Naeran gepriesen. Der ausführlichste Bericht über ihre Künste findet sich im Tagebuch des Franzosen Charles Ogier, der sich 1635 mit seinem Dienstherren, dem französischen Gesandten Claude de Mesmes, Comte d'Avaux, ein halbes Jahr in Danzig aufhielt.[31] Am 17. November schildert Ogier mit Begeisterung einen Besuch im Hause Czirenberg:

> Der Erlauchte Gesandte besuchte den Bürgermeister Czirenberg und hörte die Tochter desselben, Konstantia Czirenberg, singen und das Klavier spielen. Sie ist die schönste Dame der ganzen Stadt, und in allen Kunstfertigkeiten, die den Frauen zur Zierde gereichen, geübt; in der Musik aber ist sie ein wahres Wunder. Sie hat eine ganz vortreffliche Stimme, und singt nach italiänischer Weise, welche in Polen und Deutschland die allein gebräuchliche ist. Als der Ruf von ihr bis nach Italien gelangte, hielten die berühmtesten Mailändischen Musiker sie der Auszeichnung werth, ihr ein Buch zu dediciren, welchen den Titel führt: ›Flores praestantissimorum virorum (nämlich im Fache der Musik), a Philippo Lomatio delibati‹.[32] Diesem Buche haben sie eine sehr schmeichelhafte Epistel an Konstantia Czirenberg vorgesetzt. Ein gewisser Neran, der sich in Danzig aufgehalten hat und jetzt nach Holland gereist ist, hat zu ihrem Lobe sehr schöne elegische Werke gedichtet; ich habe in diesem ganzen Norden keine bessern gelesen. – Unser Barenne [ein Musiker im Gefolge des Grafen d'Avaux] ließ sich vor ihr hören und sie fand seine Modulation und seine Sangweise sehr schön; wobei sie bemerkte, sie habe bisher noch niemals französisch singen gehört. Demohngeachtet verstand sie sich dazu, in unserer Gegenwart ein französisches Lied vorzutragen, jedoch in ihrer italiänischen Manier. Sie wünschte, dass Barenne ihr Unterricht geben mögte, und sang mit ihm. Der so überaus gütige Gesandte lobte die Vorzüge dieser einzig zu nennenden Frau ganz ungemein, vornehmlich ihre Bescheidenheit, die nicht jene gewöhnliche und demüthige ist, sondern die, aus welcher Geisteshoheit und Seelenadel hervorleuchten.[33]

Ogiers Schilderung von Konstantias musikalischem Vortrag ist in vielfacher Hinsicht aufschlussreich. Die Patriziertochter war offenbar umfassend gebildet und von rascher musikalischer Auffassungsgabe. Ihr Ruf als Sängerin und In-

31 Ogiers Tagebuch erschien 1656 in Paris unter dem Titel *Caroli Ogeri Ephemerides, sive iter Danicum, Suecicum, Polonicum cum esset in comitatu Illustriss. Claudii Memmii Comitis Avauxii, ad septentrionis Reges Extraordinari Legati.*

32 Hierbei handelt es sich um die Anthologie *Flores praestantissimum virorum ... unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi, quibus adduntur Missa, Magnificatque duo, Cantiones item, ut vocant, alla organo ... ad nobilissimam Constantiam Czirenbergiam gedanense*, 1626 herausgegeben von dem Mailänder Verleger Filippo Lomazzo (RISM 1626[5]).

33 Zit. nach der »nicht ängstlich wortgetreuen, aber doch auch nicht willkührlich freien Uebersetzung« aus dem Lateinischen durch Gotthilf Löschin, »Ogier's Bericht über seinen Aufenthalt in Danzig im Jahre 1635«, in: *Beiträge zur Geschichte Danzigs und seiner Umgebungen*, Danzig 1837, Reprint Hannover 1977, Bd. 2, S. 51.

strumentalistin ist bis nach Italien gedrungen, wo sie durch die Anthologie des Mailänder Verlegers Filippo Lomazzo besonders geehrt wurde. Leider geben die beiden Lobgedichte, die zu Beginn dieser Sammlung abgedruckt sind, keinerlei Aufschluss darüber, wie der Verleger von ihren Fertigkeiten erfahren hat. Die beiden Dichter, der Mailänder Priester Lorenzo Frissoni und Francesco Bamfi, vermutlich ein Angehöriger der Mailänder Musikerfamilie Bamfi,[34] preisen sie mit den üblichen Attributen »Größte unter den Musen, und auch die Größte unter den Grazien« bzw. »Phoebe«, also Schwester des begnadeten Musikers Apollo. Aufschlussreich ist allerdings eine Zeile in Frissonis Gedicht: »Suscipit hanc Gedanum, celebratque; Polonia tota« (»Ganz Polen blickt bewundernd zu dieser Danzigerin auf und feiert sie«). Dies entspricht einer Bemerkung Ogiers, dass Konstantia »der polnischen, französischen, italiänischen und lateinischen Sprache mächtig sei, sowohl die Feder, als auch die Nadel mit großer Geschicklichkeit zu führen wisse, und nicht nur bei dem ganzen polnischen Hofe, sondern auch bei dem Könige in hohem Ansehen« stand.[35] Offensichtlich hatte sich die Danziger Ratstochter längere Zeit am polnischen Königshof aufgehalten, dessen Hofkapelle fast ausschließlich mit italienischen Musikern besetzt war. Vermutlich lassen sich von einem solchen Aufenthalt am polnischen Hof Konstantias Kenntnisse in der italienischen Gesangskunst wie auch ihre Verbindung nach Italien herleiten.

Ein letztes Beispiel zeigt, dass nicht nur der Gesang, sondern auch die Instrumentalmusik zur Ausbildung einer Tochter aus gehobenem bürgerlichen Hause gehörte. Das Clavierbuch der Regina Clara Imhoff ist als besonders wertvoller Beleg für die Hausmusik von Frauen in der Frühen Neuzeit zu werten, denn es gewährt einen Einblick in das Instrumentalrepertoire einer Patriziertochter im 17. Jahrhundert. Das Titelblatt der handschriftlichen Orgeltabulatur trägt die Angabe »Regina Clara ImHoff Anno 1649«.[36] Woher Regina Clara Imhoff stammte, ist bislang nicht eindeutig geklärt; die Angaben in der

34 Bekannt sind der Lautenist Giulio Banfi, der in Filippo Picinellis *Ateneo dei letterati milanesi* erwähnt ist (Mailand 1670, S.354), außerdem der Organist Alfonso Bamfi, der 1641 1655 als Organist in Como und Domodossola bezeugt ist, mindestens einen Druck mit mehrstimmiger geistlicher Musik veröffentlichte und möglicherweise aus der Mailänder Familie stammt. Vgl. Giuseppe Vecchi, Art.»Bamfi (Banfi), Alonso«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd.15, Kassel 1973, Sp.444, sowie Gunther Morche, Art.»Bamfi (Banfo), Alfonso«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2.Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd.2, Kassel 1999, Sp.137.

35 G.Löschin, Ogier's Bericht (wie Anm.33), S.51.

36 A-Wn, Ms.18491. Zit. nach Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17.Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958, S.109. Die irrige – weil im Manuskript kaum leserliche – Jahreszahl 1629 wurde hier in 1649 korrigiert.

Sekundärliteratur schwanken zwischen Nürnberg und Augsburg.[37] In beiden Städten gab es im 16. und 17. Jahrhundert Patrizierfamilien mit Namen Imhof(f), die durch verwandtschaftliche Beziehungen miteinander verbunden waren.[38] Unter den Frauen dieser Familien kommt der Name Regina öfters vor.[39] Die Kompilatorin des Clavierbuchs dürfte jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus Nürnberg stammen: Erich Schenk identifiziert sie mit einiger Plausibilität als Tochter des Nürnberger Patriziers Wilhelm Imhoff (1586–1661), der 1626–1628 Mitglied der Nürnberger Musikgesellschaft war.[40] Zudem kommt das häufigste Verzierungszeichen in der Handschrift (etwa: ∪), nur in Nürnberger Handschriften mit Stücken für Tastenmusik vor.[41] Das Clavierbuch der Regina Clara Imhoff enthält 103 verschiedene Tanzsätze, 35 intavolierte Liedsätze und 14 vierstimmige Choralsätze mit leicht koloriertem Cantus firmus.[42] Die Tanzsätze sind größtenteils anonym, es bestehen allerdings Konkordanzen zu Kompositionen von Johann Herrmann Schein, Michael Praetorius und evtl. auch Hans Leo Hassler.[43] Namentlich genannt sind

37 In der Erstauflage der *MGG* wird die »Jungfer Clara Regina Imhoff« als Augsburgerin bezeichnet (Irmgard Becker-Glauch, Art.»Augsburg«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd.1, Kassel 1949, Sp.833). Christiane Engelbrecht und Erich Schenk verorten sie dagegen in Nürnberg (Ch.Engelbrecht, Kasseler Hofkapelle, wie Anm.36, S.109, und Erich Schenk, »Deutsches Suitengut in hausmusikalischer Überlieferung«, in: *Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walther Vetter*, hrsg. von Heinz Wegener, Leipzig 1969, S.81). Keine Angaben zu ihrer Herkunft finden sich bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Wiesbaden 1989, S.39f., und Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17.Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel,12) und in den verschiedenen Ausgaben des *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

38 Frau Dr.Irmgard Freifrau von Andrian-Werburg (Archiv des Germanischen Nationalmuseums) sei für diese Auskunft gedankt.

39 Unter den Augsburger Patrizierfamilien sind im Zeitraum 1500–1620 drei Frauen dieses Namens verzeichnet; als Kompilatorin des Clavierbuchs kommt jedoch nur die jüngste der drei in Frage: Regina Imhof, das vierte Kind von Karl Imhof (1546–1613) und der Augsburger Patriziertochter Euphemia Vöhlin (vgl. *Augsburger Eliten des 16.Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, hrsg. von Wolfgang Reinhard, Berlin 1996, S.364, Nr.529).

40 E.Schenk, Deutsches Suitengut (wie Anm.37), S.81.

41 Siegbert Rampe sei für diesen Hinweis gedankt.

42 Laut Kurt von Fischer handelt es sich bei diesem Klavierbuch mit seinen elf Sarabanden um eine der frühesten Quellen für diesen Tanz. Kurt von Fischer, Art.»Klaviermusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd.7, Kassel 1958, Sp.1134. Zu den Spezifika der Tabulaturnotation in dieser Handschrift vgl. W.Apel, Die Notation (wie Anm.37), S.39f.

43 Vgl. E.Schenk, Deutsches Suitengut (wie Anm.37), S.81–86. Schenk vermutet außerdem, dass sich das Signet »D.S.« beim Aufzug Nr.65 auf Praetorius' Nachfolger, den Braunschweig-Wolfenbütteler Hofkapellmeister Daniel Selich beziehen könnte. Genauso gut wäre allerdings

Girolamo Frescobaldi und der Nürnberger Organist David Schedlich, von dem drei Stücke stammen. Den vierzehn Choralsätzen liegen beliebte lutherische Choralmelodien und ein neueres Kirchenlied zugrunde, die Regina Clara Imhoff von klein auf vertraut gewesen sein dürften.[44] Der Inhalt spiegelt somit die musikalischen Bedürfnisse und Vorlieben einer höheren Bürgerstochter im 17. Jahrhundert: eine Mischung von weltlichen und geistlichen Instrumentalsätzen, die aus beliebten Musikdrucken und dem Liedrepertoire der Zeit zusammengestellt und für das charakteristische Instrument bürgerlicher Hausmusik aufbereitet wurden.

Dieser knappe Überblick über verschiedene Bereiche des häuslichen Musizierens im 16. und 17. Jahrhundert lässt ahnen, wie weitflächig das Engagement von Frauen in der deutschen Musikkultur dieser Zeit war. Manche Beispiele, wie etwa Konstantia Czirenberg, laden zu einer tiefer gehenden Recherche ein, da die Sozialisation der Ratsherrentochter im gehobenen Danziger Bürgertum wie auch im polnischen Hofleben auf weitere Dokumente zu ihren musikalischen Aktivitäten hoffen lässt. Andere Beispiele können nur als vereinzelte Mosaiksteine dienen, deren Einbindung in Gesellschaft und Musikkultur nicht mehr zu rekonstruieren ist. Insgesamt ergeben diese Mosaiksteine jedoch ein facettenreiches Bild, das zu einer alternativen Sicht- und Forschungsweise anregt: Vermitteln die traditionellen Dokumente der Musikgeschichtsschreibung – insbesondere die höfischen und städtischen Register und Zahlamtslisten – den Eindruck, dass Frauen keinen Anteil am deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit hatten, so bieten Reiseberichte, Korrespondenzen, Tagebücher und andere ›graue‹ Quellen eine Fülle an Hinweisen auf musikalisch engagierte Frauen, die Anstoß zu weiteren Studien geben sollte. Diese Fülle darf zwar nicht darüber hinwegtäuschen, dass der wesentliche Anteil des deutschen Musiklebens in der Frühen Neuzeit von Männern bestritten wurde. Dennoch machen die zahlreichen, erst durch beharrliche Recherche auffindbaren Nachweise deutlich, dass sich hinter dieser offiziellen Musikkultur eine Kultur ›weiblichen‹ Musizierens verbirgt, die noch der Entdeckung harrt.

denkbar, dass hinter dem Kürzel der Nürnberger Organist David Schedlich steht, der im Clavierbuch mehrfach genannt wird.

44 »Danket dem Herrn«, »Herr Gott nun sei gepreiset«, »Nun komm der Heiden Heiland«, »Ein Kind geborn zu Bethlehem«, »Christe, der du bist Tag und Licht«, »Erstanden ist der heilge Christ«, »Hör liebe Seel«, »Jesu, du mein liebstes Leben«, »Nun lob mein Seel den Herren«, »Christus, der uns selig macht«, »Christ lag in Todesbanden«, »Da Jesus an dem Kreuze stund« und »Wie nach einer Wasserquelle«, »Hinweg, hinweg Melancholey«.

Karel Moens

Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden

Darstellungen mit musizierenden Frauen kommen in den bildenden Künsten des 16. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden sehr häufig vor.[1] Die Musikinstrumente sind oft so realistisch dargestellt, dass die meisten Betrachter geneigt sind, die ganze Darstellung als realistisch anzusehen, ohne auf wichtige Bedeutungen zu achten, die ihnen zugrunde liegen. Manche Autoren haben diese Abbildungen von musizierenden Frauen – sei es, dass sie allein oder als Mitglied einer Gesellschaft auftreten – als Hinweis auf eine aktive Teilname der Frauen am Musikleben interpretiert. Walter Salmen hat es so ausgedrückt: »An diesem ständisch nicht privilegierten Spielbereich in kleinem Kreise war die Frau von Anfang an gleichberechtigt beteiligt, im Unterschied zur Musikübung der Kantoreien, Kapellen oder Stadtpfeifereien, die das weibliche Geschlecht streng ausschlossen. Darstellungen von vokaler und instrumentaler Gesellschaftsmusik aus den Niederlanden, aus Italien oder Deutschland bezeugen dies seit dem 15. Jahrhundert.«[2]

In Wirklichkeit ist der Realitätsbezug meistens sehr gering. Genau wie andere Elemente, woraus diese Darstellungen zusammengestellt wurden, sind auch die Musik, musizierende Personen und Musikinstrumente häufig Topoi oder Metaphern, deren Inhalt komplex und oft sogar der Interpretation, die auf den ersten Blick nahe liegt, entgegengesetzt ist. Auch wenn diese Bilder nur selten als Darstellungen einer realen Situation zu betrachten sind, bieten sie dennoch sehr häufig subtile Hinweise auf Situationen im wirklichen Musikleben, meistens im Zusammenhang mit dem komplizierten Verhältnis zwischen bestimmten Musikpraktiken und der herrschenden bürgerlichen Moral. Frauen wurden deshalb so oft in Verbindung mit dem Musizieren oder mit Musikinstrumenten dargestellt, weil das Verhältnis zwischen Frauen und Musik, die zum Vergnügen betrieben wurde, lange Zeit problematisch war. Viele Musikdarstellungen mit Frauen sind deshalb auf irgendeine Weise als Allegorie der Tugend und/oder der Untugend zu betrachten.

1 Mit den alten Niederlanden sind die jetzigen niederländischsprachigen Teile von Belgien, die südlichen Niederlande, und die heutigen Niederlande, die nördlichen Niederlande, gemeint.

2 Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik*, Leipzig 1982 (Musikgeschichte in Bildern, 4.3), S. 7.

Tugend und Laster

Ein einfaches Beispiel ist eine Miniatur von Simon Bening im *Hortulus Animae* (»Garten der Seele«, ca. 1515).[3] Im Kontext verschiedener häuslicher Beschäftigungen im Familienkreis spielt eine vornehme Dame im Hintergrund auf einem Clavichord. Wichtig ist die Tatsache, dass die Dame ganz alleine musiziert. Wie wichtig diese Beobachtung ist, ergibt sich aus vielen anderen zeitgenössischen Darstellungen, z. B. einigen Brüsseler Wandteppichen von ca. 1520. Auf dem zentralen Teppich einer Reihe, in welcher der Triumph der Tugend über die Untugend dargestellt wird, sieht man links eine Dame mit Clavichord.[4] Ihr gegenüber, am gleichen Tisch, sitzt eine andere Dame neben einem Mann. Bei der Kleidung der beiden Damen fallen wichtige Unterschiede auf: Die Frau am Clavichord ist sehr vornehm gekleidet, mit einer Kappe, die das Haar fast völlig bedeckt. Die Dame neben dem Mann singt, ist etwas extravaganter gekleidet, und hat teilweise unbedeckte, offene Haare. Was dieser Unterschied genau zu bedeuten hat, ist an der Darstellung des Mannes neben der Frau zu erkennen. Er hat einen Bart und spielt auf einer Einhandflöte, die damals in der Niederlanden ein Instrument von vagabundierenden Spielleuten war. Solche Leute wurden vom Bürgertum mit vielen Untugenden gleichgesetzt, darunter dem Nicht-Beherrschen der körperlichen oder sexuellen Triebe. Die Lasterhaftigkeit des Spielmanns stellt einen Kommentar zum Benehmen der Frau dar, die nicht alleine musiziert. Hier wird also das Musizieren einer Frau in Herrengesellschaft einer tugendhaften, alleine am Clavier musizierenden Frau gegenübergestellt.

Ein anderer Brüsseler Wandteppich aus der gleichen Zeit zeigt eine ähnliche Beziehung zwischen zwei musizierenden Frauen und einem Mann (siehe Abbildung 1).[5] Der Mann sitzt neben einer anständig gekleideten Dame, deren Haare – wie es sich gehört – bedeckt sind. Sie spielt auf einer Harfe. Er neigt das Haupt aber einer anderen Dame zu, deren Haare nicht bedeckt sind und die Hackbrett spielt. Zwischen dem Mann und der Hackbrett spielenden Frau steht eine Weinflasche, Sinnbild des Verlusts der Kontrolle über die Triebe. Außerdem wurde das Hackbrett zu Anfang des 16. Jahrhunderts überwiegend in Händen von Kurtisanen und Prostituierten wiedergegeben.[6] Es scheint, als ob

3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, fol. 1v.

4 *Die Gerechtigkeit entwaffnet von der Barmherzigkeit*, Wandteppich, Brüssel ca. 1520, aus der Reihe *Triumph der Tugend über das Laster*, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9923.

5 Wandteppich, Brüssel ca. 1520, aus einer unbekannten Reihe, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9921.

6 Eine Ausnahme bilden musizierende Engel. Siehe z. B. Meister von Frankfurt, *Das Schützenfest*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 529. (In einem Liebesgarten sitzt

Abbildung 1: Wandteppich, Brüssel ca. 1520 (Ausschnitt)

das Fehlen einer Klaviatur das Hackbrett damals zum Gegenpol der besaiteten Clavierinstrumente machte – Clavierinstrumente, die vor allem mit weiblichen Tugenden identifiziert wurden.[7] Auch hier wird eine tugendhafte, allein musizierende Frau einer in Herrengesellschaft musizierenden Kurtisane gegenübergestellt.

unter anderem ein Paar. Die als Zigeunerin gekleidete Frau hat ein Hackbrett im Schoß, der Mann hält die Hämmerchen in der Hand.) Wandteppich *Die Parabel vom verlorenen Sohn*, Brüssel ca. 1525, Privatbesitz USA. Wandteppich, *Das lockere Leben des verlorenen Sohns* aus der Reihe *Triumph der Tugend über das Laster*, Brüssel ca. 1520, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9923.

7 Karel Moens, »Klavierinstrumenten als moraliserende metaforen in de beeldende kunsten uit de Nederlanden tijdens de 16de en 17de eeuw«, in: *Hans Ruckers († 1598). Stichter van een klavecimbelatelier van wereldformaat in Antwerpen*, hrsg. von Jeannine Lambrechts-Douillez, Peer 1998, S. 95–119.

Der verlorene Sohn

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelt das Thema der ›lockeren‹ Gesellschaft sich großenteils aus biblischen Motiven, vor allem *Der verlorene Sohn in lockerer Gesellschaft*,[8] neben anderen biblischen Motiven wie *Die Menschheit auf die Sintflut wartend* oder *Die Menschheit auf den jüngsten Tag wartend*. In solchen Darstellungen war die moralisierende Bedeutung von Frauen als Teil der dargestellten Gesellschaft jedem klar. Frauen wurden hier am häufigsten mit einer Laute, mit einer Querflöte oder mit einer Fiedel gezeigt – sie waren Träger deutlicher moralisierender Inhalte. Im ganzen 16. und frühen 17. Jahrhundert findet man zahllose Beispiele, vor allem aus den südlichen Niederlanden.[9]

Abbildung 2: anonym (flämisch), *Der verlorene Sohn* ca. 1540/50

8 Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirthausszenen in der niederländischen Malerei*, Diss. Freie Universität Berlin 1969, Berlin 1970.

9 *Der verlorene Sohn bei den Kurtisanen* von Ambrosius Benson, Verona, Museo di Castel Vecchio, oder von einem anonymen flämischen Meister, ca. 1540/50, Paris, Musée Carnavalet, oder Crispijn de Passe nach Maarten de Vos (»NON ETINIM AD MORES ...«), dritter Stich aus einer Reihe über das Leben des verlorenen Sohns, 1601, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. I/P.75.

In lockeren Gesellschaften versinnbildlicht die Laute Wollust und Rausch. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind vom Alkoholrausch unter den Tisch gefallene Paare, von denen der Mann oder die Frau eine Laute spielt, ein Topos geworden, meist im Zusammenhang mit Weinschalen und Weinkühlern.[10] Bei Stichen machen die Unterschriften meistens eine Anspielung auf diesen Inhalt.[11]

Neben der Laute kommt die Querflöte am häufigsten vor, oft ganz im Mittelpunkt der Darstellung. Während die Laute die Wollust im Allgemeinen versinnbildlicht, ist die Flöte ein konkreter Hinweis auf Unkeuschkeit. Auf verschiedenen Gemälden spielt eine Frau aus einem Notenbüchlein, bei dem man in bestimmten Fällen zwei Chansons von Claudin de Sermisy mit einem eindeutig sinnlichen Text erkennt: »Au pres de vous« (»In deiner Nähe«) und »Jouissance vous donneray« (»Ich werde dir Freude schenken«).[12] Ein auffallendes Beispiel ist die anonyme flämische Darstellung des Themas des verlorenen Sohns von ca. 1540/50 im Pariser Musée Carnavalet (siehe Abbildung 2). Genau in der Mitte, neben dem verlorenen Sohn, sitzt eine Kurtisane mit einer Querflöte und spielt den Superius von Sermisys »Au pres de vous«, genau wie es in Attaingnants vierstimmigen *Chansons nouvelles* (1527) gedruckt ist.[13] Die erotische Bedeutung der Querflöte steht im Zusammenhang mit der militärischen Funktion dieses Instrumentes im 16. Jahrhundert. Vor allem das deutsche und schweizerische Fußvolk benützte die Pfeifen zusammen mit Trommeln.[14]

10 Frans Poubus I., *Der verlorene Sohn bei den Kurtisanen*, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

11 Crispijn de Passe, Kupferstich *Lockere Gesellschaft am Tisch*, Den Haag, Gemeentemuseum, Inv. PM 942 zj. Unterschrift: »Indulgere iuvat genio. Sunt fercula nobis / Laetitiam duplicans hic quoque Bachus adest / Suave sonant cytare cum plausu voce tubisque ...« (»... Hier ist auch Bachus anwesend, er verdoppelt die Freude ...«); Joannes Sadeler, Kupferstich nach Maarten de Vos, *Crapula et Lascivia* (»Schwelgerei und Wollust«), Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/S.388. Weitere Beispiele in Karel Moens, *Muziek & Grafiek. Burgermoraal en muziek in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlanden. Tentoonstelling Antwerpen, Hessenhuis ... 1994*, Antwerpen 1994, S. 92–94.

12 H. Colin Slim, »Paintings of Lady Concerts and the Transmission of ›Jouissance vous donneray‹ «, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 51–73, Reprint in: ders., *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002; ders., *The Prodigal Son at the Whores'. Music, Art, and Drama*, Irvine 1976 (Distinguished Faculty Lecturer, 1), Reprint in ders., Painting Music, ebda.; Robert Genaille, »A propos du Maître dit des demi-figures féminines«, in: *Jaarboek van het Koninkljk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1985, S. 137–176.

13 Daniel Heartz, » ›Au pres de vous‹: Claudin's Chanson and the Commerce of Publishers' Arrangements«, in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), S. 193–225.

14 Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris 1848, Reprint Genf 1973, S. 92–98; Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 86–91.

Genau dieses Fußvolk wurde vom Bürgertum oft mit Unzucht und Prostitution gleichgesetzt. In der – vor allem süddeutschen – Militärikonographie des 16. Jahrhunderts sieht man neben Soldaten mit einer Querpfeife oft eine Hure abgebildet;[15] daher rührt vielleicht die sehr negative Bedeutung der Querflöte an sich.

Die Bedeutung der Fiedel ist noch logischer. Im 16. Jahrhundert waren Fiedel und Geige in den verschiedensten Formen und Größen die wichtigste Instrumentengruppe, auf der Spielleute vor allem Tanzmusik spielten. Diese Streichinstrumente stellen die zahlreichen Untugenden dar, die mit Spielleuten und mit dem Tanz in Verbindung gebracht wurden. Spielleuten wurden Faulheit, Unehrlichkeit und Hemmungslosigkeit zugeschrieben, und zum Tanz hatte das Bürgertum sowieso ein ambivalentes Verhältnis.[16]

Bordellszenen

Aus diesen Darstellungen des verlorenen Sohns und lockerer Gesellschaften, entstehen im 17. Jahrhundert in den nördlichen Niederlanden die typischen »bordeelkens« oder kleine Bordellszenen. Lässig gekleidete junge Damen musizieren hier hemmungslos mit Herren. Unmissverständliche Details weisen aber auf dem wirklichen Inhalt hin. Im Hintergrund steht oft eine Kupplerin, der Mann bietet ein Münzstück an (als Zeichen für käufliche Liebe) und trägt Kleider oder hat Attribute, die im Theater mit heruntergekommenen Figuren in Verbindung gebracht wurden,[17] die Dirne hält oft eine Geige in der Hand. Sehr typische Beispiele findet man in Bildern von »Konzerten« oder lockeren Gesellschaften von Gerrit van Honthorst[18] und Dirck van Baburen (siehe Abbildung 3).[19]

Holländische Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert sind aber nicht immer so explizit. Viel häufiger noch wurde der gleiche Inhalt in einem – auf den ers-

15 Z. B. anonymer Holzschnitt *Pfeifer und Lautenschlagerin*, Augsburg 1543, Druck von Anthony Corthoys; anonyme Zeichnung *Trinkgelage der Landsknechten mit Mädchen*, Schweiz, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. U II 25; Urs Graf, *Schweizerische Landsknechte mit Pfeifen*, Federzeichnung 1523, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. Koegler 108; Lucas van Leyden, *Landsknechte mit Fahne, Pfeife und Trommel*, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett.

16 Karel Moens, »Le violon dans l'iconographie musicale des anciens Pays-Bas du XVIe siècle«, in: *Strumenti, musica e ricerca. Atti del Convegno internazionale Cremona ... 1994*, hrsg. von Elena Ferrari Barassi, Marco Fracassi und Gianpaolo Gregori, Cremona 2000, S. 119–145.

17 Mary Smith Podles, »Virtue and Vice: Paintings and Sculpture in two Pictures from the Walters Collection«, in: *The Journal of The Walters Art Gallery* 43 (1983), S. 29–44.

18 Z. B. Gerrit van Honthorst, *Das Konzert*, ca. 1625, Rom, Galleria Borghese, Inv. 31.

19 Z. B. Dirck van Baburen, *Der verlorene Sohn*, 1623, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum.

ten Blick – sehr vornehmen bürgerlichen Kontext gezeigt. Eine Fülle kleiner, weniger auffälliger Details, die heute nur noch mit ausreichenden kunsthistorischen Kenntnissen interpretiert werden können, zeigt fast immer, dass der gesamte Inhalt mit der Bedeutung der Bordellszenen vergleichbar ist. Der Künstler zeigt die Frauen mit einem Musikinstrument oder singend, nicht weil er musizierende Frauen zeigen möchte, sondern weil der musikalische Kontext einen negativen oder moralisierenden Kommentar zum Benehmen dieser Frauen bietet.

Abbildung 3: Dirck van Baburen, *Der verlorene Sohn*, 1623 (Ausschnitt)

Maria Magdalena

Die enge Beziehung zwischen musizierenden Frauen und Sinnlichkeit oder unzüchtiger Erotik sieht man auch in anscheinend neutralen oder sogar religiösen Darstellungen wie etwa dem Motiv der Maria Magdalena. Diese Heilige, die ursprünglich eine Prostituierte war, wird häufig mit einer Laute oder mit einem kleinen Clavierinstrument abgebildet. Jan Sanders van Hemessen zeigt Maria Magdalena mit einem Clavichord. Rechts steht die Salbendose (sie hat den Leichnam Christi gesalbt), und links hängt ein Medaillon mit einer moralisch doppeldeutigen biblischen Szene.[20] Beim Meister der weiblichen Halbfiguren ist

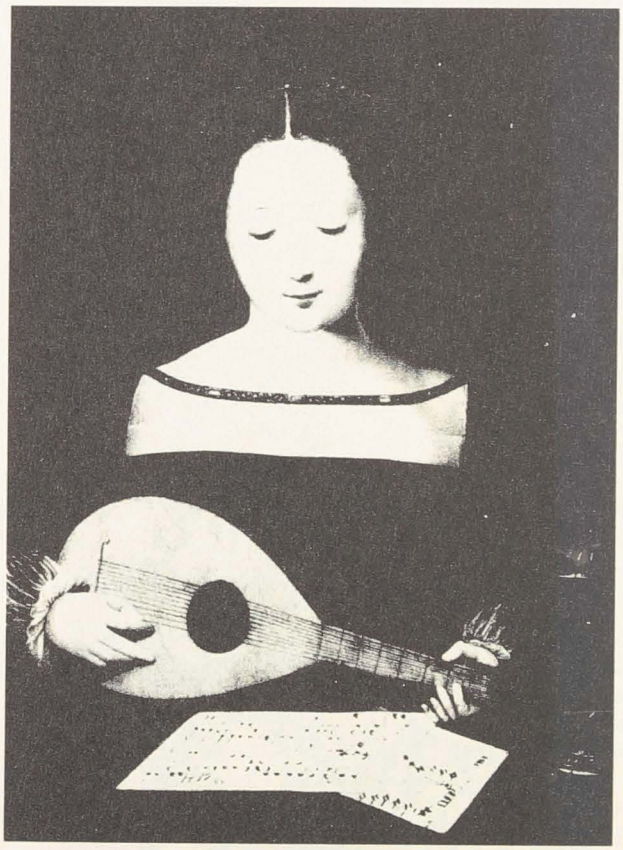


Abbildung 4: Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena mit Laute*

20 Jan van Hemessen, *Maria Magdalena mit Clavichord*, Worcester Art Museum.

der moralisierende Inhalt noch prägnanter: Bei der Darstellung einer Maria Magdalena mit Clavichord liegt in einer Nische im Hintergrund eine kleine Flöte, die die sinnliche Vergangenheit dieser Frau symbolisiert.[21] Eine andere Maria Magdalena vom gleichen Maler spielt eine Laute, und auf dem Tisch im Vordergrund liegen neben der Salbendose ein paar Musikblätter, worauf man wiederum die schon erwähnte Chanson »Jouissance vous donneray« von Claudin de Sermisy erkennt.[22] Noch eine andere Maria Magdalena vom Meister der weiblichen Halbfiguren spielt ebenfalls die Laute, diesmal aus einer Lautentabulatur mit dem amourösen Text einer in Frankreich zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr populären Chanson: »Si j'aime mon amy / trop plus que mon mary / ce n'est pas de merveille« (»Es ist kein Wunder, dass ich meinen Freund mehr liebe als meinen Mann«). Unter der Lautentabulatur liegt eine Stimme der Chanson »Jouissance vous donneray« von Sermisy (siehe Abbildung 4).[23] In all diesen Fällen geben Musik und Musikinstrumente einen Kommentar zur sündhaften Vergangenheit dieser Heiligen.

Ebenfalls vom gleichen Meister der weiblichen Halbfiguren kennen wir die berühmten *Drei musizierenden Damen*.[24] Die zwei Frauen im Hintergrund – singend und mit einer Laute – sind genau so gekleidet wie die meisten Maria Magdalenas aus dem frühen 16. Jahrhundert. Die Frau im Vordergrund trägt die typische Tracht der Kurtisanen in lockeren Gesellschaften und spielt auf einer Querflöte. Sie spielt wiederum eine Stimme der Chanson »Jouissance vous donneray«. Statt einer realistischen Darstellung einer musizierenden Gesellschaft könnte dies zum Beispiel eine Art Darstellung der drei Grazien – der Gefährtinnen der Venus – sein.

›Musizierende‹ Paare

Im 16. Jahrhundert entstehen auch Darstellungen von musizierenden Paaren als Genre. Anfangs sind diese Abbildungen stark von moralisierenden Inhalten geprägt. Im späten 16. Jahrhundert entwickeln sie sich weiter zu Allegorien auf

21 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena*, Museum Poznan. Siehe Karel Moens, »De vrouw in de huismuziek. Een iconografische studie naar 16de- en 17de-eeuwse schilderijen en prenten uit de Nederlanden«, in: *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor oude muziek* 2 (1986): *De eodem et diverso. Bundel essays over diverse themata van het oude muziek-onderzoek*, S. 43–63.

22 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena*, Brüssel, Sammlung Finck; siehe Daniel Heartz, »Mary Magdalen, Lutenist«, in: *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972), S. 55–58.

23 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena mit Laute*, Kortrijk, Privatsammlung.

24 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Drei musizierende Damen*, Schloss Rohrau, Sammlung Graf Harach. Vgl. H. C. Slim, Paintings of Lady Concerts (wie Anm. 12).

das Gehör, auf die Erde, auf die Liebe, auf die Ehe, auf den Abend usw. Meistens spielt der Mann eine Laute, wobei er oft beim Stimmen gezeigt ist. Die Frau wird singend abgebildet, entweder ohne Musikinstrument oder mit einer Geige, was ein für Frauen ungebräuchliches Instrument mit vielen negativen, oft erotischen Bedeutungen war.

Abbildung 5: Lucas van Leyden, *Musizierendes Paar*, Holzschnitt 1524

Das älteste Beispiel aus dem hier behandelten geographischen Raum ist wahrscheinlich ein Stich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1524 (siehe Abbildung 5).[25] Der moralisierende Inhalt erweist sich unter anderem durch den

25 Lucas van Leyden, *Musizierendes Paar*, Holzschnitt 1524, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Kaps 59 H 5993.

dürren Ast im Hintergrund und durch die übertrieben alt aussehende Frau. Die Frau spielt dazu eine grob und archaisch wiedergegebene Geige. Diese Elemente könnten auf die Vergänglichkeit der Liebe hinweisen. Der viel jünger aussehende Mann stimmt seine Laute. Bis jetzt wurde dieser Stich meistens der Erläuterung im *Schilder-boeck*, dem »Buch über die Malerei«, von Carel van Mander (1604) entsprechend erklärt. In diesem Text hat die Laute eine hierarchische Bedeutung:

> ... een verstandighe schoon uytbeeldinghe van een oudt Manneken en Vrouken / die natuerlijck hun Musijk-instrumenten oft speel-tuygh op malcander accorderen / oft ghelijckstemmich over een brenghen / wel schijnende uyt den Philosooph Plutarchus te wesen ghenomen / daer hij schrijft van de Houwelijcke Wetten / dat in desen staet des Mans woordt binnen den huyse meest moet ghelden / even ghelijck de grootste snaren van het meest Instrument meest en grover gheluyt gheven: want hy heeft den Man het meeste Instrument in den handen ghemaeckt.[26]

> Eine vernünftige und schöne Abbildung eines alten Mannes und einer alten Frau, die ihre Instrumente der Natur gemäß zusammen stimmen oder auf einander abstimmen, als ob sie aus Werken des Philosophen Plutarch stammen, worin er über die ehelichen Gesetze schreibt, dass in diesem Staat das Wort des Mannes am meisten gelten soll, genau so wie die Saiten der Laute am lautesten und tiefsten klingen: Denn er hat dem Mann das wichtigste Instrument in die Hände gegeben.

Unterschriften auf Stichen aus dem späten 16. Jahrhundert mit dem gleichen Motiv geben eine ähnliche Erklärung: Die Frau soll dem Mann gehorchen.[27] Diese Unterschriften und die Erläuterung von van Mander, sind aber etwa 75 Jahre jünger als der Stich von Lucas van Leyden; sie sagen etwas zu einer späteren Ehemoral aus, nicht aber zu van Leydens Stich. Van Manders Beschreibung stimmt auch nicht ganz: Der Mann ist überhaupt nicht alt, sondern deutlich jünger als die Frau. Der Altersunterschied, genauso wie der Geldbeutel der Frau, könnte auf das Motiv der »Ungleichen Liebe« hinweisen: Eine ältere Frau kauft die Liebe eines jüngeren Mannes. Wir vermuten, dass das Stimmen

26 Carel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, Reprint Utrecht 1969, fol. 214; vgl. Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de 17e eeuw*. Ausstellungskatalog Haarlem, Frans-Halsmuseum 1986, Zwolle 1986, S. 41; Rik Vos, »The Life of Lucas van Leyden by Karel van Mander«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978* 29 (1979), S. 474f. und 502.

27 In einer Unterschrift zu einem ähnlichen Stich von Gillis van Breen nach Cornelis Ysbranszoon Kussaens aus dem späten 16. Jahrhundert sagt Theodoor Schrevelius ungefähr das gleiche. Der Vers lautet: »Als groove snaer int huijs meest ghelden des mans woort moet / Soo t'wijff dan daer op past gehoorsaem, tmaeckt accoort soet.« (»Genau so wie die Stimme des Mannes – die am tiefsten klingende Saite im Haus – am meisten gelten soll, muss die Frau gehorchen. So bekommt man einen süßen Akkord.)

der Laute auf dem frühen Bild nichts mit der Hierarchie in der Ehe zu tun hat, sondern mit dem ›Besaiten‹ oder ›Reparieren‹ der Laute. Der Stich *Der Lautenmacher* von Frans Huys, wahrscheinlich nach einem verschollenen Gemälde von Hieronymus Bosch, zeigt das Besaiten der Laute in einem breiteren Kontext (siehe Abbildung 6).[28] Alte, arme und hässliche Frauen verlangen, dass Lautenmacher Jan ihre Laute repariert. Er lehnt aber ab. Die Unterschrift lautet:

> Meeser Ian slecht hoot, wilt mijn luiite versnaren. Ick en sal vrouw Langneuse, laet mij ongequelt / want ick moetse, voor modder muiilken bewaren. Die hadde haer luiite, oock seer geerne gestelt.
>
> Meister Jan, willst du meine Laute besaiten? Ich will nicht, Frau Langnase, lass' mich in Ruhe. Ich muss diese Laute für Frau Dreckpantöffelchen aufbewahren. Die hätte ihre Laute auch sehr gerne repariert.

Abbildung 6: Frans Huys, *Der Lautenmacher*

Dieser Stich weist viele Ähnlichkeiten mit dem Balsebalgmacher von Hieronymus Bosch[29] auf und mit ähnlichen Szenen über Schuhmacher, unter anderem

28 Frans Huys, *Der Lautenmacher (Meester Jan)*, Stich, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. IV/H.140.

29 *Der Blasebalgmacher*, anonyme Kopie nach einem verloren gegangenen Gemälde von Hieronymus Bosch, Tournai, Musée des Beaux-Arts.

in »Rederijkers«-Gedichten.[30] In all diesen Beispielen ist das Ausüben des Handwerks eine Metapher für den Geschlechtsakt.[31] Die Texte machen klar, dass man besser keine alte Frau als Geliebte hat. Sowohl der Blasebalg- als auch der Schuhmacher geben zu verstehen, dass das Leder zu alt ist. Auf einer gemalten Version vom Lautenmacher steht: »... *Ke[n] wil geen ou luyte stelle*« (»Ich will keine alten Lauten reparieren«).[32]

All dies hat Sinn im Stich von van Leyden: Der junge Mann ›besaitet‹ die Laute neben einer alten Frau mit einer ›alten‹ Geige und mit einem gut gefüllten Geldbeutel, er lässt also seine Liebe kaufen.

Abbildung 7: *Musizierendes Paar*, Stich von Gillis van Breen nach Cornelis Ysbranszoon Kussaens, Ende 16. Jahrhundert

30 Etwa vergleichbar mit den Meistersingern in Deutschland.

31 Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987, S. 86.

32 Ebda., S. 86.

Im späten 16. und im frühen 17. Jahrhundert ist die erotische Bedeutung vom Besaiten der Laute in Darstellungen von musizierenden Paaren meistens verloren gegangen und wird die Laute häufiger wegen ihrer harmonischen Eigen-schaften als Symbol der Harmonie in der Ehe gezeigt. Die Abbildung an sich hat sich dadurch aber nicht geändert. Der Mann spielt noch immer die Laute, und die Frau spielt die Geige, ein Instrument das – wie schon gesagt – mit vielen Untugenden gleichgesetzt wurde. So werden positive Eigenschaften, die zu einer harmonischen Ehe führen, dem Mann zugeschrieben und wird die Frau als eine biblische Eva dargestellt, die mit ihrer Geige (und allen damit verbundenen Untugenden) Anlass zur Sünde gibt. Typische Beispiele sind Stiche von Gillis van Breen (siehe Abbildung 7) und Crispijn de Passe.[33]

Rollenverhalten und Musik

Musikinstrumente als Sinnbild der ehelichen Harmonie sieht man noch häufiger in Familienporträts ab ca. 1560, einer Zeit, als sowohl die katholische Kirche als auch calvinistische Prediger wie auch Humanisten sich bemühten, die Ehe als Institution neu zu bewerten.[34] Die abgebildeten Musikinstrumente waren nicht nur Statussymbole, sondern symbolisierten auch die eheliche Harmonie. Die Laute wird wieder von den Männern gespielt, während die Frauen mit Anstand oder überhaupt nicht musizieren. Wenn Frauen auf einem Familienporträt musizieren, spielen sie im 16. Jahrhundert meistens ein Virginal, im 17. Jahrhundert ein Cembalo. Wie schon gesagt, symbolisierten Clavierinstrumente die weiblichen Tugenden. In diesem Kontext wurden Musikinstrumente nicht primär als Darstellung einer musikalischen Praxis abgebildet, sondern als moralischer Kommentar zu einem Ehepaar.

Repräsentativ für die Porträts aus dem 16. Jahrhundert ist das berühmte Porträt der Familie van Berchem von Frans Floris (siehe Abbildung 8). Der Pater familias sitzt genau in der Mitte und spielt die Laute. Seine Ehefrau links von ihm spielt auf einem Virginal. Auf den Zargen des Virginals sind als Symbole der Treue zwei Täubchen gemalt.[35] Ein typisches Porträt aus dem 17. Jahr-

33 Gillis van Breen, *Musizierendes Paar*, Stich nach Cornelis Ysbranszoon Kussaens, Ende 16. Jahrhundert, Den Haag, Gemeentemuseum; Crispijn de Passe, *Terra*, Kupferstich, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/P.57.

34 E. de Jongh, Portretten (wie Anm. 26), S. 30 und 45; Donald Haks, »Het gezin tijdens het ancien régime: een historiografisch overzicht«, in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 6 (1980), S. 238; Marisa van Huffel, *Het monumentale familieportret in de Zuidnederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Een iconografische en typologische studie*, unveröffentlichte Dissertation, Katholieke Universiteit Leuven (1985), Teil 1, S. 18–22.

35 Frans Floris, *Porträt der Familie van Berchem*, Lier, Stedelijk Museum van Campen en Caroly.

Abbildung 8: Frans Floris, *Porträt der Familie van Berchem*

hundert ist eine Familiengruppe von Gillis van Tilborgh im Brüsseler Museum voor Schone Kunsten (siehe Abbildung 9).[36] Ganz rechts ist ein junges Paar abgebildet. Der Mann steht neben der Frau am Cembalo. Charakteristisch für flämische Cembali aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der an der Innenseite angebrachte Schmuck mit bedrucktem Papier, der oft mit moralisierenden oder religiösen Texten kombiniert wurde.[37] Hier liest man einen Text, der deutlich auf die ehelichen Tugenden anspielt:

> *CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT. DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR*
>
> In Eintracht wachsen kleine Sachen. In Zwietracht werden sogar die größten Sachen vernichtet.

Wie stark das Rollenverhalten mit Darstellungen von Musikinstrumenten verbunden ist, erweist sich auch bei Illustrationen in moralisierenden Büchern über die Ehe und in Emblembüchern, wie zum Beispiel bei Jacob Cats. Auf der Titel

36 Gillis van Tilborgh, *Familiengruppe im Interieur*, Brüssel, Museum voor Schone Kunsten.
37 K. Moens, Klavierinstrumenten (wie Anm. 7).

seite des Buches *Houwelick* (»Über die Ehe«),[38] sieht man nur ein Musikinstrument: eine Laute, die von einem jungen Mann bei der Verlobung getragen wird.

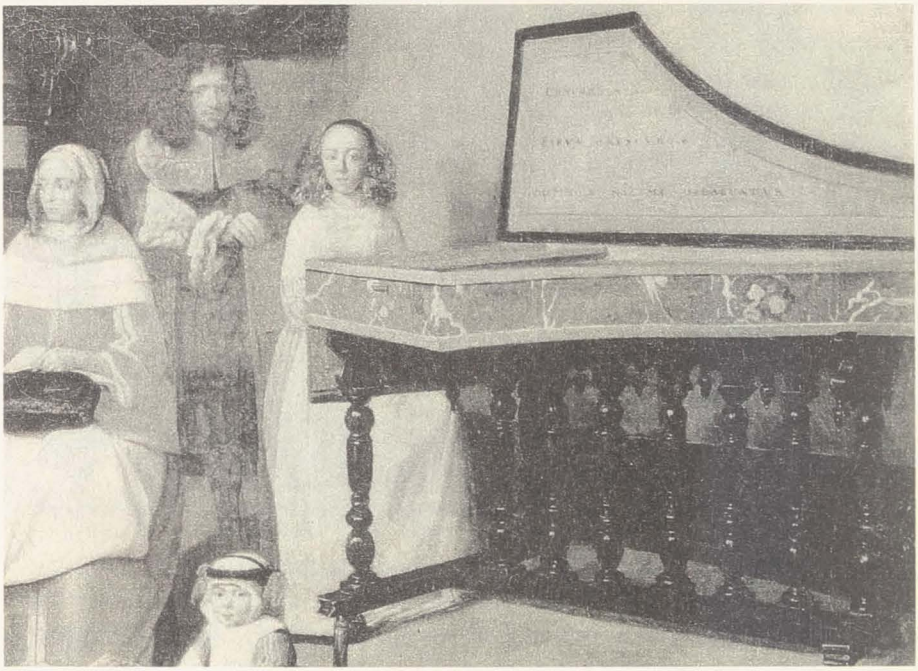


Abbildung 9: Gillis van Tilborgh, *Familiengruppe im Interieur* (Ausschnitt)

Die Frauen haben keine Instrumente. In verschiedenen Emblembüchern werden in Stichen nach Adriaen van de Venne einmal eine Frau und einmal ein Mann mit einer Laute abgebildet.

Beim Emblem »Quid non sentit amor«[39] spielt der Mann die Laute und ist das Instrument ein Symbol der Harmonie und der Konsonanz in der Liebe (siehe Abbildung 10). Dem Mann gegenüber liegt eine unberührte Laute, auf deren Saiten ein Strohhalm liegt. Beim Spielen der einen Laute schwingt der Strohhalm auf der anderen Laute mit, eine Anspielung auf die Harmonie zwischen zwei Geliebten, deren Herzen gleich gestimmt sind. Im Vers unter der Abbildung steht:

38 Jacob Cats, *Houwelick, dat is het gantsche ghelegentheyt des echten-staets. Afgedeylt in zes hooft-stucken, te weten: maeght, vrijster, bruyt, vrouwe, moeder, weduwe. Behel-sende mede de mannelicke tegen-plichten* ..., Middelburg 1625.

39 Theodoor Matham, *Quid non sentit amor*, Stich nach Adriaen van de Venne, in: Jacob Cats, *Proteus ofte Minne-beelden*, Rotterdam 1627.

Ghy roert my sonder raecken ... Siet! daer twee herten zyn op enen toon gepast ...

Du rührst mich, ohne mich zu berühren. Sieh! zwei Herzen sind auf einen Ton gestimmt.

Abbildung 10: Theodoor Matham, *Quid non sentit amor*, Stich nach Adriaen van de Venne, 1627

Beim Emblem »Zo de juffer, zo de meid« (»Das Dienstmädchen benimmt sich wie die Jungfer«)[40] spielt eine junge Dame die Laute (siehe Abbildung 11). Im Hintergrund turtelt ein Dienstmädchen mit einem maskierten Mann. Die Maske steht für eine heimliche und deswegen auch unzulässige Liebesbeziehung.

40 Theodoor Matham, *Gelijck de juffer,* Stich nach Adriaen van de Venne, in: Jacob Cats, *Spiegel van den oudenen den nieuwen tijt*, 's Gravenhage 1632.

Ghelijck de Juffer is / soo is haer hondeke.

ICk hadde lest-mael vvat ghemalt,
En 't scheen dat Iufvrou dit vernam,
En, soo het dan gemeenlick valt,
Soo vvas sy boven maten gram:
Sy viel my aen met sellen moet,
Sy graeude, dreygde, riep en keef.
Iae, door haer ongestuymigh bloet,
Soo hietse my staegh, vuyle teef.

Abbildung 11: Theodoor Matham, *Gelijck de juffer*, Stich nach Adriaen van de Venne, 1632

Der Unterschied zwischen dem Mann und der Frau mit der Laute ist hier sehr deutlich. In seinem Buch *Houwelick* schreibt Cats auch sehr geringschätzig über Frauen: Der Mann soll die Frau lieben »als het zwakkere vat« (»als das schwächere Fass«). Dem Mann hingegen schreibt er eine dominierende Position zu.[41]

Dieses musikalische Rollenverhalten geht auch aus einer Reihe holländischer Volksbilder hervor, die das Motiv »Vryer en vryster-bomen« (»Liebhaber- und Liebhaberinnen-Bäume«, ein Motiv deutschen Ursprungs, gestalten.[42] Auf allen Abbildungen pflegen Frauen einen Baum, auf dem Männer wachsen, und Män-

41 J. Cats, Houwelick (wie Anm. 38), passim.

42 C. F. van Veen, *Centsprenten. Nederlandse volks- en kinderprenten*, Katalog der Ausstellung Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet 1976, Amsterdam 1976.

ner pflegen einen Baum, auf dem Frauen wachsen (siehe Abbildung 12). Die Unterschrift einem dieser Stiche lautet:

> Hier staan de boomen met vruchten behangen, daar vryers en vrysters naar verlangen. Een vryer of vryster om dese vrucht, altemets wel een mael zucht.[43]

> Hier stehen die Bäume mit Früchten, wonach Liebhaber sich sehnen und schmachten.

Abbildung 12: R. und J. Ottens, *Vrijers en Vrytstersboom*, 3. Viertel 17. Jahrhundert

Auf dem Männerbaum sind vielerlei Musikinstrumente abgebildet. Auf dem Frauenbaum sieht man nur ein Musikinstrument: das Virginal. Auch auf Abbildungen von Studentenmusiken kommen kaum Frauen vor, und wenn schon, werden sie nachdrücklich als Freudenmädchen dargestellt.[44]

43 R. und J. Ottens, *Vrijers en Vrytstersboom*, volkstümlicher Stich, Amsterdam, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

44 Crispijn de Passe, *Studentenmusik*, Kupferstich, 1612, Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg, Inv. VII/308/24; Jan Goeree, *Studentenmusik*, Kupferstich nach Laureys van Delen, Brüssel, Instrumentenmuseum, Inv. MICP 80.02.

Die Frau am Virginal

Schon aufgrund der erwähnten Beispiele stellt sich heraus, dass Frauen normalerweise ganz alleine auf einem Clavierinstrument musizierten. Dennoch gibt es viele Darstellungen von Frauen am Virginal oder am Cembalo zusammen mit Männern, die Geige, Flöte oder ein anderes Instrument spielen. Dass diese Darstellungen nicht die Realität abbilden, erweist sich aber aus vielen kleinen Details.

Abbildung 13: Crispijn de Passe, *Tanz im Haus des reichen Mannes*, aus einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus

So zum Beispiel fällt es auf, dass diese Damen fast immer das Haupt vom Virginal abwenden. Das ist etwa in Crispijn de Passes Stich *Tanz im Haus des reichen Mannes*, einem Teil einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen

Prasser und dem armen Lazarus, der Fall (siehe Abbildung 13).[45] Der Reiche sitzt in einem Zimmer und schaut bei verschiedenen Formen von Verführung und unzüchtigem Verhalten zu. Rechts im Vordergrund wird das Motiv musikalisch dargestellt: Die Dame sitzt am Virginal – dem Symbol für Tugend –, aber wendet sich einem Geiger zu – der Metapher für Unzucht. Der erotische Inhalt wird noch von Details im Hintergrund verdeutlicht. In einer Nische steht ein Venusbild mit Amor, und ein Mann hinter der Dame trägt eine Kerze – eine Anspielung auf das Heimliche, auf das, was nachts im Verborgenen passiert. Es ist also offensichtlich keine Darstellung eines Ensembles mit Virginal und Geige, das zum Tanz aufspielt, wie meistens gesagt wird.

Abbildung 14: Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, ca. 1670

45 Crispijn de Passe, *Tanz im Haus des reichen Mannes*, Stich aus einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/P.52.

Die bekannteste Weiterentwicklung dieses Themas im 17. Jahrhundert sieht man bei Johannes Vermeer. In seinen berühmten Darstellungen von jungen Frauen am Virginal oder am Cembalo fällt ebenfalls auf, dass die Frauen immer vom Clavierinstrument wegschauen. Auf dem Gemälde *Junge Frau am Virginal* von ca. 1664[46] blickt die Frau in der Richtung einer (noch) nicht gespielten Viola da gamba. Sie sitzt zwar am Virginal, dem Symbol der weiblichen Tugenden, aber erwartet den Besuch eines Mannes. Dass diese Erwartung weniger tugendhaft ist, zeigt das Gemälde im Hintergrund. Es ist eine ziemlich genaue Wiedergabe einer Bordellszene von Dirck van Baburen, die damals im Besitz von Vermeer war und sich heute im Fine Arts Museum in Boston befindet. Eine Dirne spielt die Laute, ein junger Mann bietet ein Geldstück an, und eine Kupplerin streckt die Hand aus, um die Münze in Empfang zu nehmen. Dieses Gemälde hängt in mehreren von Vermeers Bildern mit Frauen am Virginal bzw. Cembalo im Hintergrund.

Ein anderes Gemälde von Vermeer mit eine junge Frau am Virginal von ca. 1670[47] ist noch subtiler (siehe Abbildung 14). Die junge Frau steht am Instrument und blickt in die Richtung eines leeren Stuhles. Sie erwartet also wieder Besuch. Die Beziehung zwischen dieser Erwartung und eventuell unehrenhaften Gedanken geht erneut aus dem Gemälde im Hintergrund hervor. Dieses Bild im Bild ist eine deutliche Paraphrase eines Stichs im Emblembuch *Amorum Emblemata* von Otto van Veen (siehe Abbildung 15).[48] In diesem Stich zeigt der Cupido ein kleines Schild mit der gekrönten Ziffer eins. Er zertrampelt ein anderes mit den Ziffern zwei bis zehn. Der begleitende Vers sagt, dass eine Frau nur einen Mann lieben darf.

*

In diesem Beitrag wurde nur eine beschränkte Zahl von Themen und Bildgattungen behandelt, in denen musizierende Frauen eine wichtige Rolle spielen. Für jedes Thema wurden auch nur ein paar Beispiele angeführt. Die Anzahl der Fälle ist selbstverständlich sehr viel größer. Einige Feststellungen fallen in fast allen Situationen auf: Auch wenn die Darstellung sehr realistisch wirkt, ist sie

46 Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, *ca.* 1664, Sammlung Her Majesty Queen Elizabeth II.; Gemälde im Hintergrund nach Dirck van Baburen, *Bordellszene*, 1622, Boston, Fine Arts Museum, Inv. 50.2721.

47 Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, ca. 1670, London, National Gallery, Inv. 2568.

48 Otto Vaenius, *Amorum Emblemata, figuris Aeneis incisa*, Antwerpen 1608, Reprint Hildesheim 1970 (Emblematisches Cabinet, 2). Vgl. Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, [Amsterdam] 1967, S. 49.

Abbildung 15: Otto van Veen (Vaenius), Stich aus *Amorum Emblemata*, 1608

höchst selten eine Wiedergabe des realen Musiklebens. Die Bilder sind meist aus Elementen zusammengestellt, die an sich sehr realistisch aussehen, mit deren zugrundeliegendem Inhalt indes eine – meist moralisierende – Botschaft ausgedrückt wird.

Musikinstrumente wurden in der Regel nicht mit ihrem wirklichen Benutzer abgebildet, sondern mit Figuren, denen Eigenschaften in Bezug auf den Status und die vermeintliche Lebensweise des tatsächlichen Benutzers des Instruments zugeschrieben wurden (etwa im Fall des Spielmanns). Wenn Instrumente miteinander abgebildet sind, heißt es also nicht automatisch, dass diese Instrumente auch in Wirklichkeit zusammen benützt wurden, und zusammengestellte Instrumente bilden nicht unbedingt ein Ensemble. Musikinstrumente und das Musizieren an sich bilden einen meistens moralisierenden Kommentar zu den Personen, mit denen sie abgebildet sind.

Indirekt spiegeln solche Darstellungen aber viele soziale und moralische Normen in Bezug auf das Musikleben wider. In diesen Fällen verurteilt es meistens das Musizieren von Frauen in (Herren-)Gesellschaft oder es warnt davor. Das Spiel auf Clavierinstrumenten – worauf problemlos alleine musiziert werden kann – wird als tugendhaft dargestellt. Das Spielen anderer Instrumente, die vor allem in Gesellschaft oder im Zusammenhang mit lockeren Vergnügungen benützt wurden, wird in der Regel missbilligend abgelehnt.

Personenregister

Der inzwischen populären Frauen- und Geschlechterforschung verdankt auch die musikhistorische Forschung unschätzbare Impulse: Auf der Suche nach den »archäologischen« Scharnierstellen, an denen sich moderne Formen einer weiblichen Teilhabe am Musikleben herauszubilden begannen, zeigt sich, dass das 16. Jahrhundert, und hier wiederum Italien, eine Schlüsselfunktion einnahm.

Die kulturellen Bedingungen der Renaissance und der entwickelten Hofkultur erlaubten hier erstmals einer Komponistin, ihre Werke zu drucken und damit der Öffentlichkeit vorzustellen, hier wurde der erste Schritt zu hoch angesehenen professionellen Sängerinnen gemacht, Fürstinnen traten selbstbewusst als musikalische Mäzeninnen auf.

Aber auch die Verhältnisse in den anderen Ländern Europas geraten in diesem Buch in den Blick: mit ihren je spezifischen Formen von weiblichem Kontakt mit Musik, den mentalen, politisch-gesellschaftlichen und institutionellen Voraussetzungen, Spielräumen und Aktionsfeldern. Ein Akzent der Betrachtung liegt auf der Beleuchtung der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Frauen, die Musik förderten, hörten, erlernten, ausübten oder komponierten.

ISBN 3-7618-1822-X

SLUB DRESDEN
3 1679181

Bärenreit