

Nicole Schwindt

»Mulier taceat in ecclesia« und die Folgen Knaben in der Musik der Renaissance*

1522 empfand es die bayerische Adlige Argula von Grumbach als belastend, sich öffentlich und in ihren Schriften zur Reformation zu bekennen, »ursach, das Paulus sagt ...: Die weiber sölle[n] schweigen vn[d] nit reden in der Kirchen«. ¹ Sie saß damit – wie alle Welt – einem Irrtum auf; denn den Passus »mulieres in ecclesiis taceant« ² überliefert die Vulgata in Paulus' erstem Korintherbrief erst als Interpolation in einer späteren Redaktion aus der dritten nachpaulinischen Generation. Aber diese philologisch interessante Einsicht ändert nichts daran, dass dieses Diktum unumstößliche apostolische Doktrin geworden ist.

Mit dem vermeintlichen Segen des Heiligen Paulus begann man seit dem dritten Jahrhundert, weibliche Stimmen in der Liturgie zu beschränken, was mit dem formellen Ausschluss von Jungfrauenchören auf dem Konzil von Auxerre 578 zum Gesangsverbot für Frauen im Gottesdienst führte. Der singende Vollzug der Liturgie war zur Sache des so genannten »chorus« geworden, der zusehends synonym mit »clerus« gebraucht wurde. Selbst der Psalmengesang, der von einigen Kirchenvätern wie Ambrosius von Mailand, Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomos sowie Zenobius von Florenz

* Der Band stellt im Wesentlichen die überarbeiteten Referate dar, die am 30. Juni und 1. Juli 2011 beim von der Gerda-Henkel-Stiftung freundlich unterstützten troja-Kolloquium gleichen Titels in Münster i.W. gehalten wurden (siehe www.troja-online.eu).

1 Argula von Grumbach, *Schriften*, hrsg. von Peter Matheson, Gütersloh 2010 (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, 83), S. 67.

2 αἱ γυναῖκες ἐν ταῖς ἐκκλησίαις σιγάτωσαν (1 Kor 14,34). Zur textkritischen Bewertung siehe vor allem *Der erste Brief an die Korinther*, übersetzt und erklärt von Hans Conzelmann, Göttingen 1969 (Kritisch-exegetischer Kommentar über das Neue Testament, Abt. 5), S. 289f., zu den Konsequenzen für die Neuausrichtung des urchristlichen Gottesdienstes Gerhard Dautzenberg, *Urchristliche Prophetie. Ihre Erforschung, ihre Voraussetzungen im Judentum und ihre Struktur im ersten Korintherbrief*, Stuttgart 1975 (Beiträge zur Wissenschaft vom Alten und Neuen Testament, 104), S. 291 und 300. – Argula von Grumbach (siehe Anm. 1) hatte sich auf die Bibelstelle 1 Tim 2,12 berufen, die in weniger ausdrücklicher Form dem Korintherbrief vorangeht und womöglich von einem Paulusschüler aus dem späten 1. Jahrhundert stammt.

(nicht aber Hieronymus und Isidor von Pelusium)³ aufgrund des anderen Status der Psalmen Frauen noch zugestanden wurde, ist von Papst Gregor auf der römischen Synode 595 in die Hände bzw. Münden von Subdiakonen oder allenfalls Geistlichen mit niederen Weihen gelegt worden.⁴

Den Hintergrund dieser Entwicklungen bildet zweifellos der Prozess der Klerikalisierung der Kirche und mit dieser die Verdrängung des Gemeindegesangs. Mit dieser Professionalisierung und Spezialisierung der liturgischen Sphäre gelang aber auch eine Abgrenzung des christlichen Gottesdienstes von paganen Riten und Gebräuchen, für die das weibliche Singen, teils in Verbindung mit Tanz, zentral und maßgeblich war – seien es die stark affektiven Totenwachen und Klagelieder, seien es die zum Ausgelassenen tendierenden Ostervigilien,⁵ sei es das Festwesen bei Hochzeiten und beim Gastmahl sowie überhaupt der häuslich-private Bereich. Nicht zuletzt setzte man sich so von der Praxis von Sekten und Häretikern ab. Gleichzeitig mit dieser Identitätsstiftung entstand bei den Kirchenvätern ein Arsenal an Begriffen und Argumenten, mit dem die weibliche Stimme inkriminiert und ausgegrenzt werden konnte: sinnlich, körperlich, die Leidenschaften durch Missbrauch süßer Melodien erregend, lasziv, verführerisch, unkeusch.⁶ Sie bilden von jetzt an die Folie für das, wozu im regulierten und reglementierten männlichen Vollzug christlicher Praxis eine Alternative geboten werden sollte.

Ästhetik und institutionelle Struktur, Moral und gesellschaftliches Programm gingen seit dem Frühmittelalter Hand in Hand. Sie schufen eine pragmatische Realität, die für die Musikausübung im Rahmen des Chorals, aber dann auch per gleitendem Übergang in der polyphonen Musik der Renaissance, ja – neben der Profilierung des weiblichen Kunstgesangs im Weltlichen – für barocke konzertierende Kirchenmusik bis weit ins 18. Jahrhundert eine unhinterfragte Orientierungsmarke darstellte. Neben der

- 3 Rebecca T. Rollins, »The Singing of Women in the Early Christian Church«, in: *Music in performance and society: Essay in honor of Roland Jackson*, hrsg. von Malcolm S. Cole, John Koegel und Roland John Jackson, Warren 1997 (Detroit monographs in musicology/Studies in music, 20), S. 37–57; Günther Wille, *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, Kap. VIII. 111: »Christlicher Frauengesang«, S. 378–380.
- 4 *Gregorii I Papae Registrum Epistolarum*, tomus I, pars II: *Libri V–VII*, hrsg. von Paulus Ewald und Ludwig Hartmann, Berlin 1891 (Monumenta Germaniae Historia, Epistolae, 1), S. 363: »Psalms vero ac reliquas lectiones censeo per subdiaconos vel, si necessitas exigit, per minores ordines exhiberi.«
- 5 G. Wille, *Musica romana* (wie Anm. 3), Kap. VIII. 112: »Christliche Tafel-, Toten- und Festmusik«, S. 380–383.
- 6 Siehe R. Rollins, *The Singing of Women* (wie Anm. 3).

akustischen Seite des apodiktisch männlichen Klangs von Kirchenmusik (oder sollte man vorsichtiger sagen: des von männlichen Wesen erzeugten Klangs?) war vor allem das Bildungssystem betroffen. Die Formation von Klerikern bedurfte der frühen Instruktion und Habituation, und institutionelle Konsequenzen wurden spätestens mit der Einrichtung eines geregelten Ausbildungsgangs im Rahmen der seit dem siebten Jahrhundert belegten *schola cantorum* in Rom geschaffen, die den Klerikernachwuchs systematisch heranzubilden begann. Da dieser ganz selbstverständlich auch singen können musste, bestand ein großes Interesse an »pueri bene psallentes«, gut singenden Knaben, wie es der 36. *ordo romanus* aus der Vorschriftensammlung zur Durchführung liturgischer Handlungen spezifizierte.⁷ Die Strategie, musikalisch und geistig rege junge Menschen aus sozial schwachen Gesellschaftsbereichen schon früh in ihrem Leben zu rekrutieren, sie durch sichere Laufbahnen und soziale Mobilität zu belohnen und sie auf diesem Wege dauerhaft identifikatorisch an die Institution Kirche zu binden, war ein Modell, das sich noch jahrhundertlang auszahlen sollte. Nicht umsonst war es ein tragendes Element der verschiedenen *Doctrinae pro pueris ecclesiae* im 15. und 16. Jahrhundert,⁸ dass der Kontakt der Singknaben zu den Eltern weitestgehend unterbunden wurde und das »officium parentum«, die Elternpflicht, in die Hände der kirchlichen Einrichtung übergang.

Um einen Hintergrund für die zeitgenössische Vorstellung von Kindheit, auch Knaben-Kindheit, zu gewinnen, die nicht von späteren, gar heutigen Ideen einer am (wie auch immer gearteten) Kindeswohl orientierten »idealen« Pädagogik durchsetzt ist, wird der Beitrag von Claudia Jarzebowski den Schlüsselbegriff der Gotteskindschaft aus einem allgemeinen historischen Blickwinkel heraus umkreisen. Dass Kinder als integraler Teil der Gemeinschaft

7 *Les ordines romani du haut moyen âge*, hrsg. von Michel Andrieu, Bd. 4: *Les textes (Ordines XXXV–XLIX)*, Löwen 1956, S. 195.

8 Die Matrix des über viele Jahrzehnte in weitgehend übereinstimmender Formulierung fortgeschriebenen Programms stellt die auf 15. April 1411 datierte *Doctrina pro pueris Ecclesiae Parisiensis* des Theologen und Pariser Universitätskanzlers Jean le Charlier de Gerson dar (siehe Johannes Gerson, *Oeuvres complètes*, hrsg. von P[ère] Glorieux, Bd. 9: *L'œuvre doctrinale (423–491)*, Paris 1974, S. 686–689). 1458 wurde sie in Cambrai in eine entsprechende Anweisung übernommen (siehe Alejandro Enrique Planchart, »Choirboys in Cambrai in the Fifteenth Century«, in: *Young choristers: 650–1700*, hrsg. von Susan Boynton und Eric Rice, Woodbridge 2008, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, 7, S. 123–145: S. 126f.) und desgleichen 1533 in Reims (siehe Patrick Demouy, »Une source inédite de l'histoire des maîtrises: Le règlement des enfants de chœur de Notre-Dame de Reims«, in: *Symphonies lorraines: Compositeurs, exécutants, destinataires*, hrsg. von Yves Ferraton, Paris 1998, S. 169–181).

Gottes verstanden wurden (und deshalb auch den Eltern nur als ›Leihgabe‹ überantwortet waren), prädestinierte sie gegebenenfalls auch im Vollzug des kirchlich-christlichen Lebens zu Aufgaben, wie sie ein singender puer altaris erfüllte.

Wie eng die Bildungsgeschichte des europäischen Mittelalters und der Frühen Neuzeit an Musik gekoppelt war, geht nicht nur aus der disziplinären und universitären Anbindung der musica an die septem artes liberales hervor, sondern bildet sich insbesondere in der Schulgeschichte ab, die zu nicht unwesentlichen Teilen eine Geschichte der Kloster-, Stifts- und Stadtschulen mit Anschluss an einen Dom oder eine Kollegiatskirche ist. Das Modell konnte nach der Reformation ohne größere Modifikationen im Rahmen der protestantischen Lateinschule fortgesetzt werden. Hier fusionierten allgemeine und musikalische Erziehung. Dabei war es praktisch, dass verschiedene Berufswege für die unterschiedlichen Begabungen gangbar waren. Knaben, die aufgrund ihrer Musikalität eher für eine musikalische Zukunft vorbestimmt erschienen, konnten nach der Mutation Musiker werden, z. B. als »petits vicaires« im täglichen Singdienst des »parva vicaria«-Amtes, aus dem sie bis zu europaweit gesuchten Gesangkoryphäen aufsteigen konnten, oder als Instrumentalisten meist nach einer spezialisierten Weiterbildung bei einem bekannten Lehrer, üblicherweise einem Organisten. Sie konnten höhere Studien treiben und danach zur Musik zurückkehren; sie konnten aber auch andere akademische Laufbahnen einschlagen, wenn die musikalische Eignung begrenzt war oder die Stimme doch nicht dauerhaft ausreichte, wenn die geistigen Gaben in die wissenschaftliche Richtung tendierten oder überhaupt die Lebensentwürfe in andere Sphären wiesen. Diese Universalität gehörte zweifellos zu den Erfolgsgeheimnissen der kombiniert musikalisch-liturgisch-allgemeinen Bildung, die die institutionelle Langlebigkeit des Konzepts begründeten. Der Beitrag von Jörg Bölling wird in diese strukturelle Weichenstellung, als deren Nutznießer die Musik aufscheint, einführen.

Dass Allgemeinbildung und intensive Musikerziehung oft genug auch in ein gespanntes Verhältnis zueinander treten konnten, beginnt mit der Heranziehung von Knabenstimmen zu mehrstimmiger Musik. Seit etwa 1400 trifft man auf die ersten einschlägigen Belege in Form pauschaler Anweisungen für die magistri puerorum. Jean Gersons *Doctrina* fordert bereits 1411 vom Knabeninstructor die Unterweisung seiner Schutzbefohlenen hauptsächlich in Choralgesang, darüber hinaus aber auch in Polyphonie: »Ferner lehre der Meister die Knaben zu den festgesetzten Zeiten vor allem den cantus planus und Kontrapunkt sowie einige anständige Discantus-Sätze, aber keine

ausschweifenden und unzüchtigen Lieder«,⁹ und in England scheint der erste Beleg für die Aufgabenbeschreibung eines Musiklehrers für den Nachwuchs, der auch Mehrstimmigkeit beinhaltet, von 1415/16 aus der Kathedrale in Durham zu stammen.¹⁰ Der unter dem Namen Leonel Powers († 1445) überlieferte *Tretis ... vpon the Gam[m]e for hem th[a]t wil be syngers. or makers. or techers* berücksichtigt bei den Anweisungen für die nicht schriftlich niedergelegten mehrstimmigen Stegreif-Praktiken Kinder bereits ganz selbstverständlich: »Zuerst, wenn man ein Kind lehren will, seinen Kontrapunkt zu singen, muss es sich seinen Einklang vorstellen, die Oktav vom Choral darunter, seine Terz, die Sexte darunter, seine Quinte ... «.¹¹

Die älteste musikalische Quelle, die eine polyphone Ausführung durch Knabenstimmen *expressis verbis*, wenngleich bezeichnenderweise nur als Option, erwähnt, dürfte die mit drei Stimmen notierte und aufgrund des Oberstimmenkanons bis zu vierstimmig auszuführende Motette *Inclita stella maris* von Guillaume Dufay in der aus dem Veneto stammenden Handschrift Bologna Q 15 aus der Zeit um 1430 sein.¹² Der Part des tieferen Contratenors reicht bis zum – für textierte Stimmen der Zeit außergewöhnlichen – Ton *A* hinab. Es ist anzunehmen, dass die eine der verschiedenen der Niederschrift beigefügten Ausführungsanweisungen »Der zweite Contratenor kann zusammen mit den anderen Stimmen nur vokal ausgeführt werden, wenn Knaben den Kanon singen«¹³ als Hinweis auf erleichternde Höhertransposition zu verstehen ist, die andererseits voraussetzt, dass die dann entsprechend hoch liegenden Superius-Partien von Knaben realisiert werden.¹⁴

- 9 J. Gerson, *Œuvres*, ebda., S. 687 (»Porro magister cantus statutis horis doceat pueros plenum cantum principaliter et contrapunctum, et aliquos discantus honestos, non cantilenas dissolutas impudicasque«).
- 10 Siehe Alan Mould, *The English Chorister. A History*, London 2007, S. 48f.
- 11 London, British Library, GB-Lbl, Ms. Lansdowne 763, fol. 105^v–113^r: fol. 105^v, Digitalisat <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=5506> <28.8.2012> (»Ferst to enforme a. childe *in his countirpoynt*. he most ymagyne his vnisonn. *th.*^c 8.^{te} note fro *the playnsong benethe*. his .3^{de}. *th.*^c 6^{te} note beneth^c his .5^{te}. ...«).
- 12 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, I-Bc, Ms. Q.15, fol. 211^v–212^r; Faksimile siehe Margaret Bent, *Bologna Q15. The Making and Remaking of a Musical Manuscript. Introductory Study and Facsimile Edition*, 2 Bde., Lucca 2009.
- 13 »Secundus Contratenor concordans cum omnibus non potest cantari nisi pueri dicant fugam«.
- 14 Vgl. David Fallows, »Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159: S. 128–131.

Somit war über den einstimmigen Choral hinaus bei der schriftlosen und der notierten Mehrstimmigkeit ein weiterer Anspruch formuliert, der spezielle Kompetenzen bei den Knaben erforderte: sich hörend – von der Tonvorstellung her und rational einsichtig – in einen Stimmenverband zu integrieren, so dass es zunehmend galt, auch Kontrapunkt und Mensuralnotation zu lehren. Die musikalischen Anforderungen stiegen und im Schlepptau die theoretische Beherrschung der Materien, was das Curriculum erweiterte und Zielkonflikte mit der Rekrutierungs-idee von Klerikern und Akademikern vorprogrammierte. 1460 wird in Wien daher vom Subkantor gefordert: »Aber Cantum figuratum soll er die [= diejenigen] knaben lernen in der Cantorey die darzu geschickt sein vnd das zu Rechter gewöndlicher zeit, damit die knaben in anderer lernung nicht versawmbt werden.«¹⁵ Wie dies didaktisch gehandhabt wurde, bleibt für das 15. Jahrhundert weitgehend im Dunkeln, im bildungsoptimistischen 16. Jahrhundert wird es indes zum Gegenstand teils sehr ökonomischer, teils differenzierter Lehre. Der Beitrag von Inga Mai Groote erhellt, auf welche Weise sich diese systematisierte Musikinstruktion, die stets in Konkurrenz zur allgemeinen Bildung stand bzw. mit ihr zu harmonisieren war, in einem eigenen Traktat- und Buchtypus niederschlug.

Damit ist ein Punkt angesprochen, der auch in der Thematik virulent wird, die Jürgen Heidrich in seinem Beitrag zu den musikspezifischen und allgemeinen bildungspolitischen Implikationen der protestantischen Schulung junger Menschen, wie sie sich im Verlagsprogramm des Martin Luther nahestehenden Druckers Georg Rhau manifestieren, behandelt. Knaben sind zwar in der Vokalmusik der Renaissance ein nicht mehr wegzudenkender Faktor geworden, und die konsequente Erweiterung des komponierten Tonraumes in die Tiefe einerseits, in die Höhe andererseits machte ihre Beteiligung am musikalischen Geschehen immer häufiger unentbehrlich. Gleichwohl war dieser Teil des sängerischen Aufführungsapparates nicht mit den gleichen Strukturen und Verfahren zu gewährleisten, wie es beim Rest einer Kapelle der Fall war. Die seit 1400 sprunghaft zunehmenden Maîtres und die Schaffung eines eigenen Betreuungsmodus in der Stadt wie bei Hofe (die verantwortliche Unterbringung der Knaben beim *magister puerorum*) zeugen davon, dass ein eigener Lebens- und Lernrahmen zu schaffen war, der auf die spezifischen Bedingungen der kindlichen und jugendlichen Sänger abgestimmt war. Anders als Erwach-

15 »CLXXI. Bestellung und ordnung der Cantorey. 24. Sept. 1460«, in: Joseph Freiherr von Hormayr, *Wien, seine Geschichte und Denkwürdigkeiten*, Bd. 5, H. 2 und 3, Wien 1823, »Urkundenbuch«, S. 185–189: S. 187.

sene mussten Knaben permanent geschult werden – gemäß ihrem Ausbildungsstand und nicht zuletzt gemäß ihrer sich natürlicherweise wandelnden Stimmen. Ähnlich wie bei der theoretischen Lehre wird die Methodik des lernenden Musizierens aber erst sehr spät in einem Spezialrepertoire greifbar. Die Gattung des Triciniums, von dem im Zusammenhang mit Rhau protestantischen Musikdrucken die Rede sein wird, ist ein solcher Reflex auf den Materialbedarf. Die besetzungsmäßige Beschränkung auf nicht mehr als drei Stimmen mag als pragmatische Konzession an den Tonsatz verstanden werden, viel wichtiger scheint aber die schier unerschöpfliche Fülle an Ambitus-Konstellationen und Melodieprofilen zu sein, die der Herausgeber Rhau hier in seiner Sammlung realisierte. Flexibilität im Umgang mit sich entwickelnden Stimmen, die heute noch mühelos das *g* erreichen und morgen schon anfangen können, den Weg zur Männerstimme zu beschreiten, war das A & O eines musikalisch empathischen *magister puerorum*. Welches Potenzial im geordneten Sing- (notabene: nicht Stimm-)Training steckte, geht nicht zuletzt aus der nachfolgenden Hochkonjunktur von Triciniendruckten im protestantischen und seit Beginn der 1570er Jahre mit Christian Hollanders Beiträgen auch im katholischen Bereich hervor.¹⁶

Hier wird im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert ansatzweise eine pädagogische Umorientierung hin zum vermehrten Eingehen auf die spezifischen Bedingungen der besonderen Lebensform von Singknaben spürbar. Dass dieses Entgegenkommen keine Selbstverständlichkeit war und die Stringenz des tradierten musikalischen Gebäudes in aller Regel unangefochten blieb, geht aus den Beispielfällen hervor, die man *ex negativo* anführen könnte. Dazu gehört ein rares Experiment, das man – bezeichnenderweise auch dieses in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – mit der Anordnung der Stimmen in einem norditalienischen Chorbuch¹⁷ machte (siehe Abbildung 1):

16 Vgl. die Liste von Drucken bei Nicole Schwindt, »Philonellae« – Die Anfänge der deutschen Villanella zwischen Tricinium und Napolitana«, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), S. 243–283: S. 265–267; siehe auch Barbara Eichner, »Sweet singing in three voices: a musical source from a South German convent?«, in: *Early Music* 39 (2011), S. 335–347, insbes. S. 337f.

17 Gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelangte das Chorbuch I–TVd, Ms. 23 nach Treviso in die Biblioteca Capitolare del Duomo. Geschrieben wurde es, versehen mit dem Datum 1563, von Vittorio Jachettini (»D. Victorinum Venetum«), einem mutmaßlichen Schüler von Jacquet de Mantua, dessen Messen den Inhalt der Handschrift bilden.



Abbildung 1: Chorbuch von (I–Tvd, 23, fol. 83^v–84^r), siehe *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 17, S. 672

Die fünf Lesefenster einer Messe von Jacquet de Mantua folgen hier nicht der üblichen satztechnischen Logik, nach der jeweils untereinander die Gerüststimmen Diskant und Tenor auf der linken Aufschlagseite und die Ergänzungsstimmen Alt und Bass auf der rechten platziert sind. Vielmehr bildet das Chorbuch – aus Quellensicht geradezu ikonoklastisch – die Größe und Blickrichtung der Singenden ab. Indem die Superius-Partie mit dem G2-Schlüssel über den Fußsteg verteilt ist, wird den Kleinsten nicht mehr die am weitesten entfernte Stelle im Lesefeld zugemutet, auf die, jeweils am oberen Seitenrand, nun Bass und zweiter Tenor ihre Augen richten müssen. Björn Tammen führt in seinem ikonographischen Beitrag andere Fälle vor Augen, in denen sich der Mentalitätswandel andeutet: Knaben – als integraler Teil der musikalischen Praxis – werden in ihrer Eigenart, zu der nicht zuletzt das erhöhte Schutzbedürfnis zählt, wahrgenommen.

Dass dies kein Automatismus war und das Geben und Nehmen (Geben von Ausbildungssicherheit und Nehmen von Dienstleistungen) in der Regel recht unsentimental umgesetzt war, belegen die zahllosen dienstlichen Verrichtungen, die Knaben im 15. Jahrhundert im Zuge des explodierenden Stiftungswesens und der immens angewachsenen Termine und Pflichten im

Andachtswesen abzustatten hatten. Was uns heute ein Füllhorn an Kompositionen beschert, brachte vor allem die kleinen ›Berufsmusiker‹ bisweilen an die Grenzen des Machbaren. Die um 1500 angefertigte lebensnahe Illustration in einer Choralinitiale eines Graduale aus den Vogesen spricht Bände (siehe Abbildung 2): Wären nicht quasi im Stundentakt liturgische musikalische Verrichtungen an den diversen Stellen des Kirchenraumes zu absolvieren gewesen, hätte sich die außergewöhnliche Konstruktion eines mobilen Notenpults auf belastungsfähigen Rädern wohl kaum gelohnt.



Abbildung 2:
Saint Dié
des Vosges,
Médi-
athèque
Victor Hugo,
Ms. 74
(Graduale,
1494–1514),
fol. 338^r
(Ausschnitt)

Die Spanne zwischen Anspruch und Wirklichkeit (der einerseits bestehende musikimmanente Wunsch nach Höhe im Tonsatz, verbunden mit der kategorischen Beschränkung auf Vokalist*innen männlichen Geschlechts, und der andererseits nur mit beträchtlichen institutionellen Anstrengungen zu erfüllende Bedarf an hohen Stimmen) führte zu manchem Knirschen im Getriebe.

Päderastische Übergriffe und Entführungen von Knaben sind nur die justitiablen Extrempunkte einer flächendeckenden musikalischen Rekrutierungspraxis, die gleichwohl vor Augen führen, als wie unentbehrlich in der Musik der Renaissance der Klang von Knabenstimmen empfunden wurde. Bemerkenswert sind dabei die Zeugnisse, die erkennen lassen, dass die Knabenstimme nicht nur als *nicht* defizitär wahrgenommen wurde, sondern nach Art eines Verdrängungsprozesses zur klanglichen Leitgröße für hohe Stimmen allgemein aufgestiegen war. Als Giangiorgio Trissino im frühen 16. Jahrhundert die Stimme von Isabella d'Este beschreibt, ist es die Knabenstimme, die den ästhetischen Maßstab setzt:

Der Ton ihrer Stimme ist weder sehr fest noch zu weiblich, noch wirklich gelöst, sondern süß und sanft, wie die Stimme eines Knaben wäre, der noch keine Jugendlichkeit erlangt hat. Und wenn dieser Klang in die Ohren eindringt, erweckt er dort eine süße Wirkung, die selbst bleibt, nachdem die Stimme aufgehört hat zu tönen, so dass einige Spuren der Rede und einige Süße, voll der Überzeugung, in der Seele bleibt.¹⁸

Obwohl es hier um den nicht-öffentlichen Raum geht, schon gar nicht um den Kirchenraum, wird erkennbar, dass die Knabenstimme die Vorstellung von wirkungsvollem Singen okkupiert hat und zur ästhetischen Bezugsgröße selbst für den weiblichen Gesang geworden ist. Die Ideologie des Reinen, des Unschuldigen, des Keuschen inszenierte ihre eigene Klangsilhouette – inkarniert im Postulat der entsinnlichten Frauenstimme und im Topos des unirdischen Knabentons.

Es will durchaus nicht als Zufall erscheinen, dass Guillaume Dufay in seiner wohl 1464 komponierten vierstimmigen Marienantiphon *Ave regina caelorum*, deren Aufführung während seiner Sterbestunde er immerhin testamentarisch verfügte und die er sich somit bezeugtermaßen als klanglichen Trost und musikalische Wegzehrung auf seinem Gang ins Jenseits wünschte,

18 Giovanni Giorgio Trissino, *I Ritratti* (Rom 1524), in: *Tutte le opere di Giovanni Giorgio Trissino non più raccolte*, Verona 1729, S. 274 (»il tono de la voce non è molto tenue, nè tale che 'l sia troppo femminile, o vero disciolto, ma è suave, e mansueto, come sarebbe quello di uno fanciullo, il quale non fosse ancora a la giovinezza venuto; e questo tono tenerissimamente intrando ne le orecchie altrui, genera un certo dolce rimbombo in esse; il quale, ancora che sia cessata la voce, dentro però soavemente vi resta, e fa dopo lui alcune reliquie di parlare, e certe dolcezze piene di persuasione ne l'anima rimanere«), zit. nach Sabine Meine, »Forse che sì, forse che no«. *Die Frottola: Musik als Diskurs an italienischen Höfen 1500–1530*, Habilitationsschrift Hannover 2007, S. 110), dort auch die Übersetzung.

die Tongebung von Knaben an entscheidender Stelle inszeniert (siehe Notenbeispiel 1).

13

Mi -
do - mi - na an - ge - lo - - - - - rum,
A -
do - mi - na an - ge - lo - - - - - [rum],
se - - re - re tu - i la - ben - - - tis Du - fa - - - - - y,
- - - ve - - - re - gi - na ce - lo - - - - - rum,

Notenbeispiel 1: Guillaume Dufay, *Ave regina caelorum* [III], T. 13–30, nach: *Guillelmi Dufay Opera omnia*, hrsg. von Heinrich Besseler, Bd. 5: *Compositiones Liturgicae Minores*, Rom 1966 (Corpus mensurabilis musicae, 1.5), S. 124–130: S. 124f.

Nachdem der liturgische Text »Ave regina celorum, Ave domina angelorum« am Motettenbeginn zwei wechselnden Duos anvertraut worden war (Superius – Contratenor, Contratenor – Bassus), erscheint mit der ersten vierstimmigen Passage in T. 21 ein Texttropus, in dem der Komponist unter Nennung seines Namens für sich um Beistand bittet (»Miserere tui labentis Dufay«, »Erbarme dich deines dahinschwindenden Dufay«). Der Tenor wiederholt Text und Melodie des zuvor von den höheren Stimmen paraphrasiert intonierten Cantus firmus, während die unterdessen freie Melodie des Superius mit dem neuen Text unterlegt ist. Effektivoll ist bereits beim ersten ergänzten Wort »Miserere« der Einsatz der höchsten Stimme auf dem exponierten Ton *es*“, der erstmals

das ficta-Akzidens^b erklingen lässt, auffällig ist auch das tonmalerische Gleiten («labentis»), das in einer über eine Dezime geführten Abwärtsbewegung fühlbar gemacht wird, und wirkungsvoll ist sodann, wenn die Stimmen, nun ohne gewichtigen Bass und in einer fauxfourdonartigen Klangkonstellation, sich beim Namen des Komponisten wieder nach oben, jetzt bis zum *recta-e*“, emporschwingen. Dufay hat nicht nur verfügt, welches Stück an seinem Totenbett zu singen sei, was schon bemerkenswert genug wäre, sondern eigens die Klangqualität spezifiziert: sechs Knaben und drei erwachsene Sänger.¹⁹ Die Wirkung muss bewegend gewesen sein, auch als das Stück dann *de facto* erst zur Totenfeier erklang. Dass das Timbre von Knabenstimmen im Verbund mit exzellenten Männerstimmen nicht nur eine sensorische, sondern auch eine symbolische Qualität *sui generis* hervorbringen kann, scheint in diesem Moment des Dufay’schen Tonsatzes eingefangen zu sein.²⁰

Das Junktum, dass man von den Knaben, die wie Engel tönen sollten, auch ein entsprechendes Verhalten verlangte, belegt die disziplinierende Absicht. So fordert das *Règlement* der Maîtrise von Reims 1533:

Sie [die Chorknaben] sollen nicht nur wegen ihrer reinen, sanften und wohl-lautenden Stimme ausgewählt werden, vielmehr sollen sie auch von guten Sitten sein und fromm, sie sollen noch ihre Unschuld empfinden, damit sie das sind, was sie darstellen, wie kleine Engel beim Gottesdienst, und dass sie einen jeden zur Andacht anregen ... [Wenn sie gehen, geschieht alles mit soviel] Zurückhaltung und Bescheidenheit, dass man sie eher für Engel als für Kinder halten könnte. ... dass man sagen könnte, hier sind Kinder, die wirklich ihre Unschuld und engelhaftige Reinheit spüren.«²¹

19 Die genaue Anzahl der Knaben geht aus dem Text des Testaments nicht völlig eindeutig hervor, da die beiden betreffenden Textstellen »pueri altaris una cum magistro eorum et duobus ex sociis« (»Singknaben und mit ihnen ihr Magister sowie zwei der Gefährten [= petits vicaires]«) und »sex autem pueri« (»nämlich sechs Knaben«) im Dokument zwei Seiten auseinander liegen. A. E. Planchart, *Choirboys* (wie Anm. 8), S. 134, vermutet, dass die geringe Gesamtzahl wohl mit Blick auf die Verhältnisse im Sterbezimmer gewählt wurde; die burgundische Ordonanz von 1469 gibt für vierstimmige Musik sechs Knaben und je zwei erwachsene Sänger für die Unterstimmen an.

20 Um so mehr verwundert es, dass der Versuch, auf höchstem Niveau Knabensoprane mit erfahrenen, reifen Männerstimmen zusammenzubringen, heute m. W. nicht unternommen wird. Die mutierten Stimmen professioneller Knabenchöre sind die von jungen oder gar sehr jungen Männern, während ambitionierte männliche Vokalensembles, auch wenn sie selbst aus Knabenchören hervorgegangen sind, die Oberstimme mit einem hohen »Counter-tenor« besetzen.

21 Zit. nach P. Demouy, *Une source* (wie Anm. 8). (»Ils [les effans de chœur] doivent estre choisiz, non seulement pour avoir la voix claire / douce et harmonieuse, mais pour estre de

Diesem Kontext der ästhetisierten Affektkontrolle geht Corinna Herr in ihrem Beitrag nach, der zugleich weitere ideengeschichtliche Kodierungen der Knabenstimme in einen Zusammenhang bringt.

Die Tatsache, dass es kirchliche Gründe waren, die eine intensive Pflege und Nutzung der Knabenstimme motivierten und lebendig erhielten, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass damit ein instrumentelles Potential geschaffen war, das weit in den außerkirchlichen Bereich ausgriff. Insbesondere an den Höfen, eben dort, wo es für kirchliche Zwecke der Kapellmusik institutionalisierten Knabengesang auf hohem Niveau gab, prägte sich als Modus des entspannten Musizierens, bei dem reglementierte gesellschaftliche Verhaltensnormen und Positionierungsprozeduren umgangen werden konnten, das vokale Musizieren von Männern und Knaben aus. Ganz charakteristisch ist der Bericht in der kastilischen Biographie des musikliebenden Infanten Juan de Aragón y Castilla (1478–1497), wo es heißt: »Während der Siesta, besonders im Sommer, kam Juan de Anchieta, sein Kapellmeister, mit vier oder fünf Buben in den Palast, Kapellknaben mit schönen Stimmen; und unter ihnen war ein gewisser Corral,²² ein schöner Sopran. Und der Prinz sang mit ihnen zwei Stunden lang oder so lang er wollte, wobei er Tenor sang.«²³

Aber auch in weniger elitären Kreisen war das gemeinsame Singen von Erwachsenen und Kindern, gerade Knaben, vielgeübte Praxis. Richard Wistreich zeigt in seinem Beitrag Material aus unterschiedlichen Quellensorten auf, das

bonnes moeurs et / dévotz, resentans encore leur innocence, pour estre ce / qu'ilz représentent, comme petitz anges au service de Dieu / et exciter chascun à dévotion. ... [Wenn sie gehen, geschieht alles mit soviel] contenance et modestie qu'on les puisse plustost estimer / anges qu'enffans. / ... qu'on puisse dire, voyci des enffans vrayment resentans / leur innocence et pureté angélique.«

22 Antonio de Corral war dann 1502 offizielles Mitglied der königlich-kastilischen Kapelle, siehe Tess Knighton, »A Meeting of Chapels: Toledo, 1502«, in: *The Royal Chapels in the Time of the Habsburgs: Music and Court Ceremony in Early Modern Europe*, hrsg. von Juan José Carreras und Bernardo García García, Woodbridge 2005 (span. 2001), S. 85–102: S. 88.

23 »Era el Príncipe don Johan, mj señor, naturalmente inclinado a la música, e entendíala muy bien, aunque su voz no era tal, como el era porfiado en cantar; e para eso, en las siestas, en espeçial en verano, yuan a palaçio Johanes de Ancheta, su maestro de capilla, e quatro o çinco muchachos, moços de capilla de lindas bozes, de los quales era vno Corral, lindo tiple, e el Príncipe cantaua con ellos dos oras, o lo que le plazía, e les hazía thenor, e era bien diestro en el arte.« (zit. nach Jon Vincent Blake, »*Libro de la cámara real del Príncipe don Juan e offiçios de su casa e serviçio ordinario: de Gonzálo Fernández de Oviedo y Valdés – segun el manuscrito autógráfo Escorial E.IV.8: Estudio, transcripción y notas*, PhD diss. University of North Carolina at Chapel Hill 1975, S. 123).

diese Normalität vor Augen führt. Insbesondere die in jüngerer Zeit Platz greifende Vorstellung vom weltlichen Ensemblegesang als Plattform weiblichen Singens, muss in diesem Lichte hinterfragt werden: Auch das weltliche Repertoire erklang in der Renaissance in geschlechtshomogenen Formationen, seien es männliche oder seien es weibliche Stimmen gewesen.

Der soeben zitierte Biograph des spanischen Thronfolgers deutet darüber hinaus etwas an, was allgemein als Frage im Raum steht: Er sagt, Prinz Juans Stimme habe nicht ganz seiner Ausdauer entsprochen – was freilich seiner Passion keinen Abbruch tat. Es bleibt ungesagt, ob es sich um die Schönheit seines stimmlichen Materials oder um die technische Durchhaltefähigkeit für mehrstündiges Singen handelte. Die (semiprofessionellen) Knaben scheinen ihm in beiderlei Hinsicht überlegen gewesen zu sein. Doch wie klangen die Stimmen und wie wurden sie für die Anforderungen im Kapellalltag jenseits der musikalischen Kompetenzen trainiert? So wenig Konkretes man überhaupt über die stimmliche Ausbildung von Sängern der fraglichen Zeit weiß, die in technischer Hinsicht wohl eher eine niedrigschwellige Schulung denn eine Stimmbildung war, so wenig weiß man von der Formung der kindlichen Stimme. Dass es ein Bewusstsein für physiologische Zusammenhänge bis hin zu therapeutischen Maßnahmen gab, illustrieren die Ausgaben des Stuttgarter Hofkapellmeisters Balduin Hoyoul, der 1582 beim Hofapotheker für seine Schützlinge nicht nur Zuckerkandis und Süßholz bezog, sondern zur Pflege der Knabenstimmen zudem »gesottenes Wasser«, wie es auch in der zeitgenössischen Krankenpflege in vielerlei Funktionen Anwendung fand.²⁴

Klangliche Vorstellungen vom Timbre, von der sonoren Qualität, vom dynamischem Volumen historischer Knabenstimmen müssen zwar notgedrungen Spekulation bleiben. Doch sollten die Indizien, die in Richtung zarter Stimmen weisen, zu denken geben. Dazu gehören nicht nur die fehlenden Angaben zu intensivem Stimmtraining, die Aussagen über den süßen Ton, die wiederholten Besetzungsangaben von im Vergleich zu den erwachsenen Partien scheinbar überproportional besetzten Knabenparten;²⁵ dazu gehört auch, mit dem Vorurteil aufzuräumen, bei den oft schon relativ alten,

24 Siehe Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, 4), S. 67. Die Vermutung der Autorin, es handele sich bei »gesottenem Wasser« um destilliertes Wasser, erscheint weniger wahrscheinlich. »Gesotten Wasser« waren in der Heilkunde zu meist teeartige Aufgüsse mit entsprechenden Heilkräutern.

25 Vgl. dazu z. B. Anm. 19.

nicht mutierten Jungen früherer Zeiten habe es sich um eine von Natur aus andere, geistig-körperlich konditionierte kräftige Stimmpräsenz gehandelt. Der Ausflug in systematische Untersuchungen, den der Beitrag von Ann-Christine Mecke unternimmt, konfrontiert derartige Legendenbildung mit anthropologischen Fakten und akustischen Messdaten. Hier wird klar, dass durchaus auch eine Knabenstimme über Stimmbildung verändert werden kann. Mit Blick auf die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts ist indes die Frage, ob dieser Eingriff überhaupt eine Option gewesen wäre. Die Souveränität eines manchen historischen Knabensoprans resultierte zweifellos in erster Linie aus der Habituation, dem monate- und jahrelangen singenden Umgang mit stilistisch sich stets ähnelnder Musik. In dieser Hinsicht sind dem Reenactment die stärksten Grenzen gesetzt.