

troja 2011

Rekrutierung musikalischer Eliten  
Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 10 2011

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,  
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

# Rekrutierung musikalischer Eliten Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert

Herausgegeben  
von  
Nicole Schwindt



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise von der  
**GERDA HENKEL STIFTUNG**, Düsseldorf, unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© 2013 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung des  
Tafelbildes von Jörg Breu d. Ä. auf dem rechten Rückpositivflügel der Orgel in der  
Fuggerkapelle der Annakirche in Augsburg, um 1517, mit freundlicher  
Genehmigung der Fürstlich und Gräfllich Fuggerschen Stiftungen Augsburg)  
Satz: Nicole Schwindt  
Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza  
ISBN 978-3-7618-2289-0  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

## Inhalt

### Einführung

- »Mulier taceat in ecclesia« und die Folgen –  
Knaben in der Musik der Renaissance 9 Nicole Schwindt

### Der Blick auf Kinder

- Gotteskinder – Einige Überlegungen zu Alter,  
Geschlecht und Emotion in der Geschichte der  
europäischen Kindheit, 1450–1850 27 Claudia Jarzebowski
- Die Hand auf der Schulter – Ein Topos der spät-  
mittelalterlichen Gesangsikonographie zwischen  
Gestik, Performanz und Gruppenidentität 53 Björn R. Tammen

### Bildung und Ausbildung

- Kinder, Chöre, Curricula – Zur Institutions- und  
Bildungsgeschichte von *pueri cantores* 93 Jörg Bölling
- »KinderMusic« – Musiklehre und Allgemein-  
bildung für Chorknaben 111 Inga Mai Groote
- Das protestantische Repertoire für Knaben im  
Umfeld der Wittenberger Rhaw-Drucke 143 Jürgen Heidrich

### Knabenstimmen

- Who sings the *cantus*? Children as performers  
of secular music in the early modern period 157 Richard Wistreich
- »Subtilius in acutis« – sanft und engelgleich? Zur  
Ästhetik der Knabenstimme in der Renaissance 177 Corinna Herr
- Eigenschaften von Knabenstimmen in der  
Renaissance und heute – Anmerkungen zur  
Aufführungspraxis von für Knabenstimmen  
geschriebener Musik 191 Ann-Christine Mecke

Freier Beitrag

---

Zur Stellung der Handschrift Zürich G 438      207 Andreas Pfisterer  
in der Geschichte des deutschen Liedes

Personenregister      227

---

## Einführung

---



## 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«. <sup>1</sup> Sie saß damit – wie alle Welt – einem Irrtum auf; denn den Passus »mulieres in ecclesiis taceant« <sup>2</sup> 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](http://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)<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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,<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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«,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 ... «.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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«<sup>13</sup> als Hinweis auf erleichternde Höhertransposition zu verstehen ist, die andererseits voraussetzt, dass die dann entsprechend hoch liegenden Superius-Partien von Knaben realisiert werden.<sup>14</sup>

- 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<sup>v</sup>–113<sup>r</sup>: fol. 105<sup>v</sup>, 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.*<sup>c</sup> 8.<sup>te</sup> note fro *the playnsong benethe*. his .3<sup>de</sup>. *th.*<sup>c</sup> 6<sup>te</sup> note beneth<sup>c</sup> his .5<sup>te</sup>. ...«).
- 12 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, I-Bc, Ms. Q.15, fol. 211<sup>v</sup>–212<sup>r</sup>; 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.«<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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 Chorbuch<sup>17</sup> 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<sup>v</sup>–84<sup>r</sup>), 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<sup>r</sup>  
(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.<sup>18</sup>

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<sup>b</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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.«<sup>21</sup>

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,<sup>22</sup> ein schöner Sopran. Und der Prinz sang mit ihnen zwei Stunden lang oder so lang er wollte, wobei er Tenor sang.«<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

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;<sup>25</sup> 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 »gesottene[m] 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.



## Der Blick auf Kinder

---



Claudia Jarzebowski

## Gotteskinder

### Einige Überlegungen zu Alter, Geschlecht und Emotion in der Geschichte der europäischen Kindheit, 1450–1850

#### Thema

Die Geschichte der Kindheit ist ein gut bestelltes Feld und blickt als Untersuchungsgegenstand selbst auf eine lange Geschichte zurück. Dieses meint weniger den Zeitraum, in dem sie geschrieben wurde, sondern vielmehr die ideologischen Einfärbungen, die sie überwinden musste, um in den letzten Jahren endlich ernster genommen zu werden.<sup>1</sup> Historiographisch erblickte die Geschichte der Kindheit in den 1960er Jahren mit Philippe Ariès' wegweisender Studie *Geschichte der Kindheit* das Licht der Historikerwelt.<sup>2</sup> Mit diesem Buch etablierte Ariès eine Chronologie in der Geschichte der Kindheit, die sich als langelig herausstellen sollte. Nach einem Mittelalter, so der französische Gelehrte, dem eine eigene Vorstellung von Kindheit fremd gewesen sei, sei es das Verdienst der Renaissancehumanisten gewesen, kindheitsspezifische Vorstellungen entwickelt zu haben, insbesondere was die Erziehung adliger Knaben betraf.<sup>3</sup> Schließlich habe mit der französischen Aufklärung im 18. Jahrhundert und insbesondere den Idealen, für die Jean-Jacques Rousseau gestanden habe, ein Umdenken eingesetzt, das das Kindeswohl ins Zentrum pädagogischer und edukativer Konzepte stellte. Kindern wurde – sehr allgemein gesprochen – nun das Vertrauen entgegen gebracht, aus den ihnen eigenen Eigenschaften und Anlagen das Beste zu machen.<sup>4</sup> Die Bedingungen hierfür, so Rousseau – in Ariès' Darstellung –, lägen in der weitgehenden Zurückhaltung erwachsener Personen, deren Funktion eher beobachtend und

1 *Children's Worlds in Europe, 1400–1750*, hrsg. von Philippa Maddern und Stephanie Tarbin, Perth (in Vorbereitung).

2 Philippe Ariès, *Geschichte der Kindheit*, München 1978 (frz. 1960). Zur historiographischen Einordnung vgl. *Childhood in the Middle Ages and the Renaissance. The Results of a Paradigm Shift in the History of Mentality*, hrsg. von Albrecht Classen, New York 2005.

3 P. Ariès, ebda., S. 92–112.

4 Vgl. zu den geschlechterspezifischen Implikationen Pia Schmid, »Weib oder Mensch, Wesen oder Wissen. Bürgerliche Theorien zur weiblichen Bildung um 1800«, in: *Handbuch der Mädchen- und Frauenbildung. Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Bd. 1, Frankfurt am Main 1996, S. 327–345.

lenkend, nicht aber intervenierend sein sollte.<sup>5</sup> Mit diesen Überzeugungen habe die europäische Aufklärung die Weichen für eine am Kindeswohl orientierte moderne Erziehung gestellt, was als Auffassung bis in die Gegenwart hineinreicht. Ariès' Versuch, eine Chronologisierung vorzunehmen, die im Wesentlichen den Dreischritt Mittelalter – Renaissance – Aufklärung etablierte und einem aufklärungsfokussierten Fortschrittsdenken verpflichtet war, geriet sehr schnell in die ideologischen Mühlen der 1970er und 1980er Jahre. Diese brachten zwei, von Rudolf Dekker so genannte »Legenden« hervor: die schwarze und die weiße.<sup>6</sup> Die »black legend« geht von der Vorstellung aus, die Lloyd de Mause paradigmatisch folgendermaßen formulierte: »Die Geschichte der Kindheit ist ein Alptraum, aus dem wir gerade erst erwachen. Je weiter wir in der Geschichte zurückgehen, desto unzureichender wird die Pflege der Kinder, die Fürsorge für sie, und desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß Kinder getötet, ausgesetzt, geschlagen, gequält und sexuell mißbraucht wurden.«<sup>7</sup> Doch anders als Ariès, der die umfassende Pädagogisierung der Kindheit zumindest als Erbe der Aufklärung durchgehen lassen wollte, verlegen die Psychohistoriker(innen) um Lloyd de Mause die Erleuchtung im Umgang mit Kindern in ihre eigene Gegenwart der 1970er Jahre, die von antiautoritären Erziehungsansätzen durchdrungen und den entsprechenden Praxistests wie etwa im erfolgreichen Summerhill geprägt war.<sup>8</sup> Erst hier verwandle sich die Aufmerksamkeit, die Kindern entgegengebracht wurde, in »selbstlose Liebe«. Es wird deutlich, dass diese Argumentation vor allem der Absicherung moderner Ideologien diene, in der die Geschichte lediglich legitimatorische Funktionen zugewiesen bekam.<sup>9</sup> Ähnlich verhält es sich bei der »white legend«, nur eben in umgekehrter Weise: Die Elternliebe wird als Mutterliebe zur anthropologischen Konstante erklärt und somit der Historisierung und Historisierbarkeit enthoben. Mütter, so argumentierten etwa die frühe Elisabeth Badinter und die amerikanische Historikerin Linda Pollock, seien »von Natur« aus der Liebe zu ihren Kindern ergeben und verpflichtet.<sup>10</sup>

5 P. Ariès, *Kindheit* (wie Anm. 2), S. 209–221.

6 Rudolf Dekker, *Childhood, Memory and Autobiography in Holland from the Golden Age to Romanticism*, Basingstoke 2002.

7 Lloyd de Mause, »Hört ihr die Kinder weinen?« *Zur Psychogenese der Kindheit*, Frankfurt am Main 1979 (engl. 1976), S. 12.

8 Alexander S. Neill, *Theorie und Praxis der antiautoritären Erziehung. Das Beispiel Summerhill*, Reinbek 1969 (engl. 1960).

9 Edward Shorter, *The Making of the Modern Family*, New York 1975.

10 Elisabeth Badinter, *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*, München 1981 (frz. 1980); Linda Pollock, *Forgotten Children. Parent-Child Relations from 1500 to 1900*, Cambridge 1983.

Das Gegenteil sei zwar möglich, dann aber exzeptionell und deviant.<sup>11</sup> Die Mutterliebe wird hier mit der Natur begründet und in der Tat lässt sich diese sicher gut gemeinte Argumentation – denn immerhin wird die europäische Gesellschaft hier von der Vision befreit, die Lloyd de Mause so wortreich und drastisch heraufbeschworen hatte – als Vorläuferin dessen verstehen, was sich heutzutage vielerorten mit dem Einzug neurowissenschaftlicher Ansätze in die Geschichtswissenschaft beobachten lässt.<sup>12</sup> Gefühle und Emotionen werden weniger historisiert als vielmehr naturalisiert, indem sie bestimmten Gehirnregionen zugewiesen werden, die offenbar für anthropologisch, d.h. in kulturellen und historischen Hinsichten, invariant gehalten werden.<sup>13</sup>

Der vorliegende Beitrag versteht Alter, Geschlecht und Emotion als drei eng aufeinander bezogene und relationale Kategorien, die in ihrem Zusammenspiel mit einer hohen Prägekraft für lebensweltliche Kontexte und für relevante Konzepte von Kindheit ausgestattet sind und als solche greifbar werden.<sup>14</sup> Zunächst wird der Frage nach der Bedeutung von Alterskonzepten in Kindheitsvorstellungen der Frühen Neuzeit nachgegangen. In diesem Abschnitt werden anhand der Aufzeichnungen eines Scharfrichters und eines Chronisten der Stadt Erfurt vor allem die Lebenswelten städtischer Unterschichten betrachtet. Die Bedeutung von Geschlechterkonzepten in Kindheitsvorstellungen der Frühen Neuzeit soll im Anschluss in zwei Schritten beleuchtet werden. Zunächst soll am Beispiel einiger Erziehungstraktate des 16. und 17. Jahrhunderts nachvollzogen werden, inwiefern Kinder als vergeschlechtlichte Wesen wahrgenommen und behandelt wurden. Im Anschluss soll es dann anhand der Memoiren Christina von Schwedens um eine royale Variante der Selbstdarstellung gehen. Schließlich lassen sich die Quellen auch als

11 L. Pollock, *Forgotten Children*, ebda., S. 34–42.

12 Siehe das *Handbook of the Sociology of Emotions*, hrsg. von Jan E. Stets und Jonathan H. Turner, New York und Boston 2006.

13 Dabei wird die gesamte Debatte, die unter anderem Joan Scott erbittert um die Begriffe Körper und Erfahrung geführt hat, außer Acht gelassen. Das gilt auch für die wegweisenden Studien zur Körpergeschichte und Körperwahrnehmung, z. B. schwangerer Frauen in der frühen Neuzeit, in denen die hohe Bedeutung, die dem historischen Körper für seine Funktionsweisen zukommt, nachvollzogen wird. Joan Scott, »The Evidence of Experience«, in: *Critical Inquiry* 17 (1991), S. 773–797; dies., »Fantasy Echo: History and the Construction of Identity«, in: *Critical Inquiry* 27 (2001), S. 284–304; Barbara Duden, *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730*, Stuttgart 1987; *Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissenschaftsgeschichte der Schwangerschaft 17.–20. Jahrhundert*, hrsg. von Barbara Duden, Patrice Veit und Jürgen Schlumbohm, Göttingen 2002.

14 Vgl. zu kindlichen Lebenswelten Nicholas Orme, »The culture of children in medieval England«, in: *Past and Present* 148 (1995), S. 48–88.

Dokumente für eine Emotionengeschichte frühneuzeitlicher Kindheiten lesen, was im dritten Abschnitt am Beispiel frühverstorbenener Kinder und der Frage nach dem richtigen Maß an Liebe und Trauer unternommen werden soll. Mein Versuch, die streckenweise sehr weit auseinanderliegenden thematischen Aspekte zusammenzubinden, wird das Konzept der Gotteskindschaft als spirituelles und gestalterisches, mithin lebensweltlich relevantes Potential in den Vordergrund rücken.

## Alter und Recht

Biologische Konzepte spielen in der Geschichte seit jeher eine herausgehobene, wenngleich selten reflektierte Rolle.<sup>15</sup> Zahlreich sind die Bemühungen, Kindheit etwa über das Alter oder über das Geschlecht zu definieren. Eine Möglichkeit dabei ist, das Alter, das der »Kindheit« korreliert wird, rechtlich zu bestimmen. Dieser Versuch ist, sofern er auf eindeutige Festlegungen ausgerichtet ist, zum Scheitern verurteilt. Denn jede frühneuzeitliche Rechtsordnung versteht Kinder in Relation zu ihrer Reife und – worauf bereits hingewiesen wurde – zu dem vermeintlichen Delikt.<sup>16</sup> Diese Reife wiederum wird häufig nach körperlichen und intellektuellen Fähigkeiten bemessen. So heißt es etwa zur Strafwürdigkeit von jugendlichen Räubern in der Peinlichen Halsgerichtsordnung Kaiser Karls V. (1532):

Item so der dieb oder diebin jrs alters vnder viertzehen jaren weren, die sollen vmb diebstall, on sonder vrsach, auch nit vom leben zum todt, gericht, sonder der obgemelten leibstraff gemess, mit sampt ewiger vrphede gestrafft werden. Wo aber der dieb nahent bei vierzehen jaren alt wer, vnd der diebstal gross oder obbestimt beschwerlich vmbstende, so geuerlich dabei gefunden würden, also dass die bossheyt das alter erfüllen möcht, So sollen Richter vnd vrtheyler desshalb auch, (wie hernach gemelt) radts pflegen, wie eyn solcher junger dieb an gut, leib oder leben zustraffen sei.<sup>17</sup>

Zunächst wird das Alter von 14 Jahren hier als eine rechtsrelevante Größe eingeführt – ab diesem Alter, so muss der Paragraph verstanden werden, werden aus Kindern und Jugendlichen Erwachsene. In der rechtshistorischen Literatur ist diese Bestimmung gelegentlich so bewertet worden, als handele

15 »Kind ist, wer noch nicht erwachsen ist« – so etwa Christa Berg, »Kindheit«, in: *Historisches Wörterbuch der Pädagogik*, hrsg. von Dietrich Benner, Weinheim 2004, S. 497–518: S. 498.

16 Wolfgang Schild, *Folter, Pranger, Scheiterhaufen. Rechtsprechung im Mittelalter*, München 2010; Maria R. Boes, »The treatment of juvenile delinquents in early modern Germany: a case study«, in: *Continuity and Change* 11 (1996), S. 43–60.

17 *Die Peinliche Halsgerichtsordnung Kaiser Karl V.* ..., hrsg. von Heinrich Zoepfl, Leipzig 1883 (= PHG): § CLXIV: Von jungen dieben, S. 143. Im Folgenden genannt: *Carolina*.

es sich hier um die umfassende Festlegung auf das 14. Lebensjahr als den Beginn des Erwachsenseins.<sup>18</sup> Tatsächlich ist es so, dass es sich hier um eine der wenigen konkreten Altersbestimmungen aus dem Strafrecht des 16. Jahrhunderts überhaupt handelt, die – so vermute ich – aus diesem Grund hohe Aufmerksamkeit erfahren hat. Bei genauerer Betrachtung lässt sich leicht feststellen, dass Alter auch in diesem Paragraphen eine relationale Größe ist und außerdem ausschließlich mit einem spezifischen Delikt – dem Diebstahl – in Verbindung gebracht wird. Interessanterweise wird die Altersgrenze weniger nach oben, sondern stärker nach unten offengehalten. Es sei durchaus denkbar, so die zugrunde liegende Annahme, dass eine jugendliche Person auch vor dem Erreichen des 14. Jahres Taten auf Arten und Weisen beginge, die zwar nicht hinsichtlich der Jahre, aber doch hinsichtlich der »Boshaftigkeit« denen von Älteren entsprächen; damit erweist sich die Altersgrenze als elastisch. Des Diebstahls der Erwachsenen wird in der *Carolina* mit sieben Paragraphen gedacht, die unterschiedliche Kriterien festsetzen: Wert des Diebesgutes, die »Heimlichkeit« des Diebstahls, Ort und Person des Bestohlenen etc.<sup>19</sup> In dem Paragraphen zur Jugendlichkeit der Diebe wird hingegen die »Boshaftigkeit«, mithin Vorsatz und Heimtücke, fokussiert. Zudem lässt dieser Paragraph darauf schließen, dass in Bezug auf Kinder und Diebstahl ein Regelungsbedarf gesehen wurde, der strafrechtlichen Charakter hat. Denn Diebstahl ist das einzige Delikt in Rechtsordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts,<sup>20</sup> das explizit auf junge (»underaged«) Täter und Täterinnen Bezug nimmt.<sup>21</sup> Implizit hingegen

18 Herbert Langer, »Kindsein im Spiegel hansestädtischer Rechtsquellen und Justizakten des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Kindheit und Jugend in der Neuzeit 1500–1900. Interdisziplinäre Annäherungen an die Instanzen sozialer und mentaler Prägung in der Agrargesellschaft und während der Industrialisierung; das Herzogtum Pommern (seit 1815 preußische Provinz) als Beispiel*, hrsg. von Werner Buchholz, Stuttgart 2000, S. 69–96.

19 Siehe *Carolina* (wie Anm. 17), §§ CLVII–CLXIII, S. 137–143.

20 *Fürstlich Sächsisch Altenburgische Landesordnung*, Altenburg Im Jahr 1705; *Corpus Constitutionum Marchiarum*, colligiret und ans Licht gegeben von Christian Otto Mylius, Berlin 1736, Anderer Theil: Von der Iustiz, Dritte Abtheilung [...] von Criminal- und Fiscalischen Sachen, im Internet einsehbar unter: <http://web-archiv.staatsbibliothek-berlin.de/altedrucke.staatsbibliothek-berlin.de/Rechtsquellen/inhaltccm.html#werk>.

21 Die Veränderungen im 18. Jahrhundert sind etwa im Allgemeinen Landrecht für die Preussischen Staaten (1794) abzulesen: *Allgemeines Landrecht für die Preussischen Staaten von 1794*, hrsg. von Hans Hattenhauer, Frankfurt am Main 1970, Zweyter Theil, Zwanzigster Titel, Vierzehnter Abschnitt: Von Beschädigungen des Vermögens überhaupt und von Entwendung insonderheit, §§ 1105–1223; *Acta Borussica. Die Behördenorganisation und die allgemeine Staatsverwaltung Preußens im 18. Jahrhundert*, hrsg. von der königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 9 (1750–1753), Berlin 1907, Nr. 44 – 2.–22. Januar 1751, Gefängniswesen und Todesstrafe, Todesstrafe für Diebstahl und Einbruch, Bandendiebstahl und Straßenraub, S. 94–97.

sind junge Täter und Täterinnen durchaus präsent, auch in der *Carolina*. So heißt es etwa in § 109 zur »Straff der Zauberey«:

Item so jeman dt den leuten durch zauberey schaden oder nachtheyl zufügt, soll man straffen vom lebenn zum todt, vnnd man soll solche straff mit dem fewer thun. Wo aber jeman dt zauberey gebraucht, vnnd damit niemant schaden gethan hett, soll sunst gestrafft werden, nach gelegenheit der sach, darinnen die vrtheyler radts gebrauchen sollen, wie vom radt suchen hernach geschriben steht.<sup>22</sup>

Aus dieser Bestimmung wird deutlich, dass das Alter für die Bemessung der Strafe offenbar keine Rolle spielen sollte, sondern einzig der Schaden, der durch »Zauberey« angerichtet wurde, sollte zum Kriterium der Strafbemessung genommen werden. Für Diebstahl, so ließe sich pointiert schlussfolgern, sollen Kinder und Jugendliche nicht ohne Weiteres hingerichtet werden. Das Delikt der »Zauberey« kennt solche Spielräume hingegen nicht.<sup>23</sup> Dieser Umstand erschließt sich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass im 16. Jahrhundert Kinder und Jugendliche wegen »Zauberey« angeklagt und auch zum Tode verurteilt werden konnten und auch im Rechtsgebiet des Heiligen Römischen Reiches, für welches die *Halsgerichtsordnung* erlassen wurde, verurteilt worden sind.<sup>24</sup> In Gesetzestexten, von denen moderne Leser(innen) äußerste Klarheit erwarten, scheint das Alter von Tätern und Täterinnen eher implizit auf. Dass dieses auch auf die Umsetzung zutrifft, werde ich weiter unten zeigen. Wie an der Engführung der Deliktbestimmungen von »Diebstahl« und »Zauberey« angedeutet werden konnte, bedürfen auch die Rechtstexte der Frühen Neuzeit einer breiten Kontextualisierung, um in ihrer historischen Bestimmtheit verständlich zu werden. Für die Absicht dieses Beitrags ist es ratsam, die Perspektive etwas zu drehen, und einige Kontexte näher zu erörtern, die dann auf Lebenswelten von Kindern sowie Vorstellungen von Kindheit bezogen werden können. Ähnlich überraschend wie die deliktbe-

22 *Carolina* (wie Anm. 17), § CIX: Straff der zauberey, S. 93.

23 So wurde beispielsweise das Verbot, Personen unter 14 Jahren zu foltern, im Laufe der Hexenprozesse aufgehoben, siehe Peter Binsfeld, *Tractatus de confessionibus maleficorum et Sagarum an et quanta fides iis adhibenda sit*, Trier 1589.

24 Paulette Choné, »Strafe und Erbarmen. Hexenprozesse gegen Kinder in Lothringen (1600–1630)«, in: *Im Zeichen der Krise. Religiosität im Europa des 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Hartmut Lehmann, Göttingen 1999, S. 359–386; Wolfgang Behringer, »Kinderhexenprozesse. Zur Rolle von Kindern in der Geschichte der Hexenverfolgung«, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 16 (1989), S. 31–47; Alison Rowlands, »Rothenburg gegen Würzburg: Durchsetzung von Herrschaftsansprüchen im Hexenprozess der Margaretha Hörber, 1627«, in: *Hexenverfolgung und Herrschaftspraxis*, hrsg. von Rita Voltmer, Trier 2005, S. 113–127.

zogene An- bzw. Abwesenheit von expliziten Altersdefinitionen überrascht an den Paragraphen der *Carolina* der Umstand, dass nur in einem Fall, dem »Diebstall«, explizit an männliche und weibliche Täter gedacht wurde.

In spezifischen, vor allem strafrechtlichen Kontexten der Frühen Neuzeit geraten Altersangaben zu einer wichtigen Information. Vor dem Hintergrund, dass wir erst mit der flächendeckenden Einführung so genannter Taufregister bzw. Taufbücher unter dem Dach der Reformation über verlässliche Altersangaben verfügen, leuchtet die relative Einschätzung der personenspezifischen Reife oder gegebenenfalls Unreife auch unmittelbar ein.<sup>25</sup> Umso interessanter, dass es in einigen Kontexten doch wichtig zu sein scheint, wie alt ein Mensch gewesen ist bzw. wie jung. In den Aufzeichnungen des in Nürnberg ansässigen Scharfrichters *Meister Frantz* aus den Jahren 1573 bis 1617 finden sich unter den 299 Eintragungen (die etwa 330 Hinrichtungen verzeichnen), ca. 30 Altersangaben zu den hingerichteten Personen.<sup>26</sup> Eine bezieht sich auf einen 75-jährigen Mann, der einem »Blaicher« wertvolle Arbeitsmittel gestohlen und diesem außerdem mit Brandstiftung gedroht hatte.<sup>27</sup> Dafür wurde er 1609 »mit dem Schwert gericht«. Die weiteren Altersangaben kennzeichnen eher junge Menschen. So wird zum einen recht häufig darauf verwiesen, dass der hingerichtete Dieb 22 Jahre alt war, eine Altersangabe, die auch bei einigen Kindsmörderinnen anzutreffen ist.<sup>28</sup> Einleuchtend wird diese Altersangabe aus dem Kontext der Quelle heraus erst dann, wenn sie mit der Bezeichnung jüngerer Angeklagter und Hingerichteter verglichen wird. »Benedict«, genannt »Schinbein«, zum Beispiel, war – wie Franntz festhält, ein »Burgerskind«, »welcher sich mit Stelen und andern bösen hendlen hat nehren wollen« und auf »Spielblätzen«<sup>29</sup> hauste. Am 20. März 1609 wird er »aus Gnaden mit dem Schwert gericht«. Andere Diebe wurden regelmäßig »mit dem Strang« hingerichtet. Der Tod durch das Schwert galt als weniger ehrabschneidend und

25 Vgl. als Einstieg die überaus brauchbare Zusammenstellung bei Eckart Henning und Christel Wegeleben, *Kirchenbücher. Bibliographie gedruckter Tauf-, Trau- und Totenregister sowie der Bestandsverzeichnisse im deutschen Sprachgebiet*, Neustadt an der Aisch 1991.

26 *Maister Franntzn Schmidts Nachrichten inn Nürmberg all sein Richten*, nach der Handschrift hrsg. von Albrecht Keller, Leipzig 1913, Neudruck mit einer Einleitung von Wolfgang Leiser, Neustadt an der Aisch 1979.

27 Ebd., 251. Die Zahlenangaben beziehen sich auf die Nummer des Eintrags im Manuskript.

28 Ebd., 43.

29 Diesem Hinweis auf Spielplätze in frühneuzeitlichen Städten ist bislang m. W. niemand nachgegangen, vgl. Ulrike Krampl, Art. »Spiel«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hrsg. von Friedrich Jaeger, Bd. 12, Stuttgart 2010, Sp. 337–342.

als weniger schmerzvoll sowie als weniger fehleranfällig.<sup>30</sup> In den Aufzeichnungen scheint der Hinweis »aus Gnaden« jedoch auch auf das junge Alter der Hingerichteten zu verweisen. Im sechsten Jahr seiner Amtszeit findet sich ein erster Hinweis auf das junge Alter eines zum Tode Verurteilten. Ein »Eckhardt« wird 1579 als »eine junge Persohn« bezeichnet, »ein Dieb, aus gnaden allhie zue Nürnberg mit dem Schwert gericht. stehend.«<sup>31</sup> Zwei 16-jährige Wiederholungstäter werden 1594 ebenfalls »aus Gnade mit dem Schwert gericht«.<sup>32</sup> Im Jahr 1612 wird der Sohn des Schulmeisters Feuerstein überführt, mit »16 schulmeidlein unzucht trieben« zu haben.<sup>33</sup> Diese waren zwischen sechs und elf Jahre alt. Zweien dieser Mädchen hatte er offenbar einen bleibenden körperlichen Schaden zugefügt, der von »geschworren Weibern« bestätigt worden war. Dass Endreß Feuerstein schließlich »aus Gnaden mit dem Schwert gericht« wurde, lässt darauf schließen, dass er ebenfalls noch sehr jung war, wenngleich deutlich wird, dass er »erwachsen« genug war, um die Unzucht zu begehen. Die schiere Anzahl der Opfer wäre hingegen geeignet, ihm besondere Bosheit zu unterstellen und die Gnade des Schwertes zu verweigern. Das ist etwa dem jungen Dieb Paulus Krauß so ergangen, der explizit als »böser bub« mit dem Strang gerichtet wurde (1617).<sup>34</sup> Krauß ist offenbar einer derjenigen, den die Autoren der *Carolina* im Sinn hatten, als sie schrieben, dass die »Boshafftigkeit« des Diebs sein Alter übersteigen könne und dass dies die Strafwürdigkeit des Diebes erhöhe. Das Beispiel von Endreß Feuerstein und der »Gnade des Schwertes« lässt sich in eine weitere Richtung deuten. Diese fokussiert eher das Alter der Opfer. Das Alter der Opfer wird ebenfalls vor allem dann genannt, wenn es sich um junge Menschen handelt. 1589 wurde der Schneider und Bürger Gabriel Heroldt zum Tode verurteilt.<sup>35</sup> Er hatte sein 13-jähriges Mündel »so bey ihme zu Tisch und in die Cost gangen, mit Gewalt zu etlich malen, Unzucht mit ihr treiben wollen, aber wegen ihrer Jugent ihr an ihren Ehren nichts abgewinnen können.«<sup>36</sup> Interessanterweise wird in diesem Vermerk auch auf das Alter des zum Tode Verurteilten hingewiesen<sup>37</sup> – es handelte

30 Franntz verweist auf mindestens fünf misslungene Hinrichtungen (168, 200, 213, 257, 272).

31 Ebda., 34.

32 Ebda., 159.

33 Ebda., 267.

34 Ebda., 296.

35 Ebda., 124.

36 Ebda.

37 Heroldt, der zudem Turmwächter war, hatte außerdem eine Turminsassin, d. h. Gefangene, »mit gewalt genöttigt und Unzucht mit ihr getrieben.« (ebda.)

sich um einen »alten betagten Mann«. Beides zusammengenommen, sein offenkundig bemerkenswert hohes Alter und das ebenfalls bemerkenswert junge Alter seines Opfers führten wohl dazu, dass auch Heroldt »aus Gnade« mit dem Schwert hingerichtet wurde. Insbesondere der Umstand, dass dem 13-jährigen Mädchen keine »Ehre« genommen werden konnte, hat dazu beigetragen. Dieses Muster wiederholt sich im Fall einer anderen 13-Jährigen, die mit »Gewalt genöthiget« werden sollte.<sup>38</sup> Die Frage, warum dem Mädchen die Ehre nicht genommen werden konnte, hat mit spezifischen Vorstellungen vom heranwachsenden Körper zu tun. Junge Mädchen, bei denen die Menses noch nicht eingesetzt hatte und die dementsprechend nicht schwanger werden konnten, galten Juristen und Ärzten auch als nicht fähig zum Geschlechtsverkehr. Wenn man sich vergegenwärtigt, dass das symbolische Kapital der jungen Mädchen in ihrer ehrbegründenden Jungfräulichkeit lag, wird schnell klar, dass das Argument, die Mädchen waren zu jung, um vergewaltigt zu werden, zumindest zweischneidig ist. Zum einen werden die Mädchen in der Tat »gerettet« und ihrer Jungfräulichkeit symbolisch versichert (und diese Versicherung richtet sich vor allem an ihre Herkunftsfamilie und den künftigen Ehemann.) Zum anderen lässt sich die Vorstellung, junge Mädchen und Kinder könnten nicht vergewaltigt werden, durchaus auch als realitätsfremd verstehen.<sup>39</sup> Dem medizinischen Wissen gutachtender Ärzte steht das Wissen der Hebammen, die in solchen Fällen meistens die erste Begutachtung des Kindes vornehmen, entgegen. Und auch im Fall von Endreß Feuersteins Opfern ist von bleibenden Schäden (»kein wasser halten«) die Rede. In drei weiteren Fällen wird auf das junge Alter der Opfer verwiesen, wobei auch hier keine strafverschärfenden Wirkungen zu beobachten sind, sondern eher das Gegenteil.

Dieser Befund verändert sich, wenn wir die Hinrichtungen der Kindsmörderinnen einbeziehen. Unter den knapp 320 hingerichteten Männern und Frauen befinden sich 14 Frauen, die als Kindsmörderinnen verurteilt und hingerichtet werden. Sieben von ihnen werden ertränkt, sieben mit dem Schwert gerichtet, wobei der Zusatz »aus Gnaden« nur in einem Fall angebracht wurde.<sup>40</sup> Die Köpfe zweier Frauen sollen nach der Hinrichtung

38 Maister Franntzn (wie Anm. 26), 29.

39 Vgl. dazu Claudia Jarzebowski, *Inzest. Verwandtschaft und Sexualität im 18. Jahrhundert*, Köln 2006 (L'Homme/Schriften, 12), S. 242–256: »Sexuelle Gewalt gegen Kinder«; und zu sexueller Gewalt zwischen Männern und Jungen dies., »Verhandlungen sexueller Gewalt gegen Kinder vor Gericht. Preußen, 18. Jahrhundert«, in: *WerkstattGeschichte* 3 (2003), S. 81–98.

40 Vgl. zur Strafpraxis die Auswertung der Nürnberger Stadtchroniken bei Helmut Martin, *Verbrechen und Strafe in der spätmittelalterlichen Chronistik Nürnbergs*, Köln 1996.

aufgespießt werden.<sup>41</sup> Die Strafe des Ertränkens (gelegentlich beschönigend »Wasserprobe« genannt), war Kindsmörderinnen vorbehalten und verweist auf die herausgehobene Bedeutung, die der Schwere dieses Deliktes beigegeben wurde.<sup>42</sup> So erklären sich auch die streckenweise sehr genauen Angaben darüber, wie die Neugeborenen zu Tode gekommen sind. Es wäre nun naheliegend, diese drastische Strafe und den Umstand der postmortalen Fortsetzung der Bestrafung, mit einer besonderen Grausamkeit zu erklären, die dem Kindsmord als der Tötung eines dramatisch unschuldigen, weil jungen Wesens attribuiert wurde.<sup>43</sup> Kindsmörderinnen allerdings waren nicht die einzigen Frauen, die auf dem Richtstuhl des Meister Frantz landeten. Neunzehn Frauen wurden für Diebstahl, Raub und auch gelegentlich Mord hingerichtet, entweder verbrannt oder geköpft. Zwei der Frauen, »Huren« und Diebinnen, wurden 1584 erhängt – zum ersten Mal überhaupt in der Stadt Nürnberg.<sup>44</sup> In mindestens sechs Fällen wurde die Strafe postmortal fortgesetzt, zweimal sollte das Ritual damit enden, dass die Asche unter dem Galgen verscharrt werden sollte. Es scheint also weniger das junge Alter der neugeborenen Kinder gewesen zu sein, was Richter dazu veranlasste, besonders drakonische Strafen gegen Kindsmörderinnen zu verhängen.

Dieser Eindruck verschärft sich, wenn man in Erwägung zieht, welche Wirkung der Tod auch junger Kinder auf die Zeitgenossen entfaltete. So berichtet etwa der Erfurter Chronist Hans Krafft (1589–1665) an mehreren Stellen seiner umfassenden Chronik<sup>45</sup> über den unvermittelten Tod von Kindern: »Anno 1609 den 20. Januar so haben unsere Herren ein Fingeling [= Findelkind] im Marienkloster gehabt und ist in die Gera gefallen und haben ihn 21. Januar beim Johannistor unter Gewehr funden. Anno Domini den 19. März so ist in der Mühlen ein Knäbchen eroffen.«<sup>46</sup> Diese Mitteilungen setzen sich fort, wenn es etwa heißt: »Anno 1623 den 28. Juli so hats zu Stotternheim gebrannt. 63 Wohnhäuser, 41 Scheunen, 32 Ställe, ein Knäblein von drei Jahren, 3 Pferde, 1 Kalb, 2 Schweine, 623 Schock 50 Garben einfuhrtes Getreide erbärmlicher Weise durch Feuer verdorben und in die

41 Maister Franntzn (wie Anm. 26), 67 und 127.

42 Otto Ulbricht, *Kindsmord und Aufklärung in Deutschland*, München 1990; Markus Meumann, *Findelkinder, Waisenhäuser, Kindsmord: unversorgte Kinder in der frühneuzeitlichen Gesellschaft*, München 1995.

43 Diese Lesart wird von O. Ulbricht, *Kindsmord* (wie Anm. 42), S. 22, nahegelegt.

44 Maister Franntzn (wie Anm. 26), 77.

45 Hans Krafft, *Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*, hrsg. von Hans Medick und Norbert Winnige <<http://www.mdsz.thulb.uni-jena.de/krafft/quelle.php>>.

46 H. Krafft, *Chronik*, ebda., fol. 12<sup>v</sup>.

Asche gelegt.«<sup>47</sup> In diesen Fällen wird kein Schuldiger gefunden und der Tod der Kinder wird in der Chronik festgehalten, was ihnen ein gewisses Gewicht gibt, doch erzeugten sie in keiner Weise Aufsehen – keines, welches über die Pferde oder das Getreide hinausgehen würde.<sup>48</sup> Als im Juli 1623 der Soldat Dromstorff einen Schuss abgibt und dabei versehentlich Niklas Guntermann, den jungen Sohn des Anknachts erschießt, muss sich der Täter zwar vor Gericht verantworten. Seine Strafe – er kann sich aussuchen, ob er drei Jahre lang die »Stadt meiden« oder 100 Taler zahlen möchte – zielt auf die Sicherheit der Stadt, nicht darauf, den Tod zu sühnen.<sup>49</sup>

Diese lebensweltlichen Erkundungen verweisen vor allem auf eines: Kindheit ist aus strafrechtlicher Perspektive kein Wert an sich. Die Bedeutung der Kindheit speist sich aus anderen Quellen, allen voran religiösen und spirituellen. Darauf wird in den folgenden Abschnitten einzugehen sein. Die strafrechtliche Perspektive beleuchtet zum einen Kinder, die Opfer von Gewalt geworden sind, und es hat sich gezeigt, dass ihr junges Alter für die Täter eher strafmildernd denn – was vielleicht zu erwarten gewesen wäre – strafverschärfend gewirkt hat. Zum zweiten treten Kinder als Täter in Erscheinung. In den Aufzeichnungen des Meister Frantz ist der jüngste hingerichtete Dieb 13 Jahre alt, was eigens vermerkt wird.<sup>50</sup> Die Altersnennung scheint eher darauf gerichtet zu sein, die Rechtmäßigkeit des eigenen Tuns abzusichern, wobei das Erhängen eines 13-jährigen Jungen auch aus normativer Perspektive an die Grenze geht, wenn wir die oben dargelegte Halsgerichtsordnung zu den jugendlichen Dieben berücksichtigen. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn § 179 zur Bedeutung des Alters generell hinzugezogen wird.<sup>51</sup> Alter erweist

47 Ebd., fol. 25<sup>v</sup>.

48 Ähnliche Befunde liegen für hoch- und spätmittelalterliche Gemeinden Englands vor, siehe Jeremy Goldberg, »Childhood and Gender in Later Medieval England«, in: *Viator* 39 (2008), S. 249–262; insbes. S. 258f.; Barbara A. Hanawalt, »Narratives of a Nurturing Culture. Parents and Neighbors in Medieval England«, in: *Essays in Medieval Studies* 12 (1995), <<http://www.illinoismedieval.org/EMS/EMSpdf/V12/V12Hanawalt.pdf>>

49 H. Krafft, Chronik (wie Anm. 45), fol. 90<sup>r</sup>. Zur inhaltlichen Bewertung der Chronik auch unter dem Aspekt der Verlässlichkeit der Informationen vgl. Hans Medick, *Inhaltliche Erläuterungen zur Chronik des Hans Krafft*, <<http://www.mdsz.thulb.uni-jena.de/krafft/erlaeuterungen.php>>.

50 Es handelt sich um eine Bande von fünf Dieben, die 13, 15, 16, 17 und 22 Jahre alt waren als sie erhängt worden sind (Maister Franntzn, wie Anm. 26, 78).

51 »Item wirt von jemandt, der jugent oder anderer gebrechlicheyt halben, wissentlich seiner synn nit hett, eyn übelthatt begangen, das soll mit allen vmstenden, an die orten vnnd enden, wie zu ende diser vnser ordnung angezeygt gelangen, vnnd nach radt der selben vnd anderer verstendigen darinn gehandelt oder gestrafft werden«: *Carolina* (wie Anm. 17), § CLXXIX: Von übelthättern die jugent oder anderer sachen halb, jre sinn nit haben, S. 147.

sich somit als eine elastische und verhandelbare Kategorie in der Bewertung menschlichen Handelns. Somit stellt sich die Frage, wie sich das Bild frühneuzeitlicher Lebenswelten ändert, wenn im Folgenden die biologisch abgesicherte und gemeinhin als weniger verhandelbar geltende Kategorie Geschlecht berücksichtigt wird.

### Geschlecht, Erziehung, Selbstdarstellung

Ein Vorwurf, der der bisherigen Forschung zur Geschichte der Kindheit immer wieder gemacht wurde, bezieht sich auf den Umstand, Jungen zu meinen, wenn von Kindern die Rede ist und damit eine Verallgemeinerung vorzunehmen, die die spezifischen Lebens- und Sozialisationsbedingungen von Mädchen außer Acht lässt.<sup>52</sup> In der Tat ist die Frage, ob und gegebenenfalls ab welchem Alter Kinder als vergeschlechtlichte Wesen wahrgenommen wurden, von höchster Wichtigkeit. Sie ist gleichzeitig eine der am schwierigsten zu behandelnden Fragen, die sich nur aus dem historischen Kontext heraus beantworten lässt. Blättert man durch frühneuzeitliche Taufregister, so fällt unmittelbar auf, dass in der überwiegenden Zahl der Eintragungen die Namen des Kindes, der Eltern (ehelich/unehelich), der Geburtstag und gelegentlich die Taufpaten vermerkt sind. In Ausnahmefällen werden lokale Termini für Sohn oder Tochter verwendet (»söhnlein«, »bub«, »mädlein«, »dochter« etc.)<sup>53</sup> und gelegentlich steht »kindt« geschrieben. Es lässt sich also feststellen, dass spätestens mit der Geburt und der realen Ansicht des Kindes festzustehen scheint, ob es sich um einen Jungen oder um ein Mädchen handelt. Doch was bedeutet das im 16. und 17. Jahrhundert? Betrachten wir die Frage aus der Perspektive der normativen Literatur, liegen die Unterschiede recht schnell und klar auf der Hand.<sup>54</sup> Dabei kann festgehalten werden, dass die frühneuzeitlichen Vorstellungen weniger von einer vorgeburtlichen oder natürlichen Prägung von Mädchen und Jungen ausgehen. Vielmehr würden sie Simone de Beauvoirs berühmten Satz »On ne naît pas femme, on le devient«<sup>55</sup> eventuell direkt unterschreiben. So schildern mehrere Autoren übereinstimmend, dass die ersten Jahre der Kindheit von Weichheit geprägt seien, die kleinen Kinder sich eher als Masse und Materie, denn als Individuen be-

52 J. Goldberg, *Childhood* (wie Anm. 48), S. 253 (dort auch weitere Literaturangaben).

53 E. Henning und Ch. Wegeleben, *Kirchenbücher* (wie Anm. 25). Dort finden sich auch Angaben zu Einträgen über unklare Geschlechter.

54 *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, hrsg. von Claudia Opitz, 2 Bde., Frankfurt am Main 1996, S. 15–20.

55 Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Bd. 1: *Les faits et les mythes*, Paris 1949, S. 285f.

greifen lassen,<sup>56</sup> dass ihr Hirn noch ungeformt sei und ihre Unruhe die Ungerichtetheit ihrer Entwicklung indiziere.<sup>57</sup> Von frühester Kindheit an, so etwa Erasmus von Rotterdam, müssten die »wachsweichen« Kinder deshalb zu dem erzogen werden, was sie einmal werden sollten; Alles andere sei »Verschwendung« und damit gotteslästerlich.<sup>58</sup>

Erasmus von Rotterdam richtet seine Überlegungen zur Erziehung auf adlige Knaben, auf Fürstensöhne aus. Ihre Erziehung sollte in zweifacher Hinsicht vorbildhaft sein. Zum einen sollte sie höchste Standards erfüllen, zum anderen sollte sie aus dem Fürstensohn ein zur Verbindlichkeit befähigtes Vorbild gestalten. Um das Gelingen dieses Vorhabens wahrscheinlich zu machen, spricht sich Erasmus in aller Klarheit für eine Amme und einen Erzieher aus, die beide mit der Stunde, in der das Fürstenkind das Licht der Welt erblickt, mit ihrer Arbeit beginnen. Die Amme, so Erasmus, sei dafür zuständig, »den zarten Leib mit der besten Nahrung zu kräftigen«, der Erzieher solle »den Geist mit heilsamen und ehrenvollen Fertigkeiten« ausrüsten.<sup>59</sup> Interessanterweise sieht Erasmus in einer Amme vor allem Vorteile für das Kind, die sich darauf gründen, das Kind der mutmaßlich verhätschelnden und überbordenden Liebe der Mutter zu entziehen bzw. diese als naturhaft gekennzeichnete Liebe in ihren Auswirkungen zu relativieren, denn:

Was für ein Mutterherz ... haben die Frauen, welche ihre Kinder bis zum siebenten Jahre auf dem Schoß behalten, ja, sie fast wie Hampelmänner behandeln? Wenn sie denn so große Lust zum Spielen haben, warum halten sie sich nicht Affen und Schoßhündchen ....<sup>60</sup>

56 Vgl. zur sprachlichen Abbildung dieses Phänomens James A. Schultz, *The Knowledge of Childhood in German Middle Ages, 1100–1350*, Philadelphia 1995.

57 François Salignac de la Motte Fénelon, *Traité de l'éducation des filles*, Paris 1687 (dt. *Über die Erziehung der Mädchen*, Paderborn 1905, insbes. Dritter Teil: Über die ersten Grundlagen der Erziehung); siehe (in kritischer Perspektive) Pia Schmid, »Rousseau revisited. Geschlecht als Kategorie in der Geschichte der Erziehung«, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 6 (1992), S. 839–854.

58 Hier beziehe ich mich auf Erasmus Desiderius Rotterdamus, »De pueris statim ac liberaliter instituendis declamatio« (1529), in: *Omnia Opera*, Bd. I.2, Amsterdam 1971, S. 19–78: S. 28f.; sowie ders., »Institutio Principis Christiani« (1516), in: *Opera Omnia*, Bd. IV.1, Amsterdam 1989, S. 131–221.

59 Erasmus, *De pueris*, ebda., S. 25: »pariterque filioli curam ex aequo nutricibus ac praeceptorum partiaris, illae corpusculum quam optima vegetent succo, hic animum salubribus et honestissimis imbuat disciplinis«.

60 Ebda., S. 36: »Quid habent ... materni cordis foeminae, quae infantes suos vsque ad annum pene septimum in sinu detinent, ac tantum non pro morionibus habent? Si vsque adeo iuuat ludere, quin simias ac Melitaeas catellas sibi comparant«.

Diese vermeintliche »Gefahr«, die Erasmus hier wortreich heraufbeschwört, ist geschlechterspezifisch aufgeladen und verstärkt entsprechende Vorstellungen in ganz erheblicher Weise.<sup>61</sup> Sie widerspricht allerdings auch der weithin gängigen Annahme, dass die Einbeziehung von Ammen in die Ernährung der Neugeborenen notwendig ein Ausdruck von Gefühlskälte sein muss.<sup>62</sup> Vielmehr gerät die Bereitschaft der Mutter, das Kind einer Amme zu überantworten, geradezu zu einem Ausdruck mütterlicher Reife und Liebe im väterlichen Sinn. Allerdings, und das scheint mir hier das Entscheidende zu sein, hat in Erasmus' Vorstellung das biologische Geschlecht des Kindes nicht besonders viel mit dem sozialen Geschlecht zu tun. Es gibt, so ließe sich Erasmus' Herangehensweise simplifizierend pointieren, keine unmittelbar wirksamen, biologisch bedingten Geschlechterdispositionen. Das soziale Geschlecht, provokant formuliert, wäre dann eine Frage ausschließlich der Sozialisation. Diese Herangehensweise erscheint in Anbetracht zahlreicher Herrscherinnen und ihrer allgemein konzedierte charakterlichen Eignung auch nicht ganz abwegig. Die Erziehung der Mädchen allerdings soll, wie weiter unten gezeigt wird, äußerst zielgerichtet vorstatten gehen und ist wiederum eng an den weiblichen Körper als Medium der Sozialisation gebunden. Jungen und Mädchen sind als Kinder zunächst in derselben Weise den Gefahren der Mutterliebe ausgesetzt und die Konsequenzen für Mädchen sind, Erasmus zufolge, nicht weniger kritikwürdig als die für Jungen. Allerdings, und auch diese Überlegung gehört zu Erasmus' Argument und leitet den Kanon und die Praxis vieler Prinzenerzieher, sind die Folgen, die eine falsche Erziehung des Fürstensonnes für die gesamte Herrschaft mit sich bringen konnte, weitaus verheerender.<sup>63</sup>

Die soziale Gruppe, die die Erziehungstraktate des 16. und 17. Jahrhunderts im Blick hatten, setzt sich aus hochadligen und adligen Söhnen und Töchtern zusammen.<sup>64</sup> Von dieser Gattung zu unterscheiden ist die pie-

61 Vgl. dazu äußerst erhellend Claudia Ulbrich, Art. »Geschlecht« und Art. »Geschlechterrollen«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hrsg. von Friedrich Jaeger, Bd. 4, Stuttgart 2006, Sp. 622–631 und 631–650.

62 Vgl. auch die aufgeladene Debatte um das Buch von Elisabeth Badinter, *Le conflit. La femme et la mère*, Paris 2010, in dem es um das Stillen geht.

63 Vgl. dazu Claudia Jarzebowski, »Lieben und Herrschen. Fürstenerziehung im späten 15. und 16. Jahrhundert«, in: *Saeculum* 1 (2011), S. 37–56.

64 Vgl. Aulicus Praeceptor, *Wie man Könige, Fürsten, Graffen, derer von Adel und fürnnehmer Leut Kinder ... unterweisen soll*, hrsg. von Thomas Sigfrid, Erfurt 1594; Belisar Aquaviva, *De principium liberis educandis*, Basel 1578; Christoph Fischer (Vischer), *Bericht aus Gottes Wort und verstendiger Leut Büchern, wie man junge Fürsten und Herren dermassen auffziehen solle ...*, Schmalkalden 1573.

tistisch geprägte Erziehungsliteratur, wie sie beispielsweise im Umfeld der Francke'schen Stiftungen zu Halle entstand<sup>65</sup> oder auch von Comenius überliefert und zugänglich ist.<sup>66</sup> Diese beiden stehen exemplarisch für die weitverbreiteten Bemühungen, nichtadligen Kindern in Dörfern und Städten eine grundlegende Bildung zukommen zu lassen. Darüber darf nicht vergessen werden, dass die Kindererziehung und Schulbildung in den katholischen Gemeinden seit Mitte des 16. Jahrhunderts in maßgeblicher Weise vom Jesuitenorden und einigen seiner Unterabteilungen sowie Klöstern und Laiengemeinschaften getragen und befördert wurde. Dieses führte im Zuge der Reformation zu enormen Auseinandersetzungen mit den Anhängern Luthers, der in seiner Schrift *An die Rathsherren* mit groben Worten gegen die jesuitischen Schulen ausholt.<sup>67</sup> Grundsätzlich scheinen sich zwei Modelle von Erziehung gegenüberzustehen. Während die meisten sich noch Ende des 17. Jahrhunderts für Lern- und Lehrpraktiken aussprechen, die stark auf Lernen durch Repetition und Strafandrohung setzen, gibt es einige und zwar unabhängig von ihrer religiösen Zugehörigkeit, die der Ermöglichung von Erkenntnis den Vorzug geben.<sup>68</sup> Sozialhistorische Studien, die diesen Bereich mit modernen Methoden und Fragestellungen angehen, sind rar gesät<sup>69</sup> und deswegen umso dringlicher. Aus der lebensweltlichen Perspektive verschwimmen die Grenzen zwischen Jungen und Mädchen in der Erzie-

65 August Hermann Francke, *Pädagogische Schriften nebst der Darstellung seines Lebens und seiner Stiftungen*, hrsg. von Gustav Kramer, Langensalza 1876 (Bibliothek pädagogischer Klassiker, 11).

66 Johann Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Nürnberg 1658; Johann Amos Comenius, *Didactica magna*, Amsterdam 1657.

67 Martin Luther, »An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, dass sie Schule halten sollen«, in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe), Bd. 15, Weimar 1908, S. 9–51.

68 Kelly Whitmer, »Eclecticism and the Technologies of Discernment in Pietist Pedagogy«, in: *Journal of the History of Ideas* 70 (2009), S. 545–567; Anita Traninger, »Whipping Boys: Erasmus' Rhetoric of Corporeal Punishment and its Discontents«, in: *The Sense of Suffering. Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*, hrsg. von Jan Frans van Dijkhuisen und Karl A. E. Enenkel, Leiden 2009, S. 39–57.

69 Eine Ausnahme bildet etwa Annemarieke Willemsens Studie zu niederländischen Schulen im 16. und 17. Jahrhundert mit erstaunlichen Ergebnissen in Bezug auf koedukative Praktiken im öffentlichen Raum: Annemarieke Willemsen, *Back to the Schoolyard. The Daily Practice of Medieval and Renaissance Education*, Turnhout 2008; für England: Kenneth Charlton, *Education in Renaissance England*, London 1965; außerdem zur religiösen Mädchenbildung konzise und quellenbasiert: Andreas Rutz, *Bildung – Konfession – Geschlecht. Religiöse Frauengemeinschaften und die katholische Mädchenbildung im Rheinland (16.–18. Jahrhundert)*, Mainz 2006, insbes. S. 297–426.

hung weitaus mehr als normative Texte es vermuten lassen.<sup>70</sup> Das gilt für die Kinder in bäuerlichen Schichten ebenso wie für die Handwerkerkinder der Städte, das gilt für Gelehrtenhaushalte<sup>71</sup> in ähnlicher Weise wie für Königskinder, folgt man etwa den Memoiren der Wilhelmine von Bayreuth.<sup>72</sup>

Christina von Schweden gehört zu den frühneuzeitlichen Herrscherinnen, die den Zusammenhang von Herrschaft, Alter und Geschlecht auf der Ebene der Erziehung nachhaltig reflektieren. Sie sieht sich in ihren Memoiren zwei Herausforderungen gegenüber: Zum einen möchte sie erklären, warum sie von ihrem Amt als Königin zurückgetreten ist. Zum anderen hatte sie dieses Amt als geborene, nicht aber – wie man heutzutage sagen könnte – »gefühlte« Frau inne und dieser Umstand erfordert eine offenbar besondere Legitimation.<sup>73</sup> Diese erschreibt sie sich, indem sie ihre Geburt zunächst unter die Zeichen missgedeuteter Sterne verlegt und angibt, mit einer so genannten Glückshaube auf die Welt gekommen zu sein.<sup>74</sup> Diese verdeckte ihren Körper weitgehend und die bei der Geburt anwesenden Frauen erkannten in der festen Erwartung eines Jungen auch einen Jungen und verbreiteten diese freudige Nachricht über die Geburt eines Thronfolgers im Schloss. Schließlich haben sie erkennen müssen, dass sie sich geirrt haben und dass es sich

70 A. Willemsen, Back (ebda.), S. 21–29.

71 Sebastian Kühn, *Wissensproduktion an den wissenschaftlichen Akademien in London, Paris und Berlin, 1660–1720*; Annette Fulda, »Da dergleichen Exempel bey dem weiblichen Geschlechte insonderheit in Deutschland etwas rar sind: Gelehrtes Wissen, ärztliche Praxis und akademische Promotion Dorothea Christiana Erxlebens (1715–1762)«, in: *Nonne, Königin und Kurtisane. Wissen, Bildung und Gelehrsamkeit von Frauen in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Michaela Hohkamp und Gabriele Jancke, Königstein i. T. 2004, S. 60–83; Monika Mommertz, »Lernen jenseits von Schule, Stift und Universität? Informelle Wissensvermittlung und Wissenstransfer im Schnittfeld frühneuzeitlicher Wissenschafts- und Bildungsgeschichte«, in: *Frühneuzeitliche Bildungsgeschichte der Reformierten in konfessionsvergleichender Perspektive. Schulwesen, Lesekultur und Wissenschaft*, hrsg. von Heinz Schilling und Stefan Ehrenpreis, Berlin 2007 (Beihefte der Zeitschrift für Historische Forschung, 38), S. 269–293.

72 Wilhelmine von Bayreuth, *Eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hof des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth*, hrsg. von Inge Weber-Kellermann, Frankfurt am Main 1990.

73 Vgl. zu Christina von Schweden grundlegend Veronica Biermann, *Von der Kunst abzudanken. Die Repräsentationsstrategien Königin Christinas von Schweden*, Köln 2011; Joachim Grage, »Entblößungen. Das zweifelhafte Geschlecht Christinas von Schweden in der Biographik«, in: *Frauenbiographik. Lebensbeschreibungen und Porträts*, hrsg. von Christian von Zimmermann und Nina von Zimmermann, Tübingen 2005, S. 35–64. (Für diesen Hinweis danke ich Silke Törpsch.)

74 Jacques Gelis, *Die Geburt. Volksglaube, Rituale und Praktiken von 1500–1900*, München 1989 (frz. 1984), S. 253–262.

bei dem neugeborenen Kind um ein Mädchen handelte. Die Schwester des Königs zeigte ihm – wortlos – das Kind und

dieser große Prinz bezeugte keine Bestürzung, er nahm mich in seine Arme und empfing mich ebenso günstig, als wenn er in seiner Erwartung nicht betrogen gewesen wäre ... und er schien so vergnügt, daß es jedermann in Verwunderung versetzte. Er befahl, daß man das *Te Deum* singen, und alle Freudensbezeugungen, die nach der Geburt des ersten Prinzen gewöhnlich sind, anstellen sollte.<sup>75</sup>

Mit dieser Anerkennung als Thronfolger ist das Urteil, so scheint es, über Christinas Körper gesprochen. Er spielt für ihre weitere Vorbereitung auf das königliche Amt keine Rolle. Mit vier Jahren wird sie zur Königin ernannt, ihre Erziehung wird den fünf Ratgebern des verstorbenen Vaters übergeben und entspricht derjenigen, die jeder Thronfolger erfahren hätte. Ihre Mutter, Sophia Eleonora von Brandenburg, wird per Dekret aus ihrer Erziehung herausgehalten. Mit 18 Jahren besteigt sie als gelehrte und zutiefst gläubige Person den Thron, um elf Jahre später ihrem Ruf zu folgen, zum Katholizismus zu konvertieren und fortan ein Gott allein gewidmetes Leben zu führen. An einigen Stellen lässt sie sich über die Vorteile aus, kein Junge oder kein Mann zu sein. So erklärt sie ihren Hang zum frugalen Essen, ihre Vorliebe für Wasser als eindeutigen Vorteil des Nicht-Mannseins und begründet ihre Zeit zum Studium mit der fehlenden Ablenkung durch »Frauenzimmer«.<sup>76</sup> Vor allem aber verpasst sie sich eine soziale und eine spirituelle Genealogie, in der die Gotteskindschaft klar überwiegt. Von ihrer Mutter distanziert sie sich explizit als einer Frau, die »alle Schwachheiten sowohl, als alle Tugenden ihres Geschlechts hatte«<sup>77</sup> und liefert dafür zahlreiche Beispiele.<sup>78</sup> Von ihrem Vater distanziert sie sich implizit, indem sie sich als diejenige begreift und darstellt, die den wahren Ruf Gottes gehört hat und deren Konversion affirmiert, zu Recht von Gott zur Thronfolgerin auserwählt worden zu sein: indem er ihren Vater erkennen ließ, wen er vor sich hatte und indem er keine weiteren Thronfolger männlichen Geschlechts entsandte.<sup>79</sup> Indem sie sich auch narrativ in die größtmögliche Nähe zu diesem

75 Christina von Schweden, »Memoiren«, in: *Historische Merkwürdigkeiten, die Königin Christina von Schweden betreffend* (so genannte Arckenholtzausgabe), Bd. 3, Leipzig 1760, Kap. IV, S. 19.

76 Ebda., S. 20.

77 Ebda.

78 Vor allem im letzten überlieferten Kapitel ihrer Memoiren, ebda., Kap. IX, S. 51–57.

79 Die weitere Ehe Gustav Adolfs und Sophia Eleonoras blieb kinderlos. Ein erster Sohn war zu früh geboren und eine Tochter starb knapp ein Jahr vor Christinas Geburt. Vgl. zu den biographischen Angaben V. Biermann, Von der Kunst (wie Anm. 73).

Gott bringt, wird dieser zu ihrem wahren, eigentlichen Vater und Erzeuger. Ihre weltlichen Eltern werden der ausführlich beschriebenen erweiterten Verantwortungsgemeinschaft (etwa den fünf Hofräten, ihrer Tante und deren Mann) zugeordnet. Von diesen grenzt sich Christina durch ihre besondere Nähe zu Gott deutlich ab. Entscheidend in ihrer Darstellung ist, dass sie über sich als fast altersloses Wesen schreibt, als ein Kind, welches bereits mit sechs Jahren den Trauerfeierlichkeiten für den Vater oder den Feierlichkeiten zu ihrer Ernennung bereits zwei Jahre zuvor beiwohnen konnte, ohne – wie vermeintlich andere – dabei zu weinen, einzuschlafen oder sich unziemlich zu gebärden.<sup>80</sup> Ebenso gerät ihr das eigene körperliche Geschlecht nie zum Nachteil, sondern allenfalls als Befähigung zum Verzicht zum Vorteil.<sup>81</sup> Christina gestaltet sich als alters- und geschlechterunspezifische Person – ihr Körper wird restlos zum Material seiner sozialen Konstruktion.

Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die Frage, welche Bedeutung dem Geschlecht von Kindern in der Frühen Neuzeit beigemessen wurde, hochgradig altersabhängig war und in engem, wenn nicht unauflösllichem Zusammenhang mit der Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe und der einhergehenden sozialen Personkonstruktion stand. Häufig geht die Frage nach der Bedeutung des Geschlechts mit dem Bedürfnis einher, Eindeutigkeit und damit verbundene Gewissheiten herzustellen; vielleicht weil sie auch heutzutage und mit guten Gründen so zentral ist. Christinas Beispiel führt diese Frage für einen kleinen Ausschnitt aus der Geschichte symbolisch an ihre Grenze. Damit soll keineswegs gesagt werden, dass Geschlechterunterschiede in der sozialen Praxis und Ausgestaltung von frühneuzeitlichen Lebenswelten keine zentrale Rolle gespielt haben.<sup>82</sup> Doch bestätigt die Perspektive aus der frühneuzeitlichen Geschichte der Kindheit neuere Forschungsergebnisse, die nahelegen, die konkrete soziale Gruppenzugehörigkeit für die Beantwortung der Frage, ob und was es bedeutete, ein Mädchen, ein Junge, ein Mann, eine Frau zu sein, noch höher zu bewerten. Das können Gemeinschaften und Gruppen ganz unterschiedlicher Art – Familien, Haushalte, Gemeinden, Klöster, Stifte,

80 Christina von Schweden, *Memoiren* (wie Anm. 75), Kapitel VII, S. 35f.

81 Hierin unterscheidet sie sich beispielsweise klar von Wilhelmine von Bayreuth, die ihre Geburt folgendermaßen in Szene setzt: »Die Kronprinzessin gebar am 3. Juli 1709 eine Prinzessin, die sehr ungnädig empfangen wurde, da alles leidenschaftlich einen Prinzen wünschte. Diese Tochter ist meine Wenigkeit. Ich erblickte das Licht der Welt zu einer Zeit, als die Könige von Dänemark und Polen zu Potsdam waren, um den Vertrag wider Karl XII. von Schweden beizulegen.« (W. von Bayreuth, *Eine preußische Königstochter*, wie Anm. 72, S. 31).

82 Vgl. Olwen H. Hufton, *Frauenleben. Eine europäische Geschichte, 1500–1800*, Frankfurt und Darmstadt 1998 (engl. 1995).

Waisenhäuser, Schulen etc. sein.<sup>83</sup> Diese lassen sich jeweils auch als Beziehungsräume verstehen, Räume, in denen Beziehungen gestaltet werden und Räume, die durch Beziehungen gestaltet werden.<sup>84</sup> Dieses wird besonders deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass selbst frühneuzeitliche Rechtsordnungen offen genug waren, uneindeutige Körper im Bewusstsein der Uneindeutigkeit zuzulassen. So heißt es etwa im Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten (1794 ratifiziert) unter dem Punkt *Von Personen und deren Rechten überhaupt*:

§ 19: Wenn Zwitter geboren werden, so bestimmen die Aeltern, zu welchem Geschlechte sie erzogen werden sollen.

§ 20: Jedoch steht einem solchen Menschen, nach zurückgelegtem achtzehnten Lebensjahre, die Wahl frey, zu welchem Geschlecht er sich halten wollte.

§ 21: Nach dieser Wahl werden seine Rechte künftig beurtheilt.<sup>85</sup>

Was hier greifbar wird, erhellt eine frühneuzeitliche Variante des »doing gender«: der Gedanke, dass sich das Geschlecht – und zwar bezeichnenderweise verstanden als das ununterscheidbar körperlich-soziale Geschlecht – im Laufe eines Lebens wandeln kann und dass es der Bestimmbarkeit, nicht zwingend der Natur unterliegt.<sup>86</sup> Die spezifische Mehrfachgebundenheit der menschlichen Existenz liegt in der Frühen Neuzeit in dem Verhältnis von dem, was jemand ist bzw. darstellt und dem, was jemand tut, um etwas zu sein bzw. darzustellen bzw. zu erreichen, begründet, wobei das »doing« das »being« potentiell überwindet. Dieses wird umso deutlicher, wenn wir uns ein wenig stärker auf die spirituellen Referenzbereiche des menschlichen Lebens in der Frühen Neuzeit einlassen.

## Kindheit und Emotion

Im Frühjahr 1628 notierte der Söldner Peter Hagendorf in sein Tagebuch: »zu diesen mal Ist mein Weib niederkommen, Aber das kindt Ist noch nicht zeitig gewessen, sonder also balt gestorben, godt gehbe Ihnen eine fröliche

83 Einen teilweise erschütternden Einblick in die Lebensrealitäten armer und vaterloser Kinder bietet Stephanie Tarbin, »Caring for the Poor and Fatherless Children in London, c. 1350–1550«, in: *Journal of the History of Childhood and Youth* 3 (2010), S. 391–410.

84 Susan Broomhall, *Emotions in the Household, 1200–1900*, New York 2008.

85 Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten von 1794 (wie Anm. 21), Tl. 1, § 19–21.

86 Das streckenweise grausame Ende der Duldung ambivalenter Körper zu Beginn des 19. Jahrhunderts zeigt eindrucklich Michel Foucault, *Über Hermaphroditismus. Der Fall Barbin*, hrsg. von Wolfgang Schäffner und Joseph Vogl, Frankfurt am Main 1998.

aufferstehung. Ist ein Iunger sohn gewesen.«<sup>87</sup> Ungefähr ein Jahr später wird das zweite Kind geboren: »zu diesen mal weil ich bin aus gewesen Ist Meine frauw, wieder mit einer Iunge tochter erfreuwet Ist auch In abwesens meiner getaufft worden, anna maria, ist auch gestorben weil ich bin aus gewesen.«<sup>88</sup> Im Frühsommer 1630 vermerkt Hagendorf eine weitere Geburt: »Alhir ist mein frauw wieder mit eine Iunge tochter verehrete worden, ist getaufft worden Eliesabedt.«<sup>89</sup> Doch muss er bald den Tod des Kindes nachtragen, sie wurde kein Jahr alt. Schließlich sterben seine Frau, Anna Stadlerin, und ihr neugeborenes Kind kurz nach dessen Geburt, was Hagendorf zu dem Eintrag veranlasst: »godt verleige Ihr sambt den kindt, und alle Ihren kindern eine fröliche aufferstehung Amen, den In den ewiegen sehliegen lehben woollen wir einander wiedersehen, Also ist nun mein Weieb samt Ihren kindern entschlaffen.«<sup>90</sup> Hagendorf heiratet innerhalb Jahresfrist und Anna Buchlerin brachte sechs Kinder zur Welt, von denen vier sehr bald nach der Geburt starben, eines den ersten Geburtstag erlebte. Ein Sohn wurde mit vier Jahren einem Lehrer in die Kost gegeben und nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges von Hagendorf dort wieder abgeholt. Er kann als das einzige überlebende Kind von insgesamt zehn Kindern gelten. Diese Einträge lassen sich als nüchterne, fast tonlose Verzeichnungen eines Soldaten verstehen, der über 25 Jahre als Söldner kämpfte, lebte und überlebte und den fast seriellen Tod seiner Kinder erlebte.<sup>91</sup> Der Krieg, so wurde überlegt, habe ihn abgestumpft.<sup>92</sup> Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass Hagendorf auch die Taufen datiert und die Taufpaten, soweit vorhanden, benennt. Aus diesen Nennungen ergibt sich ein wohlüberlegtes Vorgehen bei der Wahl der Paten, die Hoffnung, dass dieses Kind überleben würde, war nicht durch die Erfahrung, dass viele bereits gestorben waren, gedämpft. Andersherum formuliert, die Tatsache, dass einige Kinder nicht überlebt hatten, führte nicht dazu, sich weniger um das Überleben der anderen zu bemühen – in spiritueller Hinsicht (durch die Taufe) und auch in materieller Hinsicht, indem etwa der einzige überlebende Sohn sehr bald an einen vergleichsweise ruhigen und sicheren Ort gebracht wurde, der ihm zudem Bildung versprach.

87 *Ein Söldnerleben im Dreißigjährigen Krieg. Eine Quelle zur Sozialgeschichte*, hrsg. von Jan Peters, Berlin 1993 (Selbstzeugnisse der Neuzeit, 1), S. 43.

88 Ebda.

89 Ebda., S. 46.

90 Ebda., S. 53.

91 Vgl. zu seinem Lebensweg Jan Peters, *Ein Söldnerleben* (wie Anm. 87), S. 9–29.

92 Ebda.

Wenn wir diese kleineren Handlungen als Ausdruck einer emotionalen und auf Sicherung des kindlichen Lebens ausgerichteten Bindung verstehen, werden weitergehende Fragen aufgeworfen, etwa danach, wie die Liebe zum Kind zum Ausdruck gebracht werden kann, wie diese Liebe verstanden wird und ob es Grenzen dieser Liebe geben durfte oder gegebenenfalls sogar geben musste. Diese Fragen führen unmittelbar zu einer Quellengattung, in deren Zentrum der Tod von Kindern steht. Leichenpredigten haben den Tod und die Würdigung von Verstorbenen zum Gegenstand, und sie wurden insbesondere für Angehörige von mitteldeutschen protestantischen Gelehrtenhaushalten sowie von Adelsfamilien verfasst und meist bei befreundeten Pfarrern oder Bischöfen in Auftrag gegeben, gedruckt und in unterschiedlichen Auflagen publiziert.<sup>93</sup> Sie wurden auch auf Kinder verfasst, gelegentlich auf sehr junge.<sup>94</sup> In der Anzahl halten sich Jungen und Mädchen ungefähr die Waage, eine Angabe, die freilich mehr auf Schätzungen denn auf einer umfassenden Auszählung beruht.<sup>95</sup> Diese Leichenpredigten sind als Gedenkschrift verfasst und ehren, indem sie die Kinder und das Versprechen, das sie bedeuteten, preisen, auch deren Eltern, Großeltern und andere Verwandte. Interessant ist an dieser Stelle vor allem, dass Kinder in diese Netzwerke und sozialen Praktiken zur Erzeugung und Bestätigung symbolischen Kapitals in dieser Weise aufgenommen wurden.<sup>96</sup> Das bestätigt die Überlegung, dass frühneuzeitliche Personenkonzepte weniger auf ein Individuum als auf dessen Positionierung in sozialen Beziehungen ausgerichtet waren.<sup>97</sup> Die Eltern-Kind-Beziehung ist in diesem Sinne keine exklusive, auch das bestätigen die Leichenpredigten in erhellender Weise.<sup>98</sup>

93 Vgl. Cornelia Niekus Moore, *Patterned Lives. The Lutheran Funeral Biography in Early Modern Germany*, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Forschungen, 111); *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften*, hrsg. von Rudolf Lenz, 4 Bde., Köln 1975–2004.

94 Ines Elisabeth Kloke, »Das Kind in der Leichenpredigt«, in: R. Lenz, *Leichenpredigten* (ebda.), Bd. 3, 1984, S. 97–121: insbes. S. 102f.; Claudia Jarzebowski, »Loss and Emotion in Funeral Works on Children in Seventeenth Century Germany«, in: *Enduring Loss in Early Modern Germany*, hrsg. von Lynne Tatlock, Leiden 2010 (Studies in Central European Histories, 50), S. 187–213.

95 Heide Wunder, »Frauen in Leichenpredigten des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: R. Lenz, *Leichenpredigten* (wie Anm. 93), Bd. 3, 1984, S. 57–68.

96 Vgl. Gabriele Jancke, *Autobiographie als soziale Praxis. Beziehungskonzepte in Selbstzeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Köln 2002 (Selbstzeugnisse der Neuzeit, 10).

97 Vgl. *Vom Individuum zur Person. Neue Konzepte im Spannungsfeld von Autobiographietheorie und Selbstzeugnisforschung*, hrsg. von Gabriele Jancke und Claudia Ulbrich, Göttingen 2005 (Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung, 10).

98 Vgl. dazu C. Jarzebowski, *Loss* (wie Anm. 94), S. 189–192. In diesem Beitrag gehe ich ausführlicher auf Leichenpredigten ein.

Als Maria Elisabeth Niederstätin am 12. Januar 1680 stirbt, brechen alle Dämme. Ihr Vater Burchard verfasst einen verzweifelten Brief an den Familienpfarrer Caspar Hülsemann und beschreibt seinen Schmerz: »Ich muß wohl bekennen, dass dieser Zufall mir so ans Hertze greiffet, dass ich die übrige Lebens-Zeit mich dessen nicht werde entschütten können.«<sup>99</sup> Dieser Brief, über dessen Existenz es keine gesicherte Auskunft gibt, ist uns lediglich aus Hülsemanns Trostschrift bekannt, in welcher der Pfarrer aus dem Brief quasi zitiert. Die Trostschrift wurde gedruckt und verkauft und in diesem Sinne soll sie hier auch gelesen werden, nicht als Dokument eines wie auch immer privat gearteten Briefwechsels. Anders als die Leichenpredigten aber greift sie einen Aspekt auf, der im ausgehenden 17. Jahrhundert offenbar zu einem Thema geworden ist, nämlich die Frage, ob man sein Kind zu sehr lieben kann. Hülsemann geht diese Frage recht offensiv an und konzidiert:

Ich kann mir leicht einbilden, wie schmerzlich Er dieselbe dem Todt übergeben muß, die von Ihm das Leben hatte, welche gleichsam das Leben seines Lebens war. Sein Hertz wird ohne Zweifel hart angegriffen, weil die stirbt, die aus seinem Herten entsprossen, und das beste Theil seines Hertzens war ... Sie war die Hoffnung seines Lebens und das Hertz seines Hertzens ... die Krohn seines Hauptes ... die Lust seiner Augen.<sup>100</sup>

Eine seiner Erklärungen für den großen Schmerz und die große Trauer des Vaters ist der Umstand, dass Maria Elisabeth das einzige Kind ihrer Eltern war, was – sie war 13 Jahre alt und entstammte einem bürgerlichen Haushalt – ungewöhnlich war. Er ermuntert deshalb die Eltern, weitere Kinder zu bekommen. In einem zweiten Schritt aber fragt Hülsemann ganz direkt:

Hat er Sie auch etwa gar zu sehr geliebet? ... Wäre dieses, so verzeihe er meiner Aufrichtigkeit, daß ich ohne Heucheley schreibe, daß vielleicht Gott sie deswegen hinweg genommen, damit seine Liebe nicht gar vom Himmel sich wegwenden, und sein Hertz nicht gar zu tieff sollte eingewurtzelt werden in der Liebe einer sterblichen Tochter. Ohne Zweifel hat ihn Gott lehren wollen, daß Er auch das allerliebste auff Erden so besitzen soll, als besesse er es nicht.<sup>101</sup>

Mit diesen Worten überträgt der Pfarrer die Verantwortung für den Tod der 13-jährigen »Rose« ihrem Vater und macht insbesondere dessen große Liebe als Grund aus. Maria Elisabeths Tod gerät somit zu einem Lehrstück, denn Niederstätts Liebe für seine Tochter war nicht nur groß, sie hatte die Grenze der legitimen Liebe überschritten. Hülsemann vermutet, Niederstät habe

99 Caspar Hülsemann, *Trostschrift für Burchard Niederstatt*, Hamburg 1680 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Signatur Da 608), S. [7].

100 C. Hülsemann, *Trostschrift*, ebda., S. [7]f. und [11].

101 Ebda., S. [11] und [17].

seine Tochter mehr geliebt als er Gott geliebt habe und dieses Übermaß an Emotionen verlangt nach Sanktionen. Der Tod der Tochter wird somit auch zu ihrer Rettung, indem sie von ihrem spirituellen Vater aufgenommen wird. Vor allem aber ist er ein edukatives Ereignis, eine Normsetzung, die den Emotionen des Vaters gilt, allen voran Liebe und Trauer. Interessanterweise gerät die Mutter in dieser Trostschrift zum Exempel der angemessenen Trauer, die auf eine gemäßigte und angemessene Liebe schließen lässt. Sie »hat dem Weinen seine Zeit gelassen«,<sup>102</sup> ohne an der Liebe Gottes zu zweifeln. In Hülsemanns Schrift fungiert Marias Mutter als Beispiel der »vernünftigen« Liebe, die der »wollüstigen« Liebe des Vaters gegenübergestellt wird. Das erstaunt, sind es doch – wie oben bei Erasmus gesehen – meist die Frauen, deren »Natur« zur Grenzüberschreitung neigt. Bezeichnenderweise wird der Vater zu demjenigen gemacht, dessen Empfindsamkeit und dessen Leiden das Maß verliert. Damit ist er gleichzeitig derjenige, der zu dieser Empfindsamkeit und zu diesem Leiden, zu dieser transgressiven Liebe befähigt ist. Das wiederum zeichnet ihn vor anderen aus, wie deutlich wird, wenn wir Hülsemann weiter folgen, der sich mit Niederstätt solidarisiert, weil »mir der gnädige Gott vor wenig Monathen ein liebes erstes Söhnlein zeigte, selbiges aber, alsobald wiederum wegnam.«<sup>103</sup> Die große Liebe der Väter ist somit ein Qualifikationsmerkmal (und es lässt sich vermuten, dass Hülsemann sein Leid in Niederstatts »Brief« spiegelt). Beide, so suggeriert es Hülsemann, ringen um das rechte Maß an Elternliebe und Gottvertrauen:

Mein hochgeehrter Herr glaube sicherlich, daß ich nebst ihm auch mich selbst in einer noch nicht vergessenen, sondern durch diese Begebenheit wiederumb aufgerissenen Wunde getröstet. Gott der Vater der Barmherzigkeit gebe ihm und mir Gnade, daß wir nicht nur in dem Verlust unser Kinder, sondern auch im Verlust aller zeitlichen Gaben, allein auff Gott sehen, und in seiner Vollkommenheit die Ersetzung aller Verluste suchen können.<sup>104</sup>

So stellt Hülsemann also einerseits eine Verbindung zu Niederstätt her, die sich aus der Erfahrung speist, ein Kind verloren zu haben. Andererseits verkörpert Niederstätt eine väterliche Liebe, die das Vertrauen in Gott verloren hat, indem er seine Tochter mehr als Gott geliebt hat. Hülsemann wiederum stellt den Gegenentwurf eines – zugespitzt formuliert – bürgerlich liebenden

102 Ebda., S. [33].

103 Ebda., S. [31].

104 Ebda., S. [41]. Dass Marias Mutter nicht zur transgressiven, nicht einmal zur exzessiven Liebe neigt, könnte als Indiz für eine spezifisch weibliche Empfindungstiefe mit geringerer Fallhöhe gedeutet werden. Doch eine solche Lesart, die geschlechterspezifische Vorbehalte berücksichtigt, muss an weiteren Beispielen erprobt werden.

Vaters protestantischer Abkunft dar – dessen Liebe und Trauer die Regentschaft Gottes in allen sozialen und emotionalen Beziehungen respektiert. Es ist interessant, dass diese Debatte bereits 1680 und nicht erst (gleichwohl wieder und mit anderem Ausgang) Ende des 18. Jahrhunderts geführt wurde. 1680 bestätigte Hülsemanns Trostschrift die dominanten normativen Konzepte der Selbstverortung in der Welt. In deren Zentrum stand die Gotteskindschaft als gestalterisches und lebensweltlich relevantes Prinzip der Beziehungserfahrung.<sup>105</sup> Die Vorstellung, als Gottes Kinder nicht nur in Bezug aufeinander, sondern immer auch in Bezug auf Gott zu leben und zu handeln und zu fühlen, erweitert dyadische Beziehungskonstellationen wie die zwischen Ehepartnern oder Eltern und Kindern, Geschwistern, um eine Institution, die als unhintergehbare spirituelle Größe gestalterisch in das Leben von Erwachsenen und Kindern eingreift.

### Perspektiven

Von prominenter Bedeutung ist in der Vorstellung von der Gotteskindschaft das Seelenheil, welches in der Gewissheit, Gottes Kind zu sein, liegt. Kinder, wie etwa der 13-jährige Dieb, den Meister Frantz erhängte, waren aus dieser Gemeinschaft ausgeschert und zu einem Kind des Teufels geworden bzw. vom Gericht dazu erklärt worden, zu einem, dessen »Boshaffigkeit« keine Relation mehr kannte, und der deswegen sein Recht auf ein Leben in der Gemeinschaft Gottes verwirkt hatte. Spätestens an Beispielen wie diesen wird deutlich, dass die Gotteskindschaft in den Zentren der Gesellschaft ihren Ort hatte, dass sie vor Ort wirkte, und nicht als Abstraktum missverstanden werden sollte. Sie verfügt über das Potential zu trösten, wenn es um den frühen Tod geht, sie trägt das Potential zu legitimieren und zu delegitimieren in sich, wenn es um die Hinrichtung von Kindern geht. Die Frage nach dem Trost wird in diesem Kontext von den Zeitgenossen nicht gestellt. Die Frage, ob der Tod des 13-jährigen Diebes Trauer auslöste und Trost erforderte, und wenn, bei wem, hat noch keine Antwort – sie ist meines Wissens auch noch nicht gestellt worden. Es ist aber eine relevante Frage. Sie führt mich zurück zu dem Beispiel von Peter Hagendorf. Hagendorfs Art, den Tod seiner Kinder zu bedenken und ihnen regelmäßig und der ebenfalls verstorbenen Mutter »fröhliche Auferstehung« zu wünschen, gerät vor dem Hintergrund der sanktionierten Vaterliebe zu einer sehr nachvollziehbaren Art und Weise,

<sup>105</sup> Vgl. einleitend aus theologischer Perspektive das betreffende Themenheft im *Jahrbuch für Biblische Theologie*, Bd. 17: *Gottes Kinder*, Neukirchen-Vluyn 2002.

Trauer und Trost zu verbinden. Auch die Erwähnung der Taufen als Gewähr für das erwartbare Seelenheil als Kinder Gottes wird so zu einem deutlichen Zeichen des Gottvertrauens. Keineswegs also sind Hagendorfs Aufzeichnungen tonlos, sie sprechen die Sprache der Trauer des 17. Jahrhunderts.

Die Rede von der Gotteskindschaft hat ebenfalls Implikationen für die Bedeutung der Kategorie Geschlecht in frühneuzeitlichen Kindheitskonzepten und auch Praktiken im Umgang mit Kindern. Sehr allgemein gesprochen, funktioniert das Konzept der Gotteskindschaft ebenso geschlechter- wie altersunspezifisch – Männer, Frauen, Mädchen, Jungen – sind Gottes Kinder, sofern sie aus dieser Gemeinschaft nicht ausscheren oder herausgelockt werden von den Versuchungen der teuflischen Macht.<sup>106</sup> Die Vorstellung, dass Kinder ›Leihgaben‹ Gottes seien, dass die weltlichen Eltern dem spirituellen Vater immer untergeordnet sind, relationiert das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern auf spezifische Weise und unterstreicht die große Ähnlichkeit, die Eltern-Kind-Beziehungen zu anderen sozialen Beziehungen aufweisen. Beziehungen zwischen Eltern und Kindern vor allem als welche zu begreifen, die durch den Willen Gottes begründet werden und ihren Ursprung nicht in biologischen und dyadischen Szenarien nehmen, verändert die Wahrnehmung und Deutung von Kindheit in der Frühen Neuzeit, für die Zeitgenossen und für Historiker(innen) gravierend. Die Kindheit beginnt bei Gott und mit Gott und nicht in der Zeugung. Geschlecht, Alter und Emotion haben sich im Rahmen des vorliegenden Beitrags als drei eng aufeinander bezogene Hinsichten erwiesen, in denen die spezifische Historizität von spirituell aufgeladenen Kindheitsvorstellungen und Praktiken im Umgang mit Kindern betrachtet und benannt werden konnte. Der Vorteil einer solchen Herangehensweise liegt meines Erachtens darin, dass sie thematisch offen ist und auch auf die Fragen, die im Thementeil dieses Bandes verhandelt werden, angewendet werden kann.

106 Für diese wiederum sind Männer und Frauen, Mädchen und Jungen, Kinder und Erwachsene in unterschiedlichen Abstufungen anfällig.



Björn R. Tammen

Die Hand auf der Schulter – Ein Topos  
der spätmittelalterlichen Gesangskonographie zwischen  
Gestik, Performanz und Gruppenidentität\*

Ein Motiv und seine Koordinaten

Unter der Rubrik »Kirchenmusik« publizierte Edmund A. Bowles in der *Musikgeschichte in Bildern. Musikleben im 15. Jahrhundert* (1977) einen Holzschnitt aus dem *Speculum vitae humanae* des Rodericus Zamorensis,<sup>1</sup> der als repräsentativ für einen ganzen

Typus von Kantorenbildern gelten kann (siehe Abbildung 1). Acht Sänger klerikalen Standes – nach Größe, womöglich auch Alter und Würde gereiht – stehen vor einem großen Pult mit aufliegendem Chorbuch. Während ein durch erhobenen Stab in der linken



Abbildung 1: Holzschnitt aus Rodericus Zamorensis, *Speculum vitae humanae* (nach E. Bowles, *Musikleben*, wie Anm. 1, S. 118, Textabb.)

\* Nicole Schwindt sei für die Anregung zu diesem Thema, das sich auf ideale Weise in meine Tätigkeit an der Kommission für Musikforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Musik – Identität – Raum* einfügen sollte, herzlich gedankt. Dass im Folgenden teils bekannte, vielleicht sogar allzu bekannte Bildquellen zur Sprache kommen, möge man dem Verfasser nachsehen, sofern es ihm gelingen sollte, diese in ein neues Licht zu rücken.

1 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert*, Leipzig 1977 (*Musikgeschichte in Bildern*, 3.8), S. 118 (Textabbildung, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 26.100.1). Der erstmals 1468 erschienene, Papst Paul II. dedizierte Erbauungstraktat des Bischofs von Zamora (Roderigo Sánchez de Arevalo, 1404–1470) sollte zahlreiche Folgeauflagen erleben.

Hand ausgezeichneter Chormeister mit seiner Rechten auf die chiffrenhaft angedeutete Notation verweist, sind die Sänger teilweise durch Handbrücken miteinander verbunden: So legt die durch mitrenartige Kopfbedeckung im Verein mit einem pelzbesetzten Chormantel besonders hervorgehobene Mittelgestalt (dritter Sänger von links) seine rechte Hand auf die Schulter des vor ihm stehenden, einen Kopf kleiner wiedergegebenen jungen Mannes; dieser wiederum scheint den Gestus an einen der beiden Knaben vor ihm weiterzugeben. Womöglich war sogar vorgesehen, den links außen stehenden tonsurierten Kleriker in dieses Geflecht zu integrieren, insofern neben dem ausgeprägten Kontrapost auch der halb verdeckte rechte Vorderarm dieser Figur dem bildübergreifenden, im gekrümmten Zeigefinger des Dirigenten kulminierenden Bewegungsimpuls von links nach rechts zu folgen scheint – ein Detail, das durch den anonymen Holzschneider verunklärt worden sein könnte. Im gegebenen Rahmen soll uns weniger der solcherart bebilderte Traktat, als vielmehr Bowles' funktionale Lesart interessieren:<sup>2</sup>

Auffallend ist die Tatsache, daß sich die Chorsänger häufig untereinander berühren, eine Hand auf die Schulter des Nachbarn oder des Vordermannes legen oder sich an den Händen fassen. Durch diesen körperlichen Kontakt war eine Verständigung untereinander mittels Händedruck oder Schulterklopfen möglich, um einen einheitlichen Ablauf der einzelnen Stimmen hinsichtlich Mensur und Tactus zu gewährleisten.

Entgegen Bowles, der offenbar in Kategorien der Figuralmusik denkt (»Mensur und Tactus«), vermittelt der Holzschnitt – bei allen bildmedialen Beschränkungen – durch zumindest rudimentäre Notation immerhin eine gewisse Vorstellung von liturgischer Einstimmigkeit, wobei der Text jeweils in der unteren Zeile verläuft (anstelle von Buchstaben gleichförmige kleine Rechtecke), die Melodie hingegen im Auf und Ab einer Quadratnotation (wohl aus Platzgründen linienlos) erkennbar ist. Wie dem auch sei: Spätmittelalterliche bzw. frühneuzeitliche Bildquellen, die in etwa einem Zeitraum vom späten 14. bis in das frühe 16. Jahrhundert angehören, dokumentieren die Hand auf der Schulter in beiden Zusammenhängen, sowohl dem einstimmigen Choralvortrag als auch der Mehrstimmigkeit, ohne dass dieses Motiv als unabdingbarer Bestandteil derartiger Gesangsdarstellungen gelten kann.<sup>3</sup> So fehlt es in der Titellillustration zur *Regula musicae planae* des

2 Ebd., S. 118.

3 In Anbetracht eines für die Gesangsikonographie reichlich unbefriedigenden Forschungsstands (siehe weiter unten) muss die Frage nach dem Verhältnis von Darstellungen »mit« oder »ohne« Hand auf der Schulter vorerst unbeantwortet bleiben. Dass etwa just im

Bonaventura von Brixen (Venedig 1539), die ansonsten eine analoge Konstellation wie der Zamorensis-Holzschnitt bietet.<sup>4</sup>

Die Hand auf der Schulter wirkt dermaßen vertraut, dass sie wie selbstverständlich – ohne nähere phänomenologische Differenzierung, aber auch ohne Diskussion ihrer Praktikabilität in der Ein- wie in der Mehrstimmigkeit – als ein »fortwährend wiederholtes Berühren von etwas zum Abmessen der Zeit«<sup>5</sup> einer Frühgeschichte des Dirigierens zugeschlagen werden kann.<sup>6</sup> Demnach würde die auf der Schulter des Vordermannes liegende Hand eine analoge Funktion wie etwa das Mensurieren »in die Hand des Chorführers«<sup>7</sup> oder das Schlagen der Luft mit bloßen Händen (oder auch einem Stock) erfüllen. Mit dem Hinweis auf den aufführungspraktischen Nutzen scheint alles gesagt zu sein – erst recht dann, wenn auch noch die terminologische Forschung den mittelalterlichen *tactus*-Begriff nicht nur auf einer etymologischen, sondern zugleich auf einer Sachebene mit derartigen Berührungsformen in Verbindung bringen kann.<sup>8</sup> Und doch können längst nicht alle Aspekte als geklärt gelten. Da ist zunächst einmal die grundsätzliche

bekanntem Holzschnitt der *Musica Canterey* des »Triumphzugs« Kaiser Maximilians I. dieser Gestus nicht bezugt ist, gehört zu den Unwägbarkeiten des Themas.

- 4 Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 46, Abb. 23.
- 5 Wolf Frobenius, »Tactus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht [Loseblattausgabe], Lieferung 1, Stuttgart 1972, S. 1, § IV.1.a.
- 6 Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 165. Siehe auch Peter Gülke, »Dirigieren«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 1257–1273, insbes. Sp. 1258: »Jahrhundertelang ähneln sich Bildarstellungen taktierender, oft auf die Schultern von Mitsängern klopfender Kantoren...« Zahlreiche Bildbeispiele bei E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), insbesondere in den Abschnitten »Kirchenmusik« sowie »Geselliges Musizieren«.
- 7 Siehe etwa die von Heinrich Bessler, »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 889–912: Sp. 909 (Abb. 7) als Beispiel hierfür angeführten Gloria-Engel Benozzo Gozzolis (Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, 1459–1463); siehe auch ders., *Die Musik des Mittelalters* (wie Anm. 6), Farbtafel XIV sowie S. 218, Abb. 113.
- 8 So belegt der an der Universität Parma tätige Giorgio Anselmi in seinem Musiktraktat (1434) ein Verständnis von *tactus* unter anderem als Anzeigen des Zeitmaßes durch »gleichmäßige Bewegung einer Hand in die andere oder auf dem Rücken eines Schülers« (»vel manum admovet manui aut dorso discipuli quantum potest equaliter, qua motum hunc mensuramus«): *Georgii Anselmi Parmensis De musica ...*, hrsg. von Giuseppe Massera, Florenz 1961 (*Historiae Musicae Cultores. Biblioteca*, 14), S. 171; siehe W. Frobenius, *Tactus* (wie Anm. 5), S. 2; Wilhelm Seidel, »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 257–317, insbes. Sp. 259f.

Frage, welche Informationen überhaupt auf dem Wege einer derartigen musikalischen ›Akupressur‹ vermittelt werden konnten. Zudem wäre nach Ein- und Mehrstimmigkeit zu differenzieren, denn was das Mensurieren für die polyphone Ensemblepraxis ist, lässt sich wohl kaum umstandslos auf den Choral übertragen. Und was letzteren anbelangt, so wäre durchaus zwischen den Gegebenheiten eines strikt äqualen Vortrags des *cantus planus* als auch der älteren Vorstellung von einem unbestimmten Zeitwert der Noten<sup>9</sup> Rechnung zu tragen.

Gewiss, manche Hilfsmittel, derer man sich im Mittelalter bediente, muten aus heutiger Perspektive unnötig kompliziert an: Wem im 20. Jahrhundert die Stellung der Halb- und Ganztöne dank des musikalischen Elementarunterrichts von Kindesbeinen an in Fleisch und Blut übergegangen ist, der benötigt keine Guidonische Hand, um diese Informationen am Körper selbst als temporärem Wissensspeicher durch Betasten von Fingerspitzen und Gelenken abzurufen; vielleicht verhält es sich ähnlich mit der Hand auf der Schulter.

Doch was bedeutet es – jenseits der berechtigten Frage nach dem aufführungspraktischen Nutzen – wenn mit der Hand auf der Schulter nicht so sehr ein abstraktes Zeichen, als vielmehr ein Stück weit Körperlichkeit in die zumeist sakralen bzw. sakral konnotierten Kontexten angehörenden Kantonreiebilder eindringt? Und was bedeutet es für die Musiker selbst, die durch derlei zwischenmenschliche Berührung gleichsam in actu zu einer »psychisch-physische[n] Einheit«<sup>10</sup> zusammengeschweißt werden? Die bisherige Forschung hat sich für derlei Fragen wie überhaupt für die Aufarbeitung einer genuinen Gesangsikonographie, welche auch die Interaktion der Sänger untereinander zu berücksichtigen hätte, kaum interessiert; noch die jüngste Überblicksdarstellung zur Geschichte des Knabengesangs verzichtet fast vollständig auf bildliche Evidenz.<sup>11</sup> Eine mögliche Erklärung hierfür sehe ich – so überraschend dies zunächst klingen mag – auf der Ebene der

9 Hierzu bereits R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), S. 46 unter Bezug auf Johannes Tinctoris' *Diffinitorium musicae*, gedruckt Treviso 1495.

10 Joseph Smits van Waesberghe, »Singen und Dirigieren der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. Was Miniaturen uns hierüber lehren«, in: *Mélanges offerts à René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, hrsg. von Pierre Gallais und Yves-Jean Riou, Poitiers 1966 (Cahiers de Civilisation Médiévale, Supplément), Bd. 2, S. 1345–1354: S. 1345 und 1349.

11 *Young Choristers, 650–1700*, hrsg. von Susan Boynton und Eric Rice, Woodbridge 2008 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 7). Nicht eingesehen werden konnte: Jan W. Valkestijn, *Geschiedenis van de jongenszang tot aan de reformatie*, Brügge 1989.

Repertoire-Überlieferung: Was eine so anschauliche, wiewohl einseitig durch Notenbild und Klang generierte ›Vorstellung‹ von der mehrstimmigen Chorliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts vermittelt, macht die Bildquellen fast schon entbehrlich, zumal mit den auf derartige Repertoires spezialisierten Ensembles (darunter, speziell im englischsprachigen Raum, nicht wenige Abkömmling der an den mittelalterlichen Stiftskirchen und Kathedralen beheimateten Maîtres) visuelle Stellvertreter das Feld beanspruchen können. Hinzu kommt ein allgemeinerer Aspekt: Mittelalterliche Gesangsdarstellungen geraten gegenüber dem Faszinosum der Engelskonzerte und ihren primär instrumentalen Oberflächenreizen (selbst dann, wenn Gesang gemeint sein sollte<sup>12</sup>) leicht ins Hintertreffen bzw. werden dort, wo entsprechende Ensembles in den Blick geraten, gern auf die harten Fakten Ensemblegröße und Zusammensetzung sowie ggf. Beteiligung von Instrumenten reduziert.<sup>13</sup> Was nun die menschliche Hand selbst und ihr nicht allein gestisches Ausdruckspotential innerhalb einer für die Frühneuzeit so wesentlichen eloquentia corporis anbelangt,<sup>14</sup> hat die musikwissenschaftliche Forschung erheblichen Nachholbedarf. Fast scheint es, als würde im Bewusstsein des Faches die

12 Hierzu Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962, insbes. S. 220 und 237, dessen Verständnis in dieser Einseitigkeit jedoch unhaltbar ist; siehe Björn R. Tammen, *Musik und Bild im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500*, Berlin 2000, S. 70–73; ders., »Ibi est omnis harmonia et melodia resonans auditui...«. Annäherungen an die ›beatorum gaudia‹ in der spätmittelalterlichen Kunst«, in: *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, hrsg. von Stefan Gasch und Birgit Lodes, Tutzing 2007 (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte, 2), S. 111–139, insbes. S. 116.

13 Siehe etwa James W. McKinnon, »Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art«, in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), S. 21–52; Christopher A. Reynolds, »Sacred Polyphony«, in: *Performance practice: Music before 1600*, hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie, Basingstoke 1989, Reprint 1990, S. 185–200.

14 Siehe Jane R. Stevens, »Hands, Music, and Meaning in Some Seventeenth-Century Dutch Paintings«, in: *Imago Musicae* 1 (1984), S. 75–102; Sharon Weller, »Das Verhältnis der Gestik John Bulwers (London 1644) zur Gestik des 18. Jahrhunderts in England und Frankreich«, in: *Gestik und Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. 28. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000*, hrsg. von Bert Siegmund, Blankenburg 2003 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 63), S. 201–211; *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Residenzgalerie Salzburg, hrsg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2004; Björn R. Tammen, »Capriccio: Eine Federzeichnung des Alessandro d'Este von 1598«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 64 (2007), S. 1–20, insbes. S. 60f.; siehe auch Anm. 58.

schier allmächtige Guidonische Hand<sup>15</sup> die Beschäftigung mit anderen Aspekten der so »beredten Hände«<sup>16</sup> eher behindern als begünstigen.

Von einer einzigen, sozusagen alleinglücklich machenden Lesart der Hand auf der Schulter bin ich weit entfernt. Jene eingangs zitierte aufführungspraktische, im besten Sinne des Wortes holzschnitthafte Interpretation erkenne ich nur als *eine* Möglichkeit neben anderen an, plädiere stattdessen für die Verortung des Phänomens auf einem prinzipiell offenen, durch sehr unterschiedliche Koordinaten bestimmten Feld (im Titel des vorliegenden Beitrags sind deren drei eigens hervorgehoben):

(1) Auf der Ebene musikalischer Zeichengebung (gleichberechtigt neben der enumerativen Kompetenz der Guidonischen Hand oder auch dem Verfahren der Cheironomie) vertritt die Hand auf der Schulter die körperlich erfahrbare Dimension des tactus. (2) Über die konkrete Bedeutung des Mensurierens hinausgehend wird dabei das Zusammenspiel der ansonsten von Auge (visus) und Gehör (auditus) angeführten Sinne zu einer insbesondere für den liturgischen Kontext wichtigen multisensorischen Wahrnehmung<sup>17</sup> überlagert. (3) Im Einklang mit dem Altersgefälle zwischen Erwachsenen und Knaben signalisiert die Hand familiären Schutz,<sup>18</sup> als dessen Kehrseite sich freilich auch Kontrolle, Steuerung und Disziplinierung darstellen (können). (4) Da ist aber auch eine durch liebevolle Zuneigung geprägte Dimension der amicitia, deren Vollstreckungsorgan die zärtliche, im Einzelfall auch liebkosende Hand sein kann; damit gerät das Thema unweigerlich in einen körper- und zugleich geschlechtergeschichtlichen Diskurs. (5) Dass mit der Hand auf der Schulter eine Spielart der concordia-Idee einträchtigen gemeinschaftlichen Musizierens vorliegt (im Unterschied zu späteren emblematischen Bildfindungen freilich ohne Musikinstrumente als Symbole, vielmehr transponiert auf eine zwischenmenschlich-körperliche Ebene), sei ebensowenig ausgeschlossen wie eine Taufe, Segnung, Firmung und anderen kirchlichen Weiheakten vergleichbare, letztlich archaische Dimension des

15 Die bisher umfangreichste Sammlung ist Joseph Smits van Waesberghe zu verdanken: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig 1969 (Musikgeschichte in Bildern, 3.3), S. 120–143.

16 Siehe den in Anm. 14 genannten gleichnamigen Ausstellungskatalog.

17 Hierzu B. Tammen, *Musik und Bild* (wie Anm. 12), S. 284–288.

18 Die Nähe zwischen »manus« und »Macht« hat Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, Stuttgart 1992 (frz. Paris 1990), S. 96 pointiert. – In diesem Zusammenhang wäre auch an eine gängige Konstellation auf spätmittelalterlichen Altartafeln zu denken, wenn nämlich einzelne Stifterfiguren von ihren jeweiligen Namens- bzw. Schutzheiligen Christus oder der Muttergottes anempfohlen werden, was teils gestisch, teils durch (gedachte) Berührung geschieht.

Handauflegens. (6) Wird gemäß der aufführungspraktischen Lesart eine an die konkrete performative Situation gebundene Information vermittelt, so schließt diese ›magische‹ Voreinstellung auch die Weitergabe von Spezialwissen zwischen Lehrer und Schüler ein. (7) Die bisher genannten Faktoren tragen gleichermaßen zu einer sichtbaren Repräsentation der Gruppe nach außen wie zu einer Form der Gruppenidentität nach innen bei – neben dem gemeinsamen Unterricht, einer regelmäßig wiederkehrenden musikalischen Praxis, Lehrer-Schüler-Beziehungen auf sehr unterschiedlichen Niveaus und den im Rahmen der Maîtrisen als »Kaderschmieden«<sup>19</sup> möglicherweise geschlossenen Freundschaften, die speziell bei Findelkindern die Nichtexistenz familiärer Bande kompensieren konnten.

Die Hand auf der Schulter als Untersuchungsgegenstand eignet sich demnach vortrefflich dazu, einen vordergründig durch die Aufführungspraxis und die Formalikonographie umrissenen Horizont um institutionengeschichtliche,<sup>20</sup> anthropologische,<sup>21</sup> ja selbst körpergeschichtliche Aspekte mit ihren je eigenen Diskursebenen zu erweitern und so zu einem für die Musikgeschichte und -ikonographie des Spätmittelalters und der Renaissance so dringend gebotenen, im besten Sinne kulturgeschichtlichen Verständnis<sup>22</sup> beizutragen.

19 Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), Bd. 1, S. 23–128: S. 70.

20 Siehe zuletzt *Institutionalisierung als Prozess – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Birgit Lodes und Laurenz Lütteken, Laaber 2009 (Analecta Musicologica, 43), sowie künftig Klaus Pietschmann, »Die fürstliche und die kirchliche Kantorei des 15. und 16. Jahrhunderts: Verschiedene Perspektiven der kirchenmusikalischen Aufgabe«, in: *Der Kirchenmusiker. Berufe – Institutionen – Wirkungsfelder*, hrsg. von Franz Körndle und Joachim Kremer, Laaber in Vorbereitung (Enzyklopädie der Kirchenmusik, 3).

21 Auf »soziale Praktiken« im Sinne der Annales-Schule zielt Martine Clouzot, *Images de musiciens (1350–1500). Typologie, figurations et pratiques sociales*, Turnhout 2008 (Épitome musical), ohne diesen Anspruch freilich durch Detailanalysen der herangezogenen Bildwerke einlösen zu können; hierzu Björn R. Tammen, »Musikdarstellungen in der Buchmalerei des spätmittelalterlichen Burgund – Review article«, in: *Imago Musicae* 23 (2006–2010), S. 158–173.

22 Die mannigfaltigen hier in Betracht kommenden Aspekte werden künftig Gegenstand eines eigenen Kompendiums sein: *Musik in der Kultur der Renaissance: Kontexte, Disziplinen, Diskurse*, hrsg. von Nicole Schwindt, Laaber in Vorbereitung (Handbuch der Musik der Renaissance, 5). Nicht mehr berücksichtigt werden konnte: Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel und Stuttgart 2011.

Zunächst seien unterschiedliche Bildbeispiele aus der einstimmigen Choral- wie der mehrstimmigen Kantoreipraxis in loser Folge zusammengetragen, um so eine Vorstellung von der Variabilität des Topos zu vermitteln: Die mustergültige Wiedergabe der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians I. durch den Petrarca-Meister wie auch die hiermit in Verbindung stehenden bildlichen Derivate lassen einen hohen Repräsentationsgehalt derartiger Darstellungen erkennen. Die Frage nach den Anfängen des Bildmotivs erhält mit den »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis* zwar keine definitive, aber doch eine mögliche Antwort. Schließlich gibt Luca della Robbias splendide Wiedergabe jugendlicher Sängerknaben an den Florentiner Cantoria-Reliefs Anlass dazu, sowohl die körperliche Dimension der Hand auf der Schulter als auch ihre Verzahnung mit Aspekten von Gruppenidentität näher zu beleuchten.

### Zu den Erscheinungsformen des Topos

Unser Topos zeichnet sich durch eine gewisse Variabilität aus und entzieht sich damit einer allzu einfachen »Logik der Gesten«, die im Sinne Jean-Claude Schmitts<sup>23</sup> gerade in der Unverwechselbarkeit der Zeichen eine Voraussetzung für das Funktionieren des visuellen Codes sieht. Dies gilt bereits für die Partner dieser nonverbalen Kommunikation. Längst nicht immer handelt es sich um erwachsene Sänger und Knäblein in gemischter Formation innerhalb ein und desselben Ensembles, ebensogut um mehr oder weniger gleichaltrige Erwachsene. Die beschriebene Variabilität gilt auch für Gradationen der Sichtbarkeit: beiläufig, kaum wahrnehmbar wie in einer der retrospektiven Illustrationen zu Ulrich von Richentals Konstanzer Konzilschronik<sup>24</sup> (siehe Abbildung 2) oder geradezu aufdringlich-penetrant wie in der berühmten, den Introitus zum 4. Sonntag nach Ostern begleitenden *Cantate*-Initiale im Graduale des Matthias Corvinus,<sup>25</sup> wo man sich, bei all den Berührungen der insgesamt

23 J.-Cl. Schmitt, *Logik der Gesten* (wie Anm. 18). Unergiebig für unser Thema sind die spröden, aus der Aneinanderreihung gleichsam tranchierter Bildbestandteile gewonnenen Typenreihen, wie sie François Garnier vorgelegt hat: *Le langage de l'image au moyen âge*, Bd. 2: *Grammaire des gestes*, Paris 1989.

24 Siehe die Darstellung der Papstweihe Martins V. (1417) in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128<sup>v</sup> (ca. 1470). Ein wenige Jahre jüngerer Holzschnitt der gedruckten Ausgabe Augsburg 1483 verzichtet auf dieses Detail (Walter Blankenburg, »Chor«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1230–1265: Sp. 1237f., Abb. 3).

25 Budapest, Nationalbibliothek (Országos Széchényi Könyvtár, olim Wien, Österreichische Nationalbibliothek), Cod. lat. 424, fol. 41<sup>r</sup>. Die in der Sekundärliteratur (auch in Kompendien und Lexikonartikeln) außerordentlich oft reproduzierte Miniatur – unter anderem



Abbildung 2: Ulrich von Richental, Konstanzer Konzilschronik, Papstweihe Martins V. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 3044, fol. 128<sup>v</sup>, Ausschnitt (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)

zehn erwachsenen Sängern nebst Leiter überhaupt nicht mehr auskennt: hier zwei mensurierende Handbewegungen, dort zwei einzelne Hände auf der Schulter des jeweiligen Nachbarn; bei zwei kontrapostisch posierenden

bei R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), Farbtafel VII; Hans Joachim Moser, »Dirigieren«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 535–547: Sp. 541, Abb. 3 (Detail); E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 108f., Abb. 98; Jack Westrup, »Conducting«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 641–651: S. 642, Abb. 1 (Detail) – verbindet als Nebemotive zu Ps 97,1–2 die außerhalb des Altarraumes mit Sängerkorchor dargestellte Auferweckung des Lazarus, die Wiedererweckung eines toten Kindes sowie die wundersame Heilung eines Lahmen.

Sängern liegt die Hand an der eigenen Hüfte, einer greift sogar keck zur Hüfte des Vordermannes. Was ist hier Performanz, die so oder ähnlich am Königshof in Buda von einer vorzüglichen, italienisch geprägten Kapelle tatsächlich praktiziert wurde? Was geht, in karikierender Übersteigerung, auf das Konto des Malers? Was mag schlichtweg einer Tradition der Psalter-Ikonographie geschuldet sein, die mehr oder weniger lebhaft gestikulierende Kleriker als illustrative Beigaben zu Psalm 97 durchaus kennt,<sup>26</sup> hier vielleicht sogar das Wunderwirken Christi («quia mirabilia fecit») auf einer dezidiert körperlichen Ebene unterstreicht?

Dass Chorknaben entsprechend interagieren, wie auf einer späten Miniatur zu den *Échecs amoureux* in einer um 1500 für den Herzogshof in Cognac angefertigten Prachthandschrift zu sehen ist<sup>27</sup> – der hintere von drei Knaben legt hierbei gleich beide Hände auf die Schultern der vor ihm stehenden Kollegen, als wolle er sie zur Seite schieben und so freie Sicht auf das gemeinsame Chorbuch erheischen –, ist eher die Ausnahme und möglicherweise einem Bestreben nach betont symmetrischem Arrangement der vor der Frau Musica auf prächtigem Schwanenthron aufgebotenen Nebenmotive geschuldet. Doch davon einmal abgesehen, bezeugt die *Échecs*-Miniatur, gerade weil sie dem kapellfernen und damit für unser Thema eher peripheren Bereich der Artes-Ikonographie angehört, wie sehr die Hand auf der Schulter als Topos in der Zeit um 1500 verbreitet gewesen sein muss.<sup>28</sup>

Sozusagen den Normalfall repräsentieren einige der in den Lehrwerken des Franchino Gaffori enthaltene Illustrationen,<sup>29</sup> die recht ähnlich wie unser Eingangsbeispiel anmuten. Bereits die schmale Randleiste zu Buch 3 der

26 Siehe James W. McKinnon, »«Canticum Novum» in the Isabella Book«, in: *Mediaevalia* 2 (1976), S. 207–222; ders., »Iconography«, in: *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunities*, hrsg. von Kern Holoman, New York 1982, S. 79–93; ders., »The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms«, in: *Imago Musicae* 1 (1984), S. 29–49.

27 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 143, fol. 65<sup>v</sup>, siehe L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 529. Ein Farbdigitalisat ist hier wie bei den meisten nachfolgend angeführten Miniaturen aus Beständen der Bibliothèque nationale de France zugänglich über *Mandragore: base des manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale de France*: <http://mandragore.bnf.fr> <04.01.2012>.

28 Gleiches gilt im übrigen für die durch Bartholomäus Anglicus bzw. seinen französischen Übersetzer Jean Corbichon bespielte enzyklopädische Tradition, z. B. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 22533, fol. 369<sup>r</sup>; siehe Christel Meier, »Die Musik in der Enzyklopädie des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Bartholomäus Anglicus – Reisch – Siderocrates – Alsted«, in: »*Grenzgebiete*«. *Festschrift Klaus Hortschansky zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Michael Zywiets, Eisenach 2000 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 15), S. 55–95 und 239–268 (Abb. 1–30), insbes. S. 74f. und 244 (Abb. 6).

29 Systematische Untersuchungen hierzu liegen m. W. bisher nicht vor.

*Practica musicae* von 1496 präsentiert das auch für spätere Illustrationen charakteristische Doppelgesicht aus Unterrichtssituation und zugleich kirchenmusikalischer Praxis.<sup>30</sup> Ein späterer Holzschnitt zur *Practica* (1512) stellt eine wenigstens zwanzigköpfige Sängerschar vor großem Pult mit Chorbuch und »Benedicamus domino«-Zitat dar;<sup>31</sup> hierbei sind, wie im *Speculum vitae humanae* (siehe Abbildung 1), sogar die vorderen zwei bis drei Reihen durch die Hand auf der Schulter verkettet. Übrigens vermittelt die Darstellung recht schön jene drangvolle Enge, mit der jeder Chorsänger – heute wie damals – ganz eigene Erfahrungen machen konnte, angenehme wie unangenehme: sei es die Verdichtung zu einem großen, in der Performanz agierenden Körper (siehe dazu Anmerkung 10), sei es körperliche Bedrängung und Übergriffigkeit als negative Begleiterscheinungen.

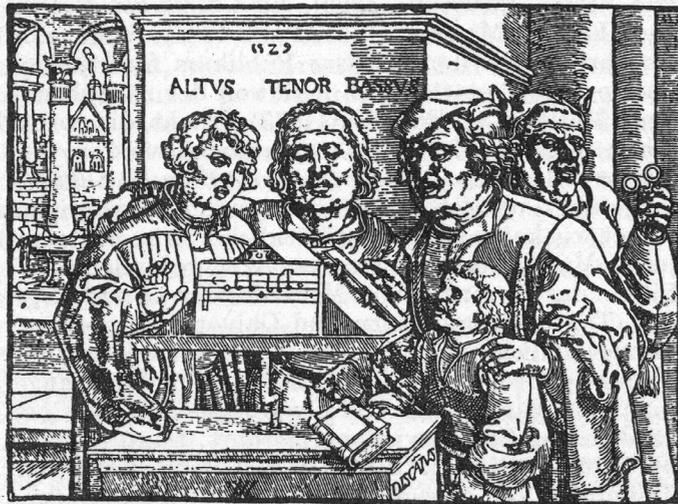
Im Unterschied zu den meisten spätmittelalterlichen Musikdarstellungen, bei denen wir uns fragen müssen, wie weit die eigene Kenntnis musikalischer Praxis durch den Buchmaler (respektive Holzschneider) reicht – eventuell überlagert von den Vorgaben eines Klerikers in der praktisch nie dokumentierten Funktion eines Ideators –, handelt es sich im Falle der Gaffori-Schriften nicht nur um autornahe, sondern sozusagen um auktoriale Illustrationen, denn Gaffori selbst, in Personalunion als Theoretiker, Komponist, Domkapellmeister und Pädagoge, dürfte die Ausgestaltung dieser seiner Traktate entsprechend veranlasst haben. In diesem Sinne haben wir es mit Idealbildern der von ihm in Mailand geleiteten Institution(en) zu tun, die Hand auf der Schulter inklusive.

Die eingangs angesprochene Variabilität des Gestus gilt nicht nur für die Altersstufen der Sänger, sondern auch für den Körperteil, der sozusagen

30 Hans Hoffmann, »Aufführungspraxis«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel 1949, Sp. 783–810: Sp. 785f., Abb. 2. Das Motiv wird noch in der späten, bisher wenig beachteten Prachthandschrift *De harmonia musicorum instrumentorum opus* von 1507 (A-Wn, Ser. n. 12.745, fol. 4<sup>r</sup>) aufgegriffen, zugleich aber auf originelle Art und Weise abgewandelt, insofern die obere Randleiste der komplex gestalteten Zierseite den Blick wie durch einen schmalen Schlitz auf Chorbuch und Köpfe des Ensembles verengt; die hier gleichfalls zu unterstellende Interaktion durch Handauflegen ist selbst nicht sichtbar.

31 Hierzu Heinrich Bessler, »Chorbuch, I. Die Frühzeit bis 1500«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 2, Kassel 1952, Sp. 1332–1349, insbes. Sp. 1342, Erläuterung zu Abb. 4: »Da der Knabe beim Notenpult mit der Linken mensuriert, handelt es sich trotz des Notenbildes wohl um Mensuralmusik.« So auch Howard Mayer Brown, »Performing practice, §4: 15th- and 16th-century music«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 14, S. 377–383: S. 379, Abb. 6.

Abbildung 3:  
Anton Woensam,  
Holzschnitt *Das  
Konzert* (nach  
H. Hoffmann, Auf-  
führungspraxis, wie  
Anm. 30,  
Sp. 783, Abb. 1)



physisch involviert ist: Mindestens ebenso häufig wie die Hand auf der Schulter begegnet in den Bildquellen als ein zweites, offenbar verwandtes Motiv der amikal über die Schulter gelegte Arm. Ein Holzschnitt Anton Woensams von 1529<sup>32</sup> unterscheidet klar zwischen beiden Arten der Berührung (siehe Abbildung 3). Was zwischen dem erwachsenen »Bassus«-Sänger und dem »Discantus«-Knäblein die Hand auf der Schulter – die Stimmarten sind inschriftlich benannt –, das ist zwischen den in etwa gleichaltrigen »Altus«- und »Tenor«-Sängern offenbar diese Form der Umarmung. Ein Schelm wie der im Hintergrund posierende, mit seinen Augengläsern spielende Schalksnarr, wer hierbei nicht nur die Harmonie gemeinschaftlichen Singens (*harmonia, concordia*) im Sinne hat,<sup>33</sup> sondern auch homoerotischen Assoziationen freien Lauf lässt. (Auf diese Problematik und die speziell in der Renaissance fließenden Übergänge zwischen *amicitia* und *amor*, auch und gerade zwischen Partnern gleichen Geschlechts, ist zurückzukommen.)

32 H. Hoffmann, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 30), Sp. 783, Abb. 1; siehe auch Johann Jakob Merlo, *Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Monographie*, Leipzig 1864, S. 69f., Nr. 396.

33 Zu diesem speziell für die »Concerti« der italienischen Renaissance zentralen Aspekt siehe Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert: Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin 1999; Tilman Seebass, »Giorgiones und Tizians ›fantasia‹ mit Musik: Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance«, in: *Imago Musicae* 16/17 (1999/2000), S. 25–60.

Demnach müssen wir uns dem Topos gleichsam unter beiderlei Gestalt annähern. Unseriös wäre es jedenfalls, gegenüber jenen Bildbeispielen, welche die Hand auf der Schulter von Sängerknaben zeigen, jene quantitativ möglicherweise ungleich größere Zahl entsprechender Darstellungen mit erwachsenen Sängern auszublenden. Letztere dürften unsere Vorstellung vom geselligen Musizieren in Spätmittelalter und Renaissance umso nachhaltiger prägen als hier gleichermaßen der geistliche wie der weltliche Bereich betroffen ist; zudem treten in den gemischten Ensembles Männer und Frauen gemeinsam in Erscheinung,<sup>34</sup> womit zugleich die Grenzen von der musikalischen Praxis hin zu einem sinnbildlich verstandenen »*amor docet musicam*«<sup>35</sup> verwischt werden.

### Institutionelle Repräsentation

Ein geradezu idealtypisches, oft reproduziertes Kantoreibild liegt mit »Kaiser Maximilians letzte[m] Gottesdienstbesuch in der Kapelle des Kardinals Matthäus Lang in Augsburg« in dem 1519, vermutlich kurz nach Maximilians Tod veröffentlichten Holzschnitt des Petrarca-Meisters (olim Hans Weiditz) vor.<sup>36</sup> Geschickt hat es der Künstler verstanden, den repräsentativen Apparat eines kaiserlichen Gottesdienstes, den sechs Chorknaben sowie fünf oder sechs Erwachsene umfassenden Sängerkorps nebst Paul Hofheimer am Apfelregal in eine der vordersten Raumschichten zu rücken, direkt hinter den zwei ihre Kräfte messenden Hofhunden, die nicht allein das Alternatim-Prinzip spielerisch auf eine andere Ebene transponieren, sondern zugleich dem Betrachter den Einstieg in das Bild an einer

34 Hierzu siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Richard Wistreich, S.157–176. So vereint Jost Amman in seinem Holzschnitt *Die Singer* von 1568 drei an einem gemeinsamen Tischsitzende Paare beim geselligen Musizieren aus Stimmheften, wobei jeweils der Mann den Arm über Hals bzw. Schulter der ihm benachbarten Frau legt, siehe Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976 (Musikgeschichte in Bildern, 3.9), S. 118f., Abb. 71.

35 Siehe *Dipingere la musica – Musik in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien, bearb. von Sylvia Ferino-Pagden, hrsg. von Wilfried Seipel, Mailand und Wien 2001, Kap. 4, sowie künftig *Amor docet musicam – musica docet amorem. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Dietrich Helms und Sabine Meine, Hildesheim in Vorbereitung.

36 *Hochrenaissance im Vatikan, 1503–1534: Kunst und Kultur im Rom der Päpste I*. (Ausstellungskatalog Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn), Koordination: Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 1999, S. 109, Kat.-Nr. 74 (Robert W. Scheller) und S. 455. Leicht greifbar auch bei H. Besseler, Chorbuch (wie Anm. 31), Sp. 1343f., Abb. 5; Louise Cuyler, *The Emperor Maximilian I and Music*, London 1973, Taf. 10; W. Salmen, *Musikleben* (wie Anm. 34), Abb. 128; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 262 (mit Abb.).

primären Kontaktzone eröffnen. Zu einer formalen Geschlossenheit des Ensembles trägt als ein kleines, aber nicht unwesentliches Detail die Hand auf der Schulter bei: Einer der älteren Sänger berührt so den in vorderster Reihe stehenden Chorknaben.

Gleiches gilt im übrigen, um kurz im Augsburger Kontext zu bleiben, für das wenig jüngere, bildkompositorisch wie inhaltlich ungemein komplexe Kantoreibild auf einem der Orgelflügel der Augsburger Fuggerkapelle (ca. 1520).<sup>37</sup> Verglichen mit der feierlichen Statuarik des Holzschnitts werden auf dem Jörg Breu d. Ä. zugeschriebenen Gemälde die Sänger in einer offenen Konfiguration, die eher an Probenarbeit denn an eine konkrete Aufführung denken lässt, präsentiert. Wenn auch hier die Hand eines der Erwachsenen auf der Schulter eines von drei Knäbchen liegt, dann womöglich, um letzteren sanft, aber bestimmt in einem Moment der Unachtsamkeit zur Raison zu bringen und so die gebotene Konzentration durch disziplinierenden Druck wiederherzustellen. Übrigens durchbricht dieser Knabe – angetan mit knielangem rotem Rock, ein dunkel eingebundenes (Chor-?)Buch unter den Arm geklemmt – als einziger der Beteiligten die bildinterne Kommunikation, zeigt zudem keck auf die grün gewandete rechte Randfigur und stellt so zumindest kurzfristig einen Kontakt zum Betrachter durch Blick und Gestus her.

Allein zwei wittelsbachische Derivate greifen die Konstellation des zuvor besprochenen Holzschnitts auf – nicht nur in Übernahme der kirchenmusikalischen Ressourcen, sondern auch unter Beibehaltung des Einzelmotivs der Hand auf der Schulter. Allein das spricht, neben der gelungenen Bildkomposition des Petrarca-Meisters, für ein starkes repräsentatives Gewicht. Die eine Kopie (siehe Abbildung 4)<sup>38</sup> liegt in einem prachtvollen, 1535 von dem Nürnberger Buchmaler Albert Glockendon d. J. für Herzog Wilhelm IV. von Bayern, Neffe Kaiser Maximilians I., illuminierten Gebetbuch vor, hier freilich unter geänderten liturgischen Vorzeichen: Gegenüber dem Kapellinterieur des Vorbilds wird die auf dem Hauptaltarretabel dargestellte Verkündigung Mariens in eine auf die Arma Christi zentrierte Andacht im Kontext der Gregorsmesse

37 Hierzu L. Cuyler, *Emperor Maximilian* (wie Anm. 36), S. 98f.; Bruno Bushart, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg*, München 1994, S. 247, Abb. 144 und Taf. XIV: rechter kleiner Flügel (Rückpositiv) bei geöffnetem Zustand; Otto Gerhard Oexle, »Memoria: Institutionalisierung und kulturelles Gedächtnis«, in: *Institutionalisierung als Prozess* (wie Anm. 20), S. 15–53 (mit Abb. 14–17, S. 38f.). Siehe auch das Titelbild des vorliegenden Bandes.

38 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1880, fol. 149<sup>v</sup>, Vollbild zu den *Septem orationes beati Gregorii Pape* (Rubrik, fol. 150<sup>v</sup>). Franz Körndle, »Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400«, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtman und Siegfried Mauser, Laaber 1998 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 9), S. 154–188: S. 184 (mit Abb.; dort auch zur motivischen Übernahme im Münchner Chorbuch, siehe Anm. 39). Zu Cod. 1880 siehe Ulrich Merkl, *Buchmalerei in Bayern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Spätblüte und Endzeit einer Gattung*, Regensburg 1999, S. 413f., Kat.-Nr. 81.

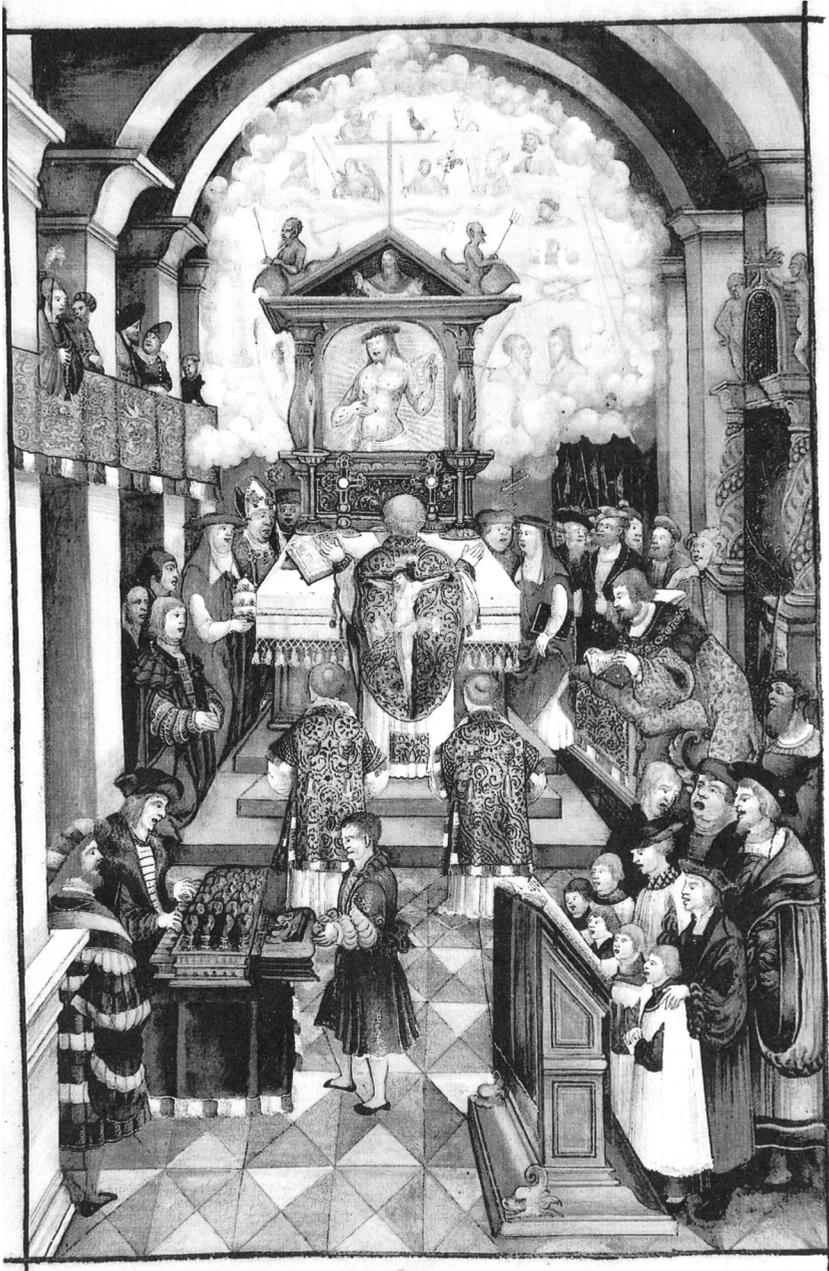


Abbildung 4: Gebetbuch Wilhelms IV. von Bayern, Gregorsmesse. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1880, fol. 149<sup>v</sup> (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)

transformiert. Eine weitere Kopie bietet das Chorbuch C der Bayerischen Staatsbibliothek in den dekorativen Randleisten zur Requiem-Vertonung Pierre de La Rues, die sich auf die Begräbnisfeierlichkeiten für die 1543 verstorbene Susanna von Bayern, Gemahlin des Pfalz-grafen und Kurfürsten Ottheinrich, zugleich Schwester des Wittelsbacher Herzogs Wilhelms IV., beziehen.<sup>39</sup>

Mindestens ebenso aufschlussreich für die Frage nach dem genuin repräsentativen Gewicht derartiger Visualisierungen ist eine Wandmalerei der Kölner Hardenrathkapelle (siehe Abbildung 5) – Teil der im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörten Ausstattung eines exklusiven, zwischen 1464 und 1466 durch den Patrizier Johannes Hardenrath für die bedeutende Damenstiftskirche Maria am Kapitol gestifteten Kapellenanbaues,<sup>40</sup> womit im übrigen der »höchst ungewöhnliche Fall einer bürgerlichen Privatsängerkapelle« vorliegt; offenbar verfolgte Hardenrath hiermit einen schier unerhörten, den Anschluss an fürstliche Repräsentationsmaßnahmen suchenden Aufwand.<sup>41</sup>

39 D–Mbs, Mus. ms. C, fol. 188<sup>v</sup>/189<sup>r</sup>, Digitalisat [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb/00015144/image\\_381](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb/00015144/image_381) <31.1.2012> Unmerklich tritt dabei an die Stelle Paul Hofhaimers Hoforganist Johann Schachinger (Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Anm. 19, Bd. 1, S. 266f.; vgl. dagegen Oskar Kaul, »München«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 879–900 und Taf. 52: »Die Münchener Hofkapelle unter Ludwig Senfl...«). Siehe auch *Bayerische Staatsbibliothek: Katalog der Musikhandschriften*, Bd. 1: *Chorbücher und Handschriften in chorbuchartiger Notierung ...*, bearb. von Martin Bente u. a., München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, 5.1), S. 58f. Zu den institutionellen Grundlagen siehe *Die Münchener Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner und Bernhold Schmid, München 2006 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandlungen, N.F. 128), darin insbes. Armin Brinzing, »Bemerkungen zur Hofkapelle Herzog Wilhelms IV. Mit einer provisorischen Liste der Hofmusiker«, S. 20–46.

40 Paul Clemen, *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*, Düsseldorf 1930 (Denkmäler deutscher Kunst; Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde, 41), Bd. 1, S. 430–434 und Abb. 447; Harald Kümmerling, »Zeugnisse für die Musikpflege in der Hardenrath-Kapelle«, in: *Colonia Romanica* 3 (1988), S. 96–98; B. Tammen, Musik und Bild (wie Anm. 12), insbes. S. 369–372 und Abb. 224; Susanne Ruf, »Stift und Welt: St. Maria im Kapitol zu Köln und die Stiftungen der Familie Hardenrath«, in: *Frauen – Kloster – Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters*, hrsg. von Jeffrey F. Hamburger, Carola Jäggi, Susan Marti und Hedwig Röckelein, Turnhout 2007, S. 237–246 und 445–447, insbes. S. 447 (Abb. 6). Nicht eingesehen werden konnte: dies., *Die Stiftungen der Familie Hardenrath an St. Maria im Kapitol zu Köln (um 1460 bis 1630). Kunst, Musikpflege und Frömmigkeit im Übergang vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit*, Korb 2012 (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, 8).

41 Klaus Pietschmann, »Musikalische Institutionalisierung im Köln des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Beispiel der Hardenrath-Kapelle«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte*

An ihrer an der Westwand eingebauten Sängereмпore, vom Kirchenschiff bzw. Chorumgang aus nicht einsehbar, bot die Hardenrathkapelle ein dreigeteiltes Bild der Kirchenmusik, bestehend aus Orgelmusik, Figuralmusik und (vermutlich) liturgischer Einstimmigkeit. Die Mittelgruppe umfasste, wie zumindest eine Schwarz-Weiß-Photographie dokumentiert, zwei erwachsene



Abbildung 5: Köln, St. Maria im Kapitol, Hardenrathkapelle, Wandmalerei, kriegszerstört (nach P. Clemen, *Gotische Monumentalmalereien*, wie Anm. 40, Bd. 1, Abb. 447)

Sänger sowie fünf Chorknaben vor gemeinsamem Pult mit Chorbuch, auf dessen unterschiedliche Lesefelder sich die Blicke zu richten scheinen. Rückt man diese Wandmalerei in direkte Nähe zur Erbauung der Kapelle sowie eine die näheren Modalitäten der Stiftung regelnden Urkunde von 1468, dann wirkt sie gleichsam wie eine gemalte »Stiftungsurkunde«, die im Angesicht des Salvators die Gültigkeit der Stiftung in allen ihren Kompo-

*des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Berlin und Kassel 2008 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 233–257: S. 248.

nenten bis zum Jüngsten Tage garantiert<sup>42</sup> und zugleich auf ein hohes Maß an Realismus und Verlässlichkeit in der Detailwiedergabe schließen lässt. Während ich noch in meiner Dissertation (siehe Anmerkung 40) dieser Auffassung gefolgt bin, möchte ich im Lichte einiger unlängst in Hinblick auf die Institutionalisierung und Repertorialisierung wie auch die Ausstattungsgeschichte der Hardenrathkapelle angestellter Überlegungen eher von einer teilweisen Erneuerung bzw. sukzessiven Ergänzung vom Anfang des 16. Jahrhunderts ausgehen; diese wiederum könnte im Zuge eines markanten Aufstiegs Johanns III. Hardenrath zum Stallmeister Erzherzog Karls, des späteren Kaisers, und seiner Unterstellung unter dessen persönlichen Schutz (1515/16) erfolgt sein, wofür auch das aus dieser Zeit stammende, an der Kapellensüdwand angebrachte Wandbild der Mantelspende des hl. Martin spricht,<sup>43</sup> das stilistisch wie physiognomisch stark an die Wiedergabe der Musiker denken lässt. Dann freilich würde Hardenrath mit der Visualisierung ›seiner‹ Kantorei den Anschluss an höchste Repräsentationsformen suchen, wie sie zu Beginn des 16. Jahrhunderts speziell Kaiser Maximilian auf vielfältige Art und Weise betrieben hatte – auch in der regelrechten Inszenierung seiner musikalischen Ressourcen zum Zwecke der diesseitigen Repräsentation wie der jenseitigen memoria.

Was nun die Hand auf der Schulter anbelangt, so erhält dieses Detail in der Hardenrathkapelle eine ganz besondere Note, trägt man einem unerquicklichen Vorfall das Jahres 1470, der sich freilich dem institutionellen Gedächtnis auf unbestimmte Zeit eingebrannt haben dürfte, Rechnung: Gemeint ist der massive, wiewohl letztlich gescheiterte Rekrutierungsversuch des hessischen Landgrafen Ludwigs II., der danach getrachtet hatte, einen besonders talentierten Chorknaben Hardenraths für die eigene Kapelle abzuwerben, und dabei offensichtlich von einem Vorrecht fürstlicher Institutionen auf diesem Gebiet ausging.<sup>44</sup> Wer so demonstrativ die Hand auf die Schulter eines der Chorknaben legt, der vermittelt sichtbaren Schutz und hält, durchaus physisch verstanden, an den offenbar als unveräußerlicher Bestandteil der eigenen kirchenmusikalischen Stiftung verstandenen Sängerknaben fest. Unter dieser Voreinstellung betrachtet, würden im Kantoreibild der Hardenrathkapelle bildliche Repräsentation und institutionelle Selbstbehauptung ineinandergreifen.

42 Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln 1994 (Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, 11), S. 337–354: S. 346.

43 S. Ruf, *Stift und Welt* (wie Anm. 40), S. 241 und 446, Abb. 4.

44 K. Pietschmann, *Musikalische Institutionalisierung* (wie Anm. 41), S. 251.

## Zu den Anfängen des Bildmotivs: die »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis*

Wann etabliert sich das Handauflegen älterer gegenüber jüngeren Sängern bzw. wann wird derlei Praxis erstmals bildwürdig und im Bild entsprechend tradiert? Die hier sowohl in Hinblick auf die musikalische Praxis als auch auf ihre Visualisierung formulierte Frage soll im folgenden Abschnitt schwerpunktmäßig anhand der »Cantus«-Miniaturen im *Tacuinum sanitatis* verfolgt werden (siehe die Abbildungen 6 bis 9). (Der große Bereich der Psalter-Ikonographie mit ihren Darstellungen singender, um Rotulus, Buch oder Pult gescharter Kleriker, die teils in feierlicher Ruhe verharren, teils aufgeregt gestikulieren, sich dabei auch mit Hand oder Arm berühren<sup>45</sup> – Illustration zum *canticum novum* von Psalm 97<sup>46</sup> – wird hierbei bewusst ausgeklammert, zumal die Wiedergabe singender Knaben diesem Kontext eher fremd ist.)

Anstelle des ca. 1390 entstandenen, spätestens seit Franz Unterkirchers Faksimileausgabe auch über den engeren Zirkel der Buchmalerei-Experten hinaus bekannten Cod. Ser. n. 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>47</sup> – der musikwissenschaftlichen Forschung unter der letztlich irreführenden Bezeichnung als »Hausbuch der Cerruti« geläufig<sup>48</sup> – seien hier zwei andere

45 Dies gilt insbesondere für die Illustrationen volkssprachiger Historienbibeln, basierend auf der französischen Übersetzung des Guiard des Moulins (z. B. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 152, fol. 187<sup>v</sup>, Ms. fr. 159, fol. 277<sup>v</sup> und Ms. fr. 161, fol. 295<sup>r</sup>), von wo aus das Motiv auch in andere Kontexte wandern kann; siehe etwa das nachträglich ergänzte Weihnachtbild zu den *Très Riches Heures* des Duc de Berry mit seiner entsprechend modellierten Wiedergabe der savoyischen Hofkapelle: E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 114f., Abb. 104; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 32, mit Abb.

46 Siehe Anm. 26.

47 Faksimile: *Tacuinum sanitatis in medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek*, 2 Bde., hrsg. von Franz Unterkircher, Graz 1967 (Codices selecti, 6/6\*). Als das wohl populärste Derivat dieser Ausgabe sei nur genannt: *Das Hausbuch der Cerruti. Nach der Handschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek*, hrsg. von Franz Unterkircher, Dortmund 1979 (Die bibliophilen Taschenbücher, 130).

48 Siehe etwa E. Bowles, *Musikleben* (wie Anm. 1), S. 112f. (Abb. 103); Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 4 (1980), S. 9–90, insbes. S. 36–38 (mit Taf. 2). Basierend auf diesem materialreichen Aufsatz hat das »Hausbuch der Cerruti« eine zusätzliche Popularisierung durch Hartmut Möller erfahren: »Die modernen Musiker des 14. Jahrhunderts«, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel 1987, Studienbegleitbrief 2, S. 46–100, insbes. S. 93–95 (mit Abb. 10). Die jüngere kunsthistorische

Illustrationen geboten: Die eine entstammt dem in etwa zeitgleichen, die Vorlage vereinfachenden Exemplar der Biblioteca Casanatense in Rom (siehe Abbildung 6),<sup>49</sup> die andere einer in der bisherigen Forschung fast völlig vernachlässigten Kopie mit zweisprachigen deutsch-lateinischen Überschriften und Erläuterungen, die aus dem trecentesken Vorbild selbst die in einem oberrheinischen Kontext wahrlich exterritorial anmutende Ziborienarchitektur getreulich übernimmt und als ein Bindeglied bereits in das spätere 15. Jahrhundert fungieren kann (siehe Abbildung 7).<sup>50</sup>

Forschung lokalisiert demgegenüber die Bilder-*Tacuinum* im Umfeld der Visconti in Mailand, wofür – neben stilistischen Affinitäten zum Werk des unter anderem für Giangaleazzo Visconti tätigen Giovannino de' Grassi – insbesondere die Erstbesitzerin des mutmaßlich ältesten Exemplars (siehe Anm. 59), Verde Visconti, gleichsam als Kronzeugin fungiert und so in der seit Julius von Schlosser, »Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 16 (1895), S. 144–230, geradezu klassischen Diskussion Veneto vs. Lombardei das Pendel zugunsten der letztgenannten Option ausschlagen lässt. Im Falle des Cod. Ser. n. 2644 macht Cathleen Hoeniger, gestützt auf heraldische Beobachtungen von Gino Barbieri, sogar die enge Beziehungen zum Visconti-Hof unterhaltende Paduaner Familie der Speroni (anstelle der Veroneser Cerruti) als Erstbesitzerin plausibel, bevor der Codex dann in den Besitz Bischof Georgs von Liechtenstein überging: »The illuminated ›Tacuinum sanitatis‹ manuscripts from Northern Italy, ca. 1380–1400: sources, patrons, and the creation of a new pictorial genre«, in: *Visualizing medieval medicine and natural history, 1200–1550*, hrsg. von Jean A. Givens, Karen M. Reeds und Alain Touwaide, Aldershot 2006 (AVISTA Studies in the History of Medieval Technology, Science and Art, 5), S. 51–81, insbes. S. 61. Siehe ferner Vera Segre, »Il Tacuinum sanitatis di Verde Visconti e la miniatura milanese di fine Trecento«, in: *Arte cristiana* 88 (2000), S. 375–390; Florence Moly, »Il ›Tacuinum sanitatis‹ alla corte dei Visconti. Un testo arabo fra manuale medico e oggetto di curiosità«, in: *Islamic artefacts in the Mediterranean world. Trade, gift exchange and artistic transfer*, hrsg. von Catarina Schmidt Arcangeli und Gerhard Wolf, Venedig 2011 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 15), S. 195–204. Zurecht hatte bereits F. Alberto Gallo, *Music in the castle. Troubadours, books, and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries*, Chicago und London 1995, S. 47–67 (Kapitel 2, »The Visconti Library«), insbes. S. 64–67 (mit Abb. 1–6) die *Tacuinum*-Illustrationen in diesen Kontext gerückt.

49 Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, S. CCIII. Faksimilia: *Theatrum Sanitatis. Codice 4182 della R. Biblioteca Casanatense*, 2 Bde., Rom 1940; *Theatrum Sanitatis di Ububchasym de Baldach. Cod. 4182 della Biblioteca Casanatense di Roma*, hrsg. von Adalberto Pazzini, Emma Pirani und Mario Salmi, Parma 1970. Siehe auch A. Gallo, *Music in the castle* (wie Anm. 48), Abb. 4. Gegenüber der Vorlage trägt das aufgeschlagene Chorbuch ein klar erkennbares Incipit: »Gaudemus omnes in D(omi)no«.

50 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9333, fol. 101<sup>r</sup> (überschrieben mit »Cantus« sowie »Gsannge«). Hierzu bisher lediglich Otto Pächt, »Eine wiedergefundene Tacuinum-Sanitatis-Handschrift«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 3/4 (1952/53), S. 172–180.



Abbildung 6: *Tacuinum sanitatis*, »Cantus«. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, S. CCIII (nach *Theatrum Sanitatis*, wie Anm. 49)

Die dem Abschnitt »Cantus« beigefügte Illustration des *Tacuinum sanitatis* erlaubt zwei Zugangsweisen. (1) Ohne weiteres lässt sie sich als Unterrichtssituation einer Chorschola in sakralem Ambiente begreifen: Zwei erwachsene Kleriker leiten die ihnen anvertrauten Knäblein in einer Mischung aus spiritueller Eintracht und der aus der Beachtung der Intervallproportionen



Abbildung 7:  
*Tacuinum sanitatis*, »Cantus.  
Gsanng«. Paris,  
Bibliothèque nationale de France,  
Ms. lat. 9333, fol.  
101<sup>r</sup> (Foto: BnF)

resultierenden »Übereinstimmung«<sup>51</sup> zum korrekten Gesangsvortrag an, womit zugleich eine Vorbereitung auf den Chor- und Altardienst vorliegt.<sup>52</sup> (2) Zugleich erlaubt die Darstellung, wie anderenorts darzulegen ist,<sup>53</sup> ein

51 »Concordari« ist ein Schlüsselbegriff des in den Bilder-*Tacuin*a auf ein Minimum verknüpften Begleittextes (»Cantus. Natura: concordari voces ystromentorum sonis, quorum non sunt usus«: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644, fol. 103<sup>r</sup>). Gemeint ist dabei die »Übereinstimmung« mit den als Richtschnur begriffenen, selbst jedoch nicht gespielten Instrumenten, d. h. die korrekte Intonation beim (einstimmigen, unbegleiteten) Gesangsvortrag.

52 Zur Nähe von Chor- und Altardienst und der daraus resultierenden terminologischen Überlappung zwischen »pueri altaris« und »pueri cantores« siehe den Beitrag von Jörg Bölling im vorliegenden Band, S. 93–109.

53 Hierzu künftig Björn R. Tammen, »Anverwandlungen vokaler Mehrstimmigkeit im Bild und durch das Bild: drei Fallbeispiele aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts«, in: *Prozesse und Praktiken der Aneignung musikalischer Repertoires in Zentraleuropa, ca. 1420–1450*, hrsg.

Verständnis als Prototyp einer gemischtaltrigen, durchaus auch zur Mehrstimmigkeit befähigten oberitalienischen Kapelle, die sich – einmal visualisiert und zu den Notwendigkeiten einer gesunden Lebensführung gezählt – zur Verbreitung und Aneignung in anderen Kontexten anempfiehlt, im Großen wie im Kleinen.

»Fürsorglich liegt die Hand der Erwachsenen auf den Schultern der Kinder; offensichtlich wollen sie ihre Schutzbefohlenen sicher durch die Schwierigkeiten der Chormelodie [recte: Chormelodie] begleiten« – so Dagmar Hoffmann-Axthelm in ihrer nicht zu Unrecht auf den geradezu familiären Charakter der Szene abhebenden Beschreibung.<sup>54</sup> Ein wichtiges Detail hat sie dabei übersehen bzw. unzulässigerweise vereinfacht: Während der links, näher am Altar stehende Kleriker mit seiner freien rechten Hand gerade den Codex umblättert – seine Linke liegt auf der Schulter des vor ihm stehenden Knaben (Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4182, sowie Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644) bzw. ist im Zeigegestus erhoben (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 9333) –, berührt sein rechts stehender Kollege den Kopf des ihm zugeordneten Knaben. Damit wird, wie oben bereits angedeutet, eine archaische Praxis des Handauflegens, wie sie zuvörderst bei der Taufe, aber auch in anderen Weiheakten sowie Übertragungsritualen seit dem frühen Christentum vollzogen wurde,<sup>55</sup> evoziert. Zugleich eröffnet sich für unseren Gestus ein weites Feld zusätzlicher Bedeutungsnuancen, das die für die Sängerknaben und damit eine künftige Elite von Sänger-Komponisten symbolträchtige Initiation ebenso einschließt wie die Wissensübertragung im Unterricht bzw. in und durch kirchenmusikalische Praxis. Dieses Detail wird im römischen Exemplar der Biblioteca Casanatense getreulich übernommen, kehrt aber auch in dem viel späteren, bereits in seinem vierteiligen schachbrettartigen Layout einer anderen Tradition folgenden Cod. 2396 der Österreichischen

von Alexander Rausch und Björn R. Tammen, Wien in Vorbereitung (Musik – Identität – Raum; Wiener Beiträge zur Musikwissenschaft).

54 D. Hoffmann-Axthelm, Instrumentensymbolik (wie Anm. 48), S. 36. Allein in Anbetracht der Herkunft vieler Sängerknaben als Waisen- oder Findelkinder, die in den Märitzen nicht nur eine Ausbildungsstätte mit der Option auf sozialen Aufstieg, sondern auch eine Art Familienersatz finden konnten (K. Hortschansky, Musikleben, wie Anm. 19, S. 69), ist dies ein nicht unwesentlicher Aspekt.

55 Siehe Lucien de Bruyne, »L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien«, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 20 (1943), S. 113–278; Oskar Holl, »Handgebärden«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 2, Rom 1970, Sp. 214–216. Zur Schlüsselstellung des Handauflegens auf das Haupt des neuen Christenmenschen als Teil des Taufritus siehe auch J.-Cl. Schmitt, Logik der Gesten (wie Anm. 18), S. 309f.

Nationalbibliothek wieder<sup>56</sup> – dort in kompakter, dreireihiger Staffe­lung der Sän­ger mit separater, rechts neben dem Pult (mit Chorbuch) stehender Meisterfigur (siehe Abbildung 8).

Die Frage nach einer möglichen Bedeutung der vor dem Oberkörper ver­schränkten Arme – ein Gestus, den so übrigen nicht nur die Knaben des »Cantus«-Bildes, sondern auch ein erwachsener Sän­ger in der thematisch komplementären Illustration zum Kapitel »Organare cantum vel sonare« an den Tag legt<sup>57</sup> – muss vorerst unbeantwortet bleiben.<sup>58</sup> Rein funktional betrachtet, wird hierdurch die Bewegungsfreiheit beim Singen – sei es eigenständiges Mensurieren oder freieres Gestikulieren – eingeschränkt, was unter den restriktiven Vorzeichen einer Disziplinierung des Körpers allenfalls in Hinblick auf die Knaben, nicht hingegen den Erwachsenen sinnvoll erschiene.

Nicht unerwähnt bleibe in diesem Überblick, dass das unter den bebilderten *Tacuinum* mutmaßlich älteste, möglicherweise bereits um 1380 entstandene Exemplar<sup>59</sup> für »Cantus« eine ganz andere Konstellation vorsieht (siehe

56 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2396, fol. 34<sup>r</sup> (Venedig bzw. Veneto, Ende 15. Jahrhundert). Faksimile: *Tacuinum sanitatis. Vollständige Faksimileausgabe im Originalformat des Codex 2396 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentar: Joachim Rössl und Heinrich Konrad, 2 Bde., Graz 1984 (Codices selecti, 78/78\*); siehe auch *Das Buch vom gesunden Leben. Die Gesundheitstabellen des Ibn Butlan in der illustrierten deutschen Übertragung des Michael Herr. Mit 32 getreuen Farbwiedergaben aus dem Tacuinum sanitatis Codex Vindobonensis 2396*, hrsg. von Hans Zotter, Graz 1988 sowie das Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (ÖNB-HANNA-Katalog, Bild 75). Unter den bebilderten *Tacuinum* handelt es sich mit insgesamt 294 Abschnitten um jenes mit der größten Kapitel- und Bildzahl.

57 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644, fol. 103<sup>v</sup>: auf Fiedel und Orgelportativ instrumental begleiteter Gesang. Siehe D. Hoffmann-Axthelm, Instrumentensymbolik (wie Anm. 48), S. 50–54 (mit Taf. 3); M. Clouzot, Images de musiciens (wie Anm. 21), S. 258.

58 Dass ein zweieinhalb Jahrhunderte jüngerer, vom Geist des Rationalismus durchdrungenes Lehrwerk zur »Sprache der Hände« einen vergleichbaren Gestus mit der Bedeutung »Un­­tätigkeit« bzw. »Müßiggang« belegt (John Bulwer, *Chirolgia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric*, London 1644, Tabelle, Buchstabe I: »Otio indulgeo«; J. Stevens, Hands, Music, and Meaning, wie Anm. 14, S. 99, Abb. 16), sei hier nur der Vollständigkeit halber angeführt; ein adäquater Verständnishorizont für die *Tacuinum*-Miniaturen eröffnet sich damit wohl kaum.

59 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. n. a. 1673, fol. 85<sup>v</sup>. Faksimileausgabe: *Il Tacuinum Sanitatis della Biblioteca Nazionale di Parigi*, hrsg. von Elena Berti Toesca, Bergamo 1937; A. Gallo, Music in the castle (wie Anm. 48), Abb. 1. Für dieses »incunabolo di gusto cortese« (Luisa Cogliati Arano, *Tacuinum Sanitatis*, Mailand 1973, S. 35–43, Kapitel­überschrift) ergibt sich bereits über Verde Visconti als Erstbesitzerin ein Bezug zum Hof der Visconti; siehe C. Hoenerig, Tacuinum sanitatis manuscripts (wie Anm. 48), S. 61.

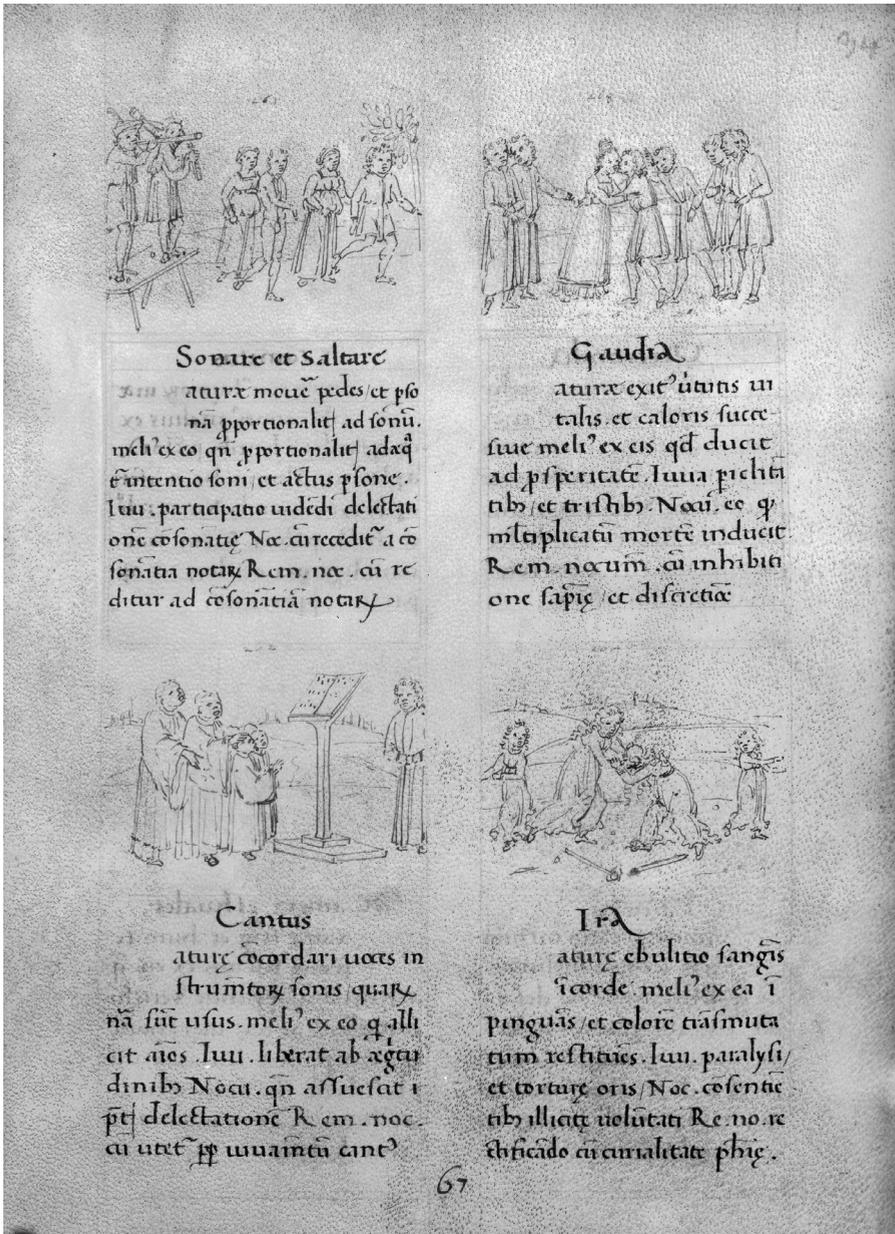


Abbildung 8: *Tacuinum sanitatis*, »Sonare et saltare«, »Cantus«, »Gaudia« und »Ira«. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2396, fol. 34<sup>r</sup> (Foto: Bildarchiv, ÖNB Wien)

Abbildung 9): Hier tritt ein Meister mitsamt zwei Sängerknaben vor einem thronenden König in Erscheinung. Die Finger präziös gekrümmt, liegt die rechte Hand des ersten auf der Schulter eines der Knaben, während seine



Abbildung 9:  
*Tacuinum  
sanitatis*,  
»Cantus«.  
Paris,  
Bibliothèque  
nationale de  
France, Ms.  
lat. n. a.  
1673, fol. 85<sup>v</sup>  
(Foto: BnF)

Linke mensurierend oder gestikulierend in Richtung auf den König weist. (Auch hier begegnen wir im Falle der Knaben dem merkwürdigen Haltungsmotiv der vor dem Oberkörper verschränkten Arme.) Dies lässt nicht allein

an einen Gesangsvortrag in höfischem Kontext denken,<sup>60</sup> sondern auch an die Überantwortung zweier für tauglich befundener Knaben in königliche Dienste nach vorangegangener Präsentation des wertvollen Stimmenmaterials. Für ein derartiges Verständnis der Sängerknaben als ›Ware‹ (de facto ein Luxusgut) könnte auch das große Gewicht merkantiler Themen innerhalb der Bildfindungen des *Tacuinum* sprechen; dass hier, auf fol. 85<sup>v</sup> der Pariser Handschrift, zum ersten Mal überhaupt innerhalb der Bilderfolge ein König dargestellt ist, verweist im übrigen auf das besondere Interesse fürstlicher und speziell königlicher Hofhaltungen am Knabengesang und den hierzu getroffenen Rekrutierungsmaßnahmen (siehe Anmerkung 44).

Nur der Vollständigkeit halber sei schließlich noch auf die gedruckte lateinische Ausgabe des *Tacuinum* Johannes Schotts von 1531 verwiesen,<sup>61</sup> dessen Illustration unzweideutig ein Verständnis des Bildgegenstands im Sinne der Mehrstimmigkeit bezeugt. Die am unteren Rand der entsprechenden Seite verlaufende Motivsequenz zu insgesamt sieben Kategorien sieht für »Cantus« drei erwachsene Sänger, geschart um ein großes Chorbuch (oder querformatiges Einzelblatt bzw. Tafel?) mit angedeuteter Mensuralnotation (zwei Systeme in partiturähnlicher Anordnung), vor, gefolgt von einem Orgelspieler am Positiv (»Organum«) sowie einem hüpfenden Kalkanten, angetan mit Wams und eng anliegenden Beinlingen, der zugleich den Tanz (»Saltus«) illustriert. Die Inklusion von Sängerknaben dürfte in diesem Rahmen allein aus Platzgründen unzweckmäßig gewesen sein.

#### Körperlich vermittelte amicitia oder stolzer Identitätsausweis einer Domkapelle? Zu Luca della Robbias Cantoria-Reliefs

Die Hand auf der Schulter ist – so unbestritten ihr aufführungspraktischer Nutzen und ihr repräsentatives Gewicht auch sein mag – vor allem eines: körperliche Berührung. Diese zumal im Sakralraum nicht unproblematische Dimension, die für einen unbefangenen modernen Betrachter womöglich sogar das augenfälligste Moment überhaupt darstellt, soll abschließend an-

60 Siehe Léopold Delisle, Rezension zu J. Schlosser, Veronesisches Bilderbuch (wie Anm. 48), in: *Journal des Savants* 1896, S. 518–540: S. 528 (»Un maître fait chanter deux jeunes garçons devant un roi assis...«).

61 *Tacuinum sanitatis Elluschasem Elimithar medici de Baldath, De sex rebus non naturalibus, earum naturis, operationibus, & rectificationibus, publico omnium usui, conservandae sanitatis, recens exarati ...*, Straßburg 1531 (21535), S. 99. Mikrofiche-Edition: *Bibliotheca Palatina: Druckschriften*, hrsg. von Leonard Boyle und Elmar Mittler, München 1994, Fiche H.1240–1241.

hand eines ebenso bekannten wie spektakulären Bildwerks aus dem frühen Quattrocento beleuchtet werden: Luca della Robbias so genannten Cantoria-Reliefs – Teil einer kurz vor Vollendung der Florentiner Domkuppel lancierten Ausstattungskampagne, im ursprünglichen Zustand über der nördlichen Sakristeitür als Verkleidung einer der beiden Orgeltribünen angebracht (heute: Museo dell'Opera del Duomo).<sup>62</sup> Speziell die zwei Seitentafeln mit ihren Reliefbildern kindlich-jugendlicher Sänger (siehe die Abbildungen 10 und 11) erlauben es, wie kaum ein zweites Beispiel, gleich drei für unser Thema bestimmende Vektoren, die hier schlagwortartig mit den Begriffen Körperlichkeit, Institution und Gruppenidentität belegt seien, engzuführen.

Als Visualisierungen der eröffnenden und beschließenden Alleluia-Rufe des 150. Psalmes vermitteln Della Robbias Reliefs vorderhand einen Teil der übergeordneten Programmidee.<sup>63</sup> Und doch werden hier die unter insgesamt zwölf teils kindlichen, teils jugendlich-heranwachsenden Sängern ausgetauschten Berührungen – sowohl das Armauflegen unter gleichaltrigen Jugendlichen als auch die Hand auf der Schulter jüngerer Sängerknaben – derart plakativ inszeniert, dass man kaum zu entscheiden vermag, was Hauptsache und was bloße Zutat ist: der Psalm-Bezug oder die Apotheose dieser in freundschaftlicher Zuneigung einander verbundenen Sänger.

Kongential und in einem bei aller Idealisierung verblüffenden Detailrealismus<sup>64</sup> hat es Luca della Robbia verstanden, in der Gestaltung seiner

62 Exzellentes Bildmaterial in: *Florentinische Bildhauer des Quattrocento*, Einführung: François Gebelin, Berlin 1939 (Die Sammlung Parthenon), Taf. X/XI; Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, Taf. 162–164. Gesamtansicht: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 303. Beginn der Arbeiten vermutlich 1431, Vollendung bzw. Anbringung sämtlicher Reliefs im August 1438; die Sängerreliefs dürften jedoch bereits vier Jahre zuvor, im August 1434 fertiggestellt worden sein, siehe J. Poeschke, *Skulptur der Renaissance*, S. 125f. (Dokumentation), sowie Andrea Niehaus, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München 1998 (Kunstwissenschaftliche Studien, 73), S. 128–130. Speziell die Sängerreliefs bespricht Robert L. Mode, »Adolescent ›confratelli‹ and the ›cantoria‹ of Luca della Robbia«, in: *The Art Bulletin* 68 (1986), S. 67–71. Für die korrespondierende Orgeltribüne der Südseite gestaltete Donatello seinen Fries frenetisch tanzender Putti; siehe Franca Trinchieri Camiz, »Biblical music and dance through Renaissance eyes«, in: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, hrsg. von Katherine A. McIver, Aldershot 2003, S. 367–375.

63 Dass diese im heutigen Zustand in der auf zwei Register der Hauptansichtsseite verteilten Inschrift, welche die eigentlichen Psalmverse zitiert, fehlen, ist hierbei zu vernachlässigen.

64 Im Rahmen der Münsteraner Konferenz konnte dies am 1. Juli 2011 in der glücklichen Aufeinanderfolge von Gesprächskonzert (Knabenchor Pfullingen, Leitung: Alfred Gross) und Vortrag sozusagen am lebendigen Studienobjekt erfahren werden – ein genuin menschlicher Referenzpunkt, den man speziell in der älteren Musikikonographie allzu

Sängerindividuen einen unglaublichen Reichtum an Ausdrucksmodi zu vermitteln. Einer Differenzierung der Reliefebenen korrespondieren hierbei Feinabstufungen zwischen verschiedenen Aktions- bzw. Kontemplationsebenen: träumerisch-versonnene Haltung, Neugierde, Begeisterung, Hingabe, beherrschte Stellung usw. Und welch ein Reichtum an Sekundärmotiven: Als gelte es, auf der rechten Tafel (siehe Abbildung 10) den Rotulus als



Abbildung 10: Luca della Robbia, Cantoria-Seitenrelief (rechts). Florenz, S. Maria del Fiore, Museo dell'Opera (nach Florentinische Bildhauer, wie Anm. 62, Taf. X), Ausschnitt

leicht aus den Augen verliert. Bereits der Kunsttheoretiker Giorgio Vasari rühmt in seiner Beschreibung der Reliefkunst Luca della Robbias, man könne noch vom Boden aus, im Abstand von 16 Fuß, auf den Seitentafeln u. a. die »angeschwollene[n] Kehle[n] der Sänge[r]« und den »Handschlag des Dirigenten« erkennen (»che ancora si alto da terra sedici braccia, si scorge il gonfiar della gola di chi canta, il battere delle mani da chi regge la musica in sulle spalle de' minori«; zit. nach A. Niehaus, Florentiner Reliefkunst, wie Anm. 62, S. 230, Anm. 609).

Trägermotiv in der Horizontalen zu zelebrieren, sind die Hauptfiguren dreier Jugendlicher durch mehrfache Armverschränkung miteinander verbunden. Zudem ist der Betrachter geradezu dazu aufgefordert, die variantenreichen Fingerstellungen nicht allein im Sinne des Mensurierens, sondern durchaus auch einer »nobile sprezzatura« optisch gleichsam abzutasten und den einzelnen Sängern zuzuordnen.

Zu einer besonderen Verdichtung der Handmotive kommt es auf der linken Tafel (siehe Abbildung 11) in einer Zone rund um das Chorbuch und die mensurierende Linke des Dirigenten, der, im flachen Relief wiedergegeben, einer anderen, distanzierteren Realitätsebene anzugehören scheint. Nur bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass bei dem vorderen Knaben die Hand des zugehörigen Hintermannes keineswegs auf der Schulter liegt, sondern durch die Locken desselben fährt! Hier lediglich mensurierende Hände be-



Abbildung 11: Luca della Robbia, Cantoria-Seitenrelief (links). Florenz, S. Maria del Fiore, Museo dell'Opera (nach Florentinische Bildhauer, wie Anm. 62, Taf. XI), Ausschnitt

schreiben zu wollen,<sup>65</sup> wäre geradezu grotesk, erscheint jedenfalls denkbar ungeeignet, den emotionalen wie sinnlichen Überschuss dieser Darstellungen aufzufangen.

Doch wie verträgt sich all dies mit dem Sakralraum als Anbringungsort der Cantoria-Reliefs? Anders als die Hand Jesu auf der Schulter seines Lieblingsjüngers in der Ikonographie des Letzten Abendmahls oder, hiervon mittelbar abzuleiten, der Imagination dieser denkbar keuschen Berührung in den seit dem späten 13. Jahrhundert speziell im Kontext oberrheinischer Frauenklöster dokumentierten Andachtsbildern der Christus-Johannes-Minne,<sup>66</sup> die im übrigen den Blick auf eine unter zwei Männern ausgetauschte Zärtlichkeit aus genuin weiblicher Perspektive vermitteln, sind derartige Gesten im Chorraum alles andere als eine spirituelle Angelegenheit, sondern als reale und damit auch körperlich erfahrbare Berührung unter Sängern männlichen Geschlechts zu ›begreifen‹. (Ob man diese nun in Richtung auf die Christus-Johannes-Minne sublimieren darf, zumal sich das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Sängerknaben im Einzelfall durchaus als eine analoge Meister-Schüler-Beziehung begreifen lässt, entzieht sich mangels aussagekräftiger Quellen unserer Kenntnis.)

Mindestens ebenso ›fragwürdig‹ (im besten Sinne des Wortes) ist die Umarmung unter gleichaltrigen Männern bzw. Jugendlichen allein aufgrund des bereits in den Illustrationen zum Hohen Lied Salomonis beschlossenen erotischen Potentials;<sup>67</sup> dieses wurde bereits seit dem 13. Jahrhundert auch für profane Darstellungen genutzt<sup>68</sup> und kann erst recht für

65 So J. Smits van Waesberghe, *Singen und Dirigieren* (wie Anm. 10), S. 1347.

66 Hierzu Michael Camille, *Die Kunst der Liebe im Mittelalter*, (engl. New York 1998), Köln 2000, S. 128f. (mit Abb. 113); Esther P. Wipfler, »›Amicitia‹ in der Kunst des Mittelalters. Die Personifikation und ihre Rezeption«, in: *Freundschaft. Motive und Bedeutungen*, hrsg. von Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler, München 2006 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 19), S. 155–179: S. 161f.

67 Die liebevolle Zuwendung zwischen sponsus und sponsa – symbolischer Ausdruck einer spirituellen Vereinigung – findet ihr zentrales Moment in der Umarmung gemäß *Canticum canticorum* 2,6 (›leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me‹; in Martin Luthers Übersetzung 1545: »seine Linke liegt unter meinem Haupte, und seine Rechte herzt mich‹). Dieses amplexabitur-Motiv wird beispielsweise in der Titelmminiatur zum Hoheliedkommentar des Honorius Augustodunensis in einer Handschrift des 12. Jahrhunderts aufgegriffen: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 4550, fol. 1<sup>v</sup>; siehe Markus Müller, *Minnebilder. Französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996 (Pictura et Poesis: Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst, 7), Abb. 9.

68 Ebda., insbes. S. 12–20 (›Prozesse des Motivtransfers. Die Nutzung sakraler Bildmuster für mittelalterliche Minnedarstellungen‹); siehe auch die im Codex Montpellier enthaltene

spätere Zeiten, unabhängig von Alter und Geschlecht der dargestellten Figuren (durchaus auch mit der Option auf Wiedergabe gleichgeschlechtlicher Liebespaare<sup>69</sup>) kaum ausgeblendet werden. Selbst das auf den ersten Blick so unverfänglich anmutende Frontispiz zu Andrea Anticos *Canzoni Nove* von 1510 (siehe Abbildung 12), das den vierstimmigen A-cappella-Vortrag einer Frottola mit dem zeitüblichen Arsenal an Berührungsmotiven zu dokumentieren scheint<sup>70</sup> – der hübsche gelockte Jüngling vorne links dürfte hierbei,

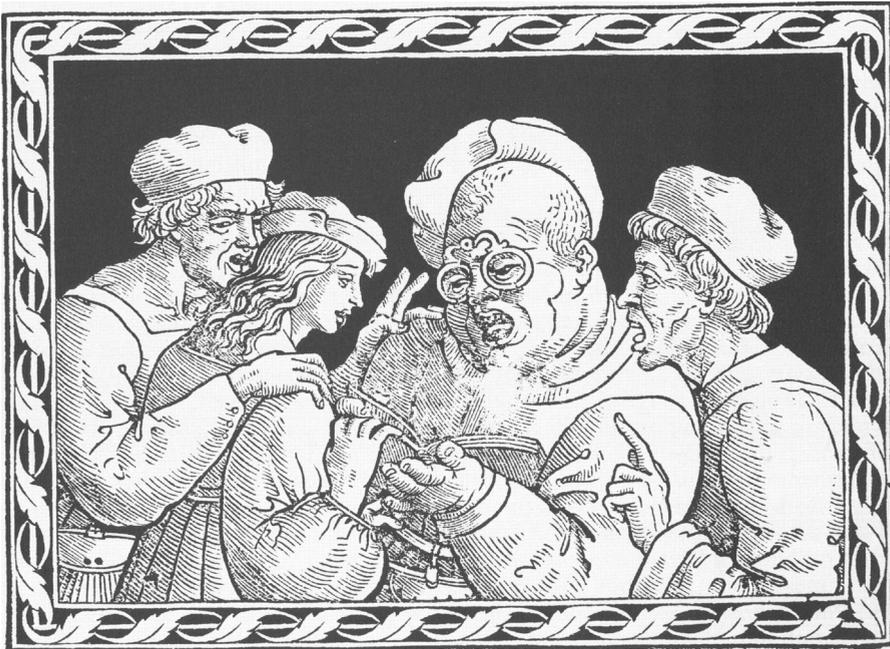


Abbildung 12: Andrea Antico, *Canzoni Nove*, Rom 1510, Frontispiz, Holzschnitt (nach Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, wie Anm. 19, Bd. 2, S. 454)

Initialminiatur zu einer Motette des Pierre de la Croix (F-MOf, H.196, fol. 270<sup>v</sup>): M. Camille, Die Kunst der Liebe (wie Anm. 66), S. 100f., mit Abb. 85.

- 69 Ein ungewöhnlich explizites Beispiel hierfür bei Ulrich Pfisterer, »Freundschaftsbilder – Liebesbilder. Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance«, in: Freundschaft: Motive und Bedeutungen (wie Anm. 66), S. 239–259: S. 245 und 247 (Abb. 4) mit einem auf den 9. April 1506 datierten Holzschnitt Marcantonio Raimondis.
- 70 Vgl. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (wie Anm. 19), Bd. 2, S. 454 (mit Abb.): »die ausgestreckten Finger, die das Mensurschlagen andeuten, und das gegenseitige Umfassen an den Schultern sind aus vielen Bildzeugnissen der Epoche bekannt.«

offenbar noch vor der Mutation, die Diskantstimme übernommen haben –, entpuppt sich bei näherer Betrachtung als doppelbödig. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang erscheint mir ein bisher übersehenes Detail der Blickführung: So schaut der ältere, links stehende Sänger keineswegs auf das Notenheft, sondern, aus den Augenwinkeln heraus, auf die Locken dieses Jünglings, den er bereits umarmt. Die hierdurch insinuierte Begehrlichkeit führt nicht nur zu einem der Altersdifferenz nach ungleichen, sondern auch noch zu einem gleichgeschlechtlichen Paar, worin für ein zeitgenössisches Publikum, das die Anzüglichkeiten mancher Frottolen-Dichtung zu goutieren wusste, eine besondere Pikanterie bestanden haben könnte.<sup>71</sup>

Die bisherige musikwissenschaftliche Forschung hat sich wenig für derlei Interaktion durch Blick und Gestus interessiert. Zugegeben, dazu bedarf es genauer Einzelanalysen und eines Gespürs für Nuancen der Bildgestaltung, selbst wenn man bei der Interpretation derartiger Befunde Gefahr läuft, das ein oder andere Mal über das Ziel hinauszuschießen. In einer »zutiefst ›homosozial‹ ausgerichteten Gesellschaft« wie jener der italienischen und speziell der Florentiner Renaissance, mit fließenden Übergängen zwischen *amicitia* und *amor*, zwischen platonischer Freundschaft und sinnlicher Liebe,<sup>72</sup> tut man sich mit einer Erklärung für das von Luca della Robbia so eindringlich aufgefächerte Arsenal der Berührungen ausgesprochen schwer. Eine sichere Deutung ist ebensowenig möglich wie im Falle einer durchaus prototypischen Zeichnung in dem um 1390 angelegten Skizzenbuch des Giovannino de' Grassi,<sup>73</sup> die über dasjenige an Zärtlichkeiten unter gleichaltrigen erwachsenen Sängern, was die wenig älteren oder zeitgleich in Frankreich entstandenen Miniaturen einiger der Machaut-Handschriften bieten,<sup>74</sup> bei weitem hinausgeht.

Was bleibt, ist für sich genommen bereits ein ungemein faszinierender Beitrag zum Thema der *amicitia* und seinen für das Spätmittelalter bisher

71 In diesem Sinne trägt Anticos Holzschnitt zu dem populären Genre ›ungleicher‹ Paare bei – seien diese nun biblisch (z. B. Loth und seine Töchter) oder außerbiblisch (z. B. Aristoteles und Phyllis) motiviert.

72 U. Pfisterer, Freundschaftsbilder (wie Anm. 69), S. 240.

73 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. Cassaf. 1.21 [D.VII.14], fol. 5<sup>v</sup>. E. Bowles, Musikleben (wie Anm. 1), S. 102f., Abb. 87; A. Gallo, Music in the castle (wie Anm. 48), Abb. 7.

74 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1584, fol. 414<sup>v</sup>, und Ms. fr. 9221, fol. 16<sup>r</sup>; *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber 1991 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 361 (mit Abb.).

nur punktuell aufgearbeiteten Bildzeugnissen.<sup>75</sup> Fragt man jedoch im vorliegenden Fall nach dem Verhältnis zwischen der Visualisierung und ihren konkreten institutionellen Gegebenheiten – selbst auf die Gefahr hin, in eine auf bloße Widerspiegelung zielende Realismusfalle zu tappen –, steht man zweifelsohne vor einem Problem: Sollten tatsächlich die Sängerreiefs, die man so gern auf moderne mehrstimmige Kapellpraxis beziehen und aus dieser heraus erklären möchte, bereits im August 1434 vollendet worden sein (nach Vorplanungen und Auftragserteilung 1431/32; siehe Anmerkung 62), geschah dies unabhängig von jenem kirchenmusikalischen Innovationsschub, der sich für Florenz und die dortige Domkapelle eher zufällig mit der Flucht Papst Eugens IV. von Rom aus nach Florenz ergab – mit den bekannten Konsequenzen wie der Verlagerung einer hier erstmals betriebenen »systematische[n] kuriale[n] Musikpolitik im Hinblick auf mensurale Polyphonie«<sup>76</sup> und Dufays berühmter, für die Domweihe von Santa Maria del Fiore bestimmter Staatsmotette *Nuper rosarum flores* (1436) als ihrem unbestrittenen Höhepunkt.<sup>77</sup> Und so reklamiert Robert Mode, der dieses

75 Zur mittelalterlichen amicitia-Ikonographie siehe E. Wipfler, »Amicitia« (wie Anm. 66), darin auch zum prototypischen Freundschaftspaar des Mittelalters, David und Jonathan (S. 159), und der freilich allenfalls punktuell zu nennenden Bebilderung, die das Thema in den bebilderten Aristoteles-Handschriften gefunden hat (S. 158). Dass im amicitia-Kapitel der *Ethik* in der für König Karl V. von Frankreich angefertigten Übersetzung durch Nicole Oresme (1372) die Dimension körperlicher Berührung ungenutzt bleibt – für die Kategorie »lustvoller«, auf das beiderseitige Vergnügen zielender Freundschaft (»Amiste pour delectacion«) ist ein gemischt vokal-instrumentales Duo (Guiterne, Rotulus) vorgesehen, die »tugendhafte Freundschaft« (»Amiste selon vertu«) repräsentieren zwei einander gegenüberstehende, »im Wechselgesang oder gleichzeitig singende Mönche«, jeweils mit eigenem kleinen Buch (Den Haag, Museum Meermanno, Ms. 10.D.1; hierzu E. Bowles, *Musikleben*, wie Anm. 1, S. 180f. mit Abb. 111; siehe auch Claire Richter Sherman, *Imaging Aristotle. Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*, Berkeley 1995, S. 141–152) –, sei hier nur am Rande vermerkt; als Illustration abstrakter Konzepte innerhalb eines sehr speziellen philosophischen Kontextes, spricht dies jedenfalls nicht gegen ein konkreteres zwischenmenschliches amicitia-Verständnis im Falle der Florentiner Reliefs.

76 Hierin besteht das besondere musikgeschichtliche Verdienst seines Pontifikats, siehe Laurenz Lütteken, »Dufay, Guillaume«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 5, Kassel und Stuttgart 2001, Sp. 1510–1550: Sp. 1512. – Eugen IV., der am 4. Juni 1434 aus Rom geflohen war, kam am 23. Juni in Florenz an, wo er zunächst bis zum Frühjahr 1436 blieb; siehe Peter Gülke, *Guillaume Du Fay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart und Kassel 2003, S. 184.

77 Siehe zuletzt ebda., insbes. S. 194–209. Zu den flankierenden Maßnahmen ist die Reform der Kathedralschule durch Einrichtung einer »scuola Eugeniana« zu rechnen; hierzu R. Mode, *Adolescent »confratelli«* (wie Anm. 62), S. 68f.; Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 586.

Dilemma klar benennt, mit den bruderschaftlich organisierten, Psalmen und Hymnen zu Sonn- und Feiertagen singenden »adolescent ›confratelli«<sup>78</sup>, wie sie für Florenz seit dem frühen 15. Jahrhundert dokumentiert sind, ein in der Einstimmigkeit verwurzeltens Vorbild für Della Robbias Sängerdarstellungen, <sup>78</sup> übersieht freilich die mensurierende Hand des »Dirigenten« (siehe Abbildung 11) und damit in puncto Mehrstimmigkeit ein untrügliches Indiz.<sup>79</sup>

Jenseits einer zwar zufälligen, aber doch in hohem Grade symbolträchtigen (Beinahe-)Koinzidenz zwischen den Cantoria-Reliefs und der Präsenz der päpstlichen Kapellsänger lassen bereits die Planungen für zwei derart aufwändig dekorierte Orgeltribünen – mitsamt dem Auftrag für eine neue Domorgel sowie der Renovierung der alten – als eminente Repräsentationsmaßnahmen für Florenz auf viel weiterreichende kirchenmusikalische Absichten schließen. Nur folgerichtig erscheint es da, wenn just 1438 mit der Einrichtung einer aus vier Sängern bestehenden Kapelle für die Vesper- und Festtagsgottesdienste in Baptisterium bzw. Kathedrale anstelle einer älteren, seit 1407 gültigen Praxis, die lediglich zwei derartige Spezialisten vorgesehen hatte,<sup>80</sup> auf institutioneller Ebene gleichsam eingelöst wird, was kurze Zeit zuvor die Cantoria-Reliefs bereits programmatisch formuliert hatten.

Welche Rückwirkungen all dies auf eine im Umbruch begriffene Institution, ihr Selbstverständnis wie auch ihr Auftreten im öffentlichen Raum haben konnte, entzieht sich unserer Kenntnis; doch warum sollte eine ambitionierte, ihrer Leistungen selbstgewisse Institution wie die Florentiner Domkapelle unter diesen spezifischen Rahmenbedingungen nicht eine starke Gruppenidentität entwickelt und einen entsprechenden Zusammenhalt als Gruppe an den Tag gelegt haben – Hand oder Arm auf der Schulter als dessen sichtbarer Ausdruck inklusive? Auch hätte man danach zu fragen, wie ein solches Bildangebot, einmal in Santa Maria del Fiore installiert, was im August 1438 geschehen sollte, eigentlich in Florenz und darüber hinaus rezipiert wurde: Vermochten es die Reliefs selbst wiederum, den realen

78 R. Mode, ebda.

79 Ebda., S. 71: »What Luca portrayed was no organized vocal ensemble, but rather an eager complement of adolescent choristers. Nor is a choir master even hinted at, as the youths keep time entirely on their own. Finally, a naturalistic rendering of unison chanting is played against bemused expressions of inattention hardly appropriate within a professional choir.«

80 Den diesbezüglichen Wissensstand bilanzieren John Walter Hill (»Florenz, A.III: Das Musikleben in Florenz. 1400 bis 1800«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 3, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 521–528) sowie Frank A. d’Accone (»Florence, §1: to 1600«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, London 2001, Bd. 9, S. 1–3).

Gegebenheiten gleichsam ihren Prägestempel aufzudrücken? Konnten zwei Sängerguppen, wie sie Della Robbia als Abbild oder Idealbild dargestellt hatte, zum Vorbild (piktural, performativ, gruppen- wie identitätsspezifisch) werden und damit eine das ursprünglich Intendierte bei weitem übersteigende Folgegeschichte zeitigen? Gesicherte Antworten hierauf sind kaum möglich, und doch sollte man die beliebte, letztlich aber kurzsichtige Frage nach dem Verhältnis zwischen Bildwerk und Praxis einmal umkehren – und sei es auch nur als Gedankenspiel.<sup>81</sup>

\*

Mit der Hand auf der Schulter wird vermutlich in den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts in Oberitalien ein in der Interaktion der Sänger nicht nur praktikabler, sondern zugleich auch ein für den Sakralraum angemessener und damit tradierungsfähiger Topos geschaffen.<sup>82</sup> Was im ursprünglichen Kontext des *Tacuinum sanitatis* auf das Zusammenwirken von Erwachsenen und Knaben im einstimmigen liturgischen Gesang bezogen war, ließ sich, ohne größere Modifikation, auch auf mehrstimmige Kantoreibilder übertragen. Es bedarf weiterführender Forschungen, ob sich speziell über die oberitalienischen Exemplare des *Tacuinum* nicht auch ein Motivtransfer in den transalpinen Raum zumindest plausibel machen lässt,<sup>83</sup> an deren Ende durchaus auch die Darstellungen im Umfeld Kaiser Maximilians I. stehen könnten – mit entsprechendem Rezeptionspotential.

Ebenso beiläufig, wie die Hand auf der Schulter als Gestus aufgekommen ist, ohne jemals präskriptive Geltung erreicht zu haben,<sup>84</sup> verliert sich ihre

81 Hierzu künftig B. Tammen, *Anverwandlungen* (wie Anm. 53).

82 Womöglich nicht zufällig gehört der Musiktheoretiker Anselmi, der ein körperliches tactus-Verständnis bereits für das frühe 15. Jahrhundert bezeugt (siehe Anm. 8), gleichfalls dem oberitalienischen Raum an.

83 Nicht unwichtig ist in diesem Zusammenhang ein Detail der Provenienzzgeschichte: Bereits im Jahre 1407 geriet das Manuskript Cod. Ser. n. 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek in den Besitz des Trienter Bischofs Georg von Liechtenstein, um von dort aus über weitere Zwischenstufen, darunter auch Herzog Friedrich IV. von Tirol († 1439) aus der Tiroler Nebenlinie der Habsburger, der sie 1410 erbeutet haben dürfte, in die Wiener Hofbibliothek zu gelangen; hierzu siehe Anm. 48 sowie Franz Unterkircher im Kommentar der in Anm. 47 genannten Faksimileausgabe.

84 In dem Sinne etwa, dass Theoretiker in ihren seit dem späten 15. Jahrhundert zunehmend an der musikalischen Praxis ausgerichteten Unterrichtswerken hierzu eigens angeleitet, die Hand auf der Schulter als nützlich anempfahlen oder aber als körperliche Lässlichkeit getadelt hätten, was aber augenscheinlich nicht der Fall gewesen ist, siehe die Quellenauswahl (angeführt von dem in dieser Hinsicht besonders dankbaren Conrad von Zabern,

Spur in den Bildquellen des 16. Jahrhunderts, zumindest was die Kantoreibilder anbelangt. Fast möchte man von einer Verlagerung in den Bereich der »Concerto«-Ikonographie sprechen. Und doch tut sich zwischen der bei vokalen wie vokal-instrumentalen Darbietungen des 16., ja selbst noch des 17. Jahrhunderts schier ubiquitären Variante des amikal über die Schulter gelegten Armes – bei zunehmend erotischen Konnotationen in den nachmaligen Genre- und Sittenbildern – und dem Nicht-Vorhandensein der Hand auf der Schulter in den Kantoreibildern des späteren 16. Jahrhunderts<sup>85</sup> eine merkwürdige Kluft auf; diese irritiert umso mehr, als man zumindest bis zum Stilwandel um 1600 von der Zweckmäßigkeit des Mensurierens bei einem nach wie vor vom tactus bestimmten Repertoire ausgehen und so eigentlich auch auf eine fortgesetzte Bildwürdigkeit der Hand auf der Schulter schließen könnte. Doch genau diese Erwartung wird enttäuscht!

Wie dem auch sei: Eine vermeintlich periphere performative Begleiterscheinung der spätmittelalterlichen Gesangsikonographie trägt in Summe zu einer Neuerkenntnis sängerischer Eliten und den Strategien ihrer Repräsentation nach innen wie nach außen bei – weniger spektakulär vielleicht als die durch biblische und heidnische Präfigurationen überhöhte Inszenierung einer Kantorei im Dreischritt »Erfindung, Bewahrung und Anwendung der kirchlichen Musik« an den Augsburger Orgelflügel<sup>86</sup> oder die auf Gruppenidentität verweisenden Sängergraffiti in der Sixtinischen Kapelle in Rom,<sup>87</sup> deshalb aber nicht weniger aufschlussreich. Einige der für die Hand auf der Schulter genannten Koordinaten mochten in den Maîtresen des 15. und 16. Jahrhunderts als der wohl wichtigsten Erfahrungswelt der Sängerknaben nahtlos ineinander übergegangen sein: gemeinschaftsstiftende,

1474) bei R. Haas, *Aufführungspraxis* (wie Anm. 4), S. 44f., sowie Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Kassel 1997 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 196), Kap. 5.3.4 (Conrad von Zabern) und Kap. 7.7 (gängige »gesangspädagogische« Empfehlungen).

85 Symptomatisch ist etwa das weitgehende Fehlen entsprechender Darstellungen bei W. Salmen, *Musikleben* (wie Anm. 34). Gleiches gilt für die illustrierten Titelseiten früher Musikdrucke, siehe John Grand-Carteret, »Les titres illustrés et l'image au service de la musique«, in: *Rivista Musicale Italiana* 5 (1898), S. 2–63, 225–280; 6 (1899), S. 289–329; 9 (1902), S. 559–635; 11 (1904), S. 1–23, 191–227 (unter gleichem Titel auch separat erschienen: Turin 1904).

86 B. Bushart, *Fuggerkapelle* (wie Anm. 37), S. 245.

87 Klaus Pietschmann, »Die Graffiti auf der Sängerkanzel der Cappella Sistina. Vollständiger Katalog und Dokumentation«, in: *Institutionalisierung als Prozess* (wie Anm. 20), S. 225–273 und CD-ROM; zur übergeordneten Thematik ders., »Repräsentationsformen in der frankoflämischen Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts: Transfer, Austausch, Akkulturation«, in: *Musiktheorie* 25 (2010), S. 99–115.

womöglich Freundschaften begründende Schulausbildung und alltägliche kirchenmusikalische Praxis, dazu ein elementares Unterrichtsspektrum, das vom Choral über die Kontrapunktlehre bis hin zu den, wenn man so will, Geheimnissen der Komposition reichte. Präsentieren sich Kapellformationen derart geschlossen, von Sänger zu Sänger durch Armbrücken regelrecht verkettet, und werden dergestalt auch noch entsprechend häufig bzw. öffentlichkeitswirksam wiedergegeben, kann dies nicht ohne Rückwirkungen auf die Gruppen selbst und ihre spezifischen Identitätsmuster bleiben. Hinzu kommt ein weiterer Aspekt: In dem Maße, wie seit dem 15. Jahrhundert eine Generationenfolge der Komponisten zur historiographischen Denkfigur avanciert – neben einem der Theorie inhärenten Autoritätsdenken auch durch Sängergebete, Lamentationen sowie die generationenübergreifende Praxis von *imitatio* und *aemulatio* konsolidiert<sup>88</sup> –, scheint mir eine auf die Verbindung der Alten und der Jungen setzende Bildformel, wie sie durch die Hand auf der Schulter bewerkstelligt wird, mehr als nur zweckmäßig zu sein. Nichts könnte dies schöner unterstreichen als die Präsenz gerade dieses Details auch in jenem apokryphen Ockeghem-Porträt, das den »maistre et bon père«<sup>89</sup> in einem entsprechend angelegten Kapellbild einschließt:<sup>90</sup> Von Ockeghem als der bebrillten Zentralfigur ausgehend, legt hier in einer veritablen Verkettung der Generationen ein älterer, offenbar erfahrenerer Sänger dem vor ihm stehenden Jüngeren, der die *Gloria*-Notation im aufgeschlagenen Chorbuch zu »begreifen« sucht, väterlich-fürsorglich die Hand auf die Schulter. Könnte es eine schönere Bildfindung für diese Epoche geben?

88 Hierzu zuletzt *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik, 3); Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003.

89 Guillaume Cretin, *Déploration sur le trépas de Jean Okeghem...*, hrsg. von Ernest Thoinan, Paris 1864, S. 40.

90 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 1537, fol. 58<sup>v</sup> (Illustration zu einem siegreichen »Chant royal« des Nicole Levestu bei dem 1523 in Rouen ausgetragenen Wettbewerb). Abbildungsnachweise (in Auswahl): H. Bessler, *Musik des Mittelalters* (wie Anm. 6), S. 234, Abb. 120; *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (wie Anm. 19), S. 34; *Johannes Ockeghem. Actes du XL<sup>e</sup> Colloque international d'études humanistes, Tours, 3–8 février 1997*, hrsg. von Philippe Vendrix, Paris 1998 (Épitome musical, 1), S. 10.

## Bildung und Ausbildung

---



Jörg Bölling

## Kinder, Chöre, Curricula

### Zur Institutions- und Bildungsgeschichte von *pueri cantores*\*

»Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum, obviaverunt Domino, clamantes et dicentes: Hosanna in excelsis.« (»Die Kinder der Hebräer trugen Ölzweige in ihren Händen, sie zogen dem Herrn entgegen und riefen: »Hosanna in der Höhe!«) Der Gesang von »pueri« ist es, der am Anfang der liturgischen Feier des Einzugs Jesu in Jerusalem steht, wie sie im frühmittelalterlichen St. Gallen und schließlich in weiten Teilen der gesamten römischen Kirche begangen wurde und wird.<sup>1</sup> Sind bei dieser Antiphon meist erwachsene Sänger vorgesehen, so lassen in bestimmten Einrichtungen Kinder, vor allem Knaben, ihre besonderen Stimmen erklingen.<sup>2</sup> Worte wie die zitierten werden dadurch von einer rein deklaratorischen auf eine performative, den Sinn des Gesangs erfüllende Ausführungsebene gehoben.<sup>3</sup>

\* Für die kritische Lektüre dieses Aufsatzes danke ich vielmals Prof. Dr. Wolfgang Eric Wagner (Münster) und Timo Kirschberger M.A. (Göttingen).

- 1 St. Gallen, Hs. 390/391, fol. 175; vgl. *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum neunis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensibus (codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Solesmes 1979, S. 138–141. Das bis zur Reform des römischen Messritus von 1969/70 allgemein genutzte, die päpstliche Liturgie der Renaissance weitestgehend widerspiegelnde Graduale Romanum sah diese sowie eine ähnlich lautende weitere Antiphon zur Austeilung der Palmzweige vor: *Graduale Romanum. Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi iussu restitutum et editum ad exemplar editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum*, Paris 1961, S. 167–169; vgl. *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornatu*, Paris 1937, S. 583f. Zur Zeremonie der Palmzweigausteilung und seiner musikalischen Gestalt in der Papstliturgie siehe Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz*, Frankfurt am Main 2006 (Tradition – Reform – Innovation, 12), S. 120, 127 und 133 (zeremoniale Distributions- und Prozessionsordnung), 179f. (zeremonial-musikalische Interaktion) sowie 241f. (musikalisches Repertoire).
- 2 Zum besonderen Klang von ausgebildeten Knaben- gegenüber Mädchenstimmen aufgrund des tieferen vierten Formanten im Obertonspektrum, der offenbar aus dem in der Regel größeren Kehlkopf, aber auch aus einem entsprechenden in Stimm- und Gehörbildung vermittelten Klangideal resultiert, siehe den Beitrag von Ann-Christine Mecke in diesem Band (S. 191–204).
- 3 Siehe dazu Marius Linnenborn, *Der Gesang der Kinder in der Liturgie. Eine liturgiewissenschaftliche Untersuchung zur Geschichte des Chorgesangs*, Regensburg 2012 (Studien zur

Kindergesang hat aber auch über solch symbolische Wort-Ton-Bezüge hinaus in der Liturgie seit jeher eine ganz zentrale, zwischen der irdischen und der himmlischen Welt vermittelnde Funktion.<sup>4</sup> Dies gilt insbesondere, selbst an Frauenstiften, für Knaben.<sup>5</sup> Deren helle, vielfach als engelgleich geltende »voci bianche« (»weiße Stimmen«) erklangen in geistlichem wie weltlichem Repertoire, vor allem aber im kirchlichen Gottesdienst: Hier ersetzen sie die in selber Tonlage klingenden, jedoch unter Berufung auf den ersten Korintherbrief (14, 33b–36) gemiedenen Frauenstimmen.<sup>6</sup> Gegenüber den bereits zu erwachsenen Männern gereiften Sängern wurde den Knaben nicht der Vorzug ihrer höheren Stimmlage, sondern einer noch nicht von bestimmten Begierden getrübbten Reinheit zugesprochen. Wegen dieser besonderen Wertschätzung der *pueri cantores* erscheint es sinnvoll, nach ihren tragenden Institutionen (I.), Ausbildungsstätten (II.) und individuellen Lebenswegen (III.) zu fragen.

#### I. Schola, Cappella, Kantorei. Institutionen mit *pueri cantores* in Kloster, Kirche, Stift, Stadt und Hof

Zur Differenzierung der Musikausbildung wird gern zwischen geistlicher und weltlicher Sphäre unterschieden: Auf der einen Seite stehen Kloster, Kirche

Pastoralliturgie, 26), S. 81f., sowie speziell zum Palmsonntag S. 137f.; siehe ferner Jörg Bölling, »Musik und Theater am Hof der Essener Fürstäbtissinnen in der Barockzeit«, in: *Frauen bauen Europa*, hrsg. von Thomas Schilp, Dortmund 2011 (Essener Forschungen zum Frauenstift, 10), S. 435–449: S. 437 mit Anm. 11, zur Frage der Performanz allgemein ebda. S. 446–448. Zum älteren Performanzbegriff nach John Langshaw Austin, dessen Unterscheidung von performativen und deklaratorischen Sprechakten in diesem konkreten musikalisch-liturgischen Fall gegenüber seiner jüngeren Differenzierung in perlokutive und illokutive Sprechakte Bestand hat, siehe etwa *Geschichtswissenschaft und »performative turn«*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, hrsg. von Jürgen Martschukat und Steffen Patzold, Köln 2003 (Norm und Struktur, 19), sowie J. Bölling, *Das Papstzeremoniell* (wie Anm. 1), S. 13f. (Lit.).

- 4 Vgl. Hubertus Lutterbach, »Kindergebet dringt durch die Wolken«. Zum Zusammenhang von Askese, kindlichen Stimmen, kirchlicher Liturgie und karitativer Wirkung«, in: *Askese und Identität in Spätantike, Mittelalter und Früher Neuzeit*, hrsg. von Werner Röcke und Julia Weitbrecht, Berlin 2010 (Transformationen der Antike, 14), S. 81–104 mit zahlreichen Beispielen vom Frühmittelalter bis zur Frühen Neuzeit, zur Renaissance siehe insbes. S. 94–97; M. Linnenborn, *Der Gesang* (wie Anm. 3), passim, zur Renaissance und Reformation insbes. S. 137–183.
- 5 Zu den Scholaren des Frauenstifts Essen vgl. etwa M. Linnenborn, *Der Gesang* (wie Anm. 3), S. 133–136, und J. Bölling, *Musik und Theater* (wie Anm. 3), S. 435f. und S. 137 mit Anm. 11.
- 6 Siehe hierzu auch die anderen, thematisch jeweils zugespitzten Beiträge dieses Bandes.

und Stift, auf der anderen Stadt und Hof. Lenkt man hingegen das Augenmerk auf die konkreten ausbildenden Institutionen, so verlaufen die Trennlinien anders, und zwar zwischen drei Einrichtungen: der monastisch-kirchlichen schola, der an Kirche und Hof wirkenden Kapelle und schließlich der für Stadt und Schule charakteristischen, jedoch von kirchlicher Kultur geprägten und darauf zurückwirkenden Kantorei. Die Entwicklung der Kantorei als eines aus der Reformation erwachsenen Vokalensembles, in dem verpflichtete Schüler und interessierte Bürger gemeinsam zur Ehre Gottes singen, ist bereits Gegenstand zahlreicher Untersuchungen geworden.<sup>7</sup> Daher sei an dieser Stelle das Verhältnis von schola und Kapelle näher beleuchtet.

In der seit dem späten 7. Jahrhundert nachweisbaren, wahrscheinlich aber viel älteren römischen schola cantorum des Früh- und Hochmittelalters<sup>8</sup> hatten Knaben eine besondere Bedeutung. So sie gut singen konnten und aus römischen Adelsfamilien stammten, hatten sie gute Chancen auf eine Karriere im päpstlichen Palast.<sup>9</sup> Darüber hinaus diente die schola cantorum – vergleichbar den Konservatorien der Renaissance<sup>10</sup> – als ›Bewahranstalt‹ für Waisen, die hier eine musikalische und allgemeine Erziehung erhielten.<sup>11</sup>

Eine Konkurrenzsituation zwischen der in Rom verwurzelten schola und der neu aufkeimenden Kapelle des Papsthofes ergab sich erstmals im 11. Jahrhundert. In dieser durch das Reformpapsttum geprägten Zeit entwickelte sich neben Kurie und Kanzlei auch die päpstliche Kapelle nach dem Vorbild entsprechender kaiserlich-königlicher Institutionen.<sup>12</sup> Dabei suchte

- 7 Eberhard Möller, Art. »Kantorei«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1779–1787 (Lit.); Martin Ruhnke, Art. »Kapelle«, in: *Das große Lexikon der Musik*, hrsg. von Marc Honegger und Günther Massenkeil, Freiburg im Breisgau 1992, Bd. 4, S. 303–305: S. 300f.; Klaus Hortschansky, »Musikleben«, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1989 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3), S. 23–128: S. 71f.
- 8 Joseph Dyer, Art. »Schola cantorum«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1119–1123; Bernhard Albert Kohl, Art. »Schola cantorum«, in: *Das große Lexikon* (wie Anm. 7), Bd. 7, S. 270.
- 9 M. Linnenborn, Der Gesang (wie Anm. 3), S. 106f.; zu »chorus« und »clerus« ebda., S. 64–69.
- 10 Vgl. Christoph Richter, Art. »Musikausbildung«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 1016–1035: Sp. 1022.
- 11 J. Dyer, Art. »Schola cantorum« (wie Anm. 8), Sp. 1120 (mit implizitem Hinweis auf den Terminus »orphanotrophaeum«) und Sp. 1122 (»orphanotropio«).
- 12 Vgl. Reinhard Elze, *Die päpstliche Kapelle*, Diss. mschr. Göttingen 1944, sowie die leicht überarbeitete Fassung: ders., »Die päpstliche Kapelle im 12. und 13. Jahrhundert«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 36 (1950), S. 145–204; für eine bereits an der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert unter den Tuskulanerpäpsten beginnenden Einsatz von päpstlichen Kaplänen plädiert Siegfried Haider, »Zu den Anfängen der päpstlichen Kapelle«, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische*

sich das Papsttum von den bisher im Papstpalast dominanten stadtrömischen Adelsfamilien samt der dazu gehörigen Institutionen und gottesdienstlichen Feiern zunehmend zu befreien – ein langwieriger Prozess, der offenbar durch die Verpflichtung bestimmter Subdiakone erfolgte, die den Kaplänen der königlichen Kapelle entsprachen.<sup>13</sup> Durch diese neue Institution der Kapelle erhielt die traditionsreiche schola cantorum eine ernst zu nehmende Konkurrentin, und zwar in einem wesentlich weitreichenderen Maße als bisher gesehen. Wie von der Forschung bereits herausgestellt wurde, ermöglichten die neuen, direkt dem Papst unterstellten Kollegien der Kurie – Kapelle, Kardinalkollegium und Kanzlei – eine größere Unabhängigkeit von den stadtrömischen Familien.<sup>14</sup> Bezüglich der Konkurrenzsituation von alter und neuer Musikinstitution erscheint im Anschluss an diese Erkenntnisse folgende Tatsache bemerkenswert: Die schola bestand zu einem großen Teil aus Subdiakonen<sup>15</sup> – jener Gruppe niederer Weihen also, die den personellen Grundbestand der Kapelle ausmachten. Die Kapelle wahrte folglich eine gewisse Offenheit gegenüber den bestehenden Institutionen. Darin ist wohl der Grund dafür zu sehen, dass die Kapelle die schola nicht rundweg ersetzte, sondern sich lediglich neben ihr etablierte, sie nicht verdrängte, sondern im Laufe der Zeit personell in sich aufgehen ließ.<sup>16</sup>

Die Etablierung der Kapelle gegenüber der schola hatte langfristig gesehen aber nicht nur institutionell-administrative Auswirkungen am Papsthof, sondern auch unmittelbare liturgisch-musikalische Folgen für Aufführungspraxis und Kompositionsstil in der gesamten westlichen Kirche. Der zelebrierende Priester war spätestens seit einschlägigen Bestimmungen des Reformpapsttums gegen Ende des 11. Jahrhunderts ein beliebiger vom Papst bestätigter Kapellan mit Wirkungskreis auch außerhalb Roms und zeichnete allein, ganz ohne stadtrömische Entourage, für den gültigen Vollzug der gesamten Messe verantwortlich, da er alle Messteile, auch die vom Chor zu singenden, zu beten verpflichtet war. Wie der Priester in räumlicher, so erhielten die Sänger in zeitlicher Hinsicht eine völlig unbekannte, ganz enorme Unabhängigkeit.<sup>17</sup>

*Geschichtsforschung* 87 (1979), S. 38–70.

13 R. Elze, ebda., S. 156 mit Anm. 64f.

14 Ebda.

15 B.A. Kohl, Art. Schola cantorum (wie Anm. 8), S. 270.

16 Siehe dazu auch J. Bölling, Das Papstzeremoniell (wie Anm. 1), S. 15–20, und ders., »Die zwei Körper des Apostelfürsten. Der heilige Petrus im Rom des Reformpapsttums«, in: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 106 (2011), S. 215–252: S. 232–234.

17 Jörg Bölling, »Zeremoniell und Zeit. Messkult und Musikkultur am Papsthof der Renaissance«, in: *Polyphone Messen im 15. und 16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea

Das kirchliche Lehramt griff nur sehr selten ein.<sup>18</sup> Von größerem Einfluss waren erst wieder die Bestimmungen des Konzils von Trient (1545–1563).<sup>19</sup> Die Musik erklang daher seit dem Hochmittelalter in zunehmendem Maße nach eigenen Gesetzmäßigkeiten parallel zur Liturgie des Priesters, der allein für die Gültigkeit des Ritus verantwortlich war, so dass sich Sänger und Komponisten auf die Musik konzentrieren konnten. Vor diesem Hintergrund wurden die Kompositionen im Laufe des Hochmittelalters bald mehrstimmig und immer komplexer, so dass zunächst eine weitere Ausdifferenzierung der Kapelle und schließlich zusätzliche Stimmen und neue Formen der Ausbildung gefragt waren. Die Ausdifferenzierung erfolgte durch Benedikt XII. (1334–1342), der die Kapelle unterteilte: Für reine Verwaltungsaufgaben, wie sie für die traditionellen königlichen Hofkapellen bekannt sind, sollten fortan die »capellani commensales« der »capella magna« zuständig sein, für die liturgisch-musikalischen Aufgaben hingegen das Kollegium der »capellani capellae papae«, auch »capella intrinseca« und unter seinem Nachfolger Benedikt XIII. (1394–1417) »capella secreta« genannt.<sup>20</sup>

Die größere institutionelle Spezialisierung ging einher mit einer Erweiterung von Stimmenpartien und Kompositionsformen. In diesem Kontext nun erhielten pueri cantores neue Aufgaben – als Sänger für die Diskantpartien. In den Pontifikaten von Martin V. (1417–1431) und Eugen IV. (1431–1447) lassen sie sich zwischen 1425 und 1427 sowie 1437 und 1441 als Kapellmitglieder nachweisen.<sup>21</sup> Entgegen älteren, anderslautenden Forschungen sind

Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 145–186: S. 153f. (Lit.).

18 Vgl. etwa Robert F. Hayburn, *Papal legislation on sacred music: 95 A.D. to 1977 A.D.*, Collegeville (Minn.) 1979.

19 Jörg Bölling, »Zur Erneuerung der Liturgie in Kurie und Kirche durch das Konzil von Trient (1545–1563). Konzeption – Diskussion – Realisation«, in: *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen – Entwicklungen – Kontexte*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2012 (Analecta musicologica, 47), S. 124–145.

20 Siehe dazu vor allem Andrew Tomasello, *Music and Ritual at Papal Avignon 1309–1403*, Ann Arbor 1983, S. 151f., und Laurenz Lütteken, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette. Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 4), S. 225f.; Sabine Ehrmann-Herfort, Art. »Cappella / Kapelle«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 35. Auslieferung (2003), S. 6; J. Bölling, Das Papstzeremoniell (wie Anm. 1), S. 15–23. Bei Zitaten aus mittelalterlichen Texten wird das Wort »capella« im Folgenden entsprechend der zeitgenössischen Orthographie mit einem »p« wiedergegeben.

21 Adalbert Roth, »Zur ›Reform‹ der päpstlichen Kapelle unter dem Pontifikat Sixtus' IV. (1471–1484)«, in: *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongreßakten zum ersten Symposium der Mediävisten in Tübingen, 1984*, hrsg. von Joerg O. Fichte, Karl Heinz Göller und Bernhard Schimmelpfennig, Berlin 1986, S. 168–195: S. 177f.; L. Lütteken, Guillaume

sie unlängst auch für die Pontifikate Leos X. und Clemens' VII. ausfindig gemacht worden.<sup>22</sup> Zusätzlich übernahmen sie mitunter die traditionsreiche Aufgabe der seit dem Avignonesischen Exil der Päpste endgültig untergegangenen *schola cantorum*: den Gesang des Gregorianischen Chorals. Außerhalb Roms diente der Begriff »schola cantorum« seit der Karolingerzeit nach römischem Vorbild für diese klassische kirchliche Form von Einstimmigkeit und ihr im liturgischen Buch des Graduale zusammengetragenes Repertoire.<sup>23</sup> Der Begriff »cappella« hingegen entwickelte sich in der römischen Renaissance zu einer Bezeichnung für das ursprünglich »collegium cantorum« genannte Musikerensemble, das mehrstimmige Musik auszuführen imstande war.<sup>24</sup>

Die dabei mitwirkenden Knaben lassen sich mitunter prosopographisch nachweisen. Explizit als »puer« der Papstkapelle bezeichnet werden in archiva-lischen Quellen jeweils drei Sänger, von denen im Unterschied zu den übrigen Mitsängern nur der Vorname überliefert ist. Sie gehörten der päpstlichen Kapelle von Oktober bis Dezember 1437 an: Guillelmus, Ludovicus und Petrus.<sup>25</sup> In den Supplikenregistern begegnen sie nicht. Zu welchen Anlässen sie sangen, lässt sich vorerst nicht rekonstruieren. Offenbar handelte es sich nicht um die Aufführung isorhythmischer Motetten Dufays, da diese zu anderen Gelegenheiten erklangen und weil während Dufays römischer Amtszeit kein einziger Kapellknabe nachweisbar ist – vielleicht aufgrund der besonderen Komplexität dieser Kompositionen.<sup>26</sup> Aus seinem vorherigen Wirken in Cambrai hingegen kannte Dufay Chorknaben<sup>27</sup> – und er wünschte sie sich schließlich ausdrücklich in seinem Testament vom 8. Juli 1474 für seinen Todestag: »quo hypmno finito [›Magno salutis gaudio‹] pueri altaris una cum magistro eorum et duobus ex sociis ... decantent motetum meum de Ave Regina Celorum«<sup>28</sup> (»nach dieser Hymne [›Magno salutis gaudio‹] sollen die Altarknaben zusammen mit ihrem Magister und zwei ihrer Kollegen ... meine Motette ›Ave Regina Coelorum‹ singen«).

Dufay (wie Anm. 20), S. 233 mit Anm. 91; M. Ruhnke, Art. »Kapelle« (wie Anm. 7), S. 305 (der zusätzlich noch das Jahr 1442 nennt).

22 Rafael Köhler, *Die Cappella Sistina unter den Medici-Päpsten 1513–1534. Musikpflege und Repertoire am päpstlichen Hof*, Kiel 2001, S. 71–74.

23 J. Dyer, Art. »Schola cantorum« (wie Anm. 8), Sp. 1123, zum Graduale vgl. oben Anm. 1.

24 Vgl. J. Bölling, Das Papstzeremoniell (wie Anm. 1), S. 17–19.

25 Vgl. die Auflistung in Tabelle 2 bei L. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 20), S. 229.

26 Ebda., S. 234f. mit Anm. 98; vgl. auch ebda., S. 234, Tabelle 3 (»›pueri‹ in der päpstlichen Kapelle 1437–1441«).

27 Ebda., S. 234f. mit Anm. 97.

28 K. Hortschansky, *Musikleben* (wie Anm. 7), S. 70.

Der sprunghafte Anstieg von pueri cantores in der Sixtinischen Kapelle, aber auch in vielen Cathedral- und Kollegiatkirchen ganz Italiens während des Pontifikates Eugens IV. rührt von den fördernden Bullen dieses Pontifex her.<sup>29</sup> Durch Pfründenumwidmung ermöglichte der aus der venezianischen Familie der Condulmer stammende, an festliche Zeremonien und liturgische Feiern gewohnte Papst die Errichtung neuer Knabenschulen, die eigens der Ausbildung in Chordienst und Kirchengesang dienten. Widmete sich sein Nachfolger Nikolaus V. neben seinen Verdiensten um die Förderung von Literatur und Wissenschaft insbesondere der visuellen Gestalt von Kunst und Architektur der Stadt Rom,<sup>30</sup> so verlegte Eugen sich offenbar angesichts seiner noch nicht vollständig durchgesetzten römischen Residenzbildung, Stadtherrschaft und Primatsdurchsetzung gegen konziliaristische Suprematsansprüche auf die Förderung der Musik. Dem üblichen Reskript-Verfahren entsprechend konnte er dabei eigene Vorstellungen nicht flächendeckend umsetzen, wohl aber auf die eingegangenen, in den Narrationes seiner Bullen noch indirekt greifbaren Anfragen entsprechend einer klaren neuen ›Förderlinie‹ reagieren.<sup>31</sup>

An allen größeren Cathedral- und Kollegiatkirchen Italiens, die Bedarf anmeldeten, entstanden so neue Ausbildungsstätten für pueri cantores. In der Florentiner Singschule etwa gab es bei der Einweihung der Domkuppel im Jahre 1436 archivalischen Quellen zufolge 30 Sänger.<sup>32</sup> In den berühmten, aus genau dieser Zeit stammenden Reliefs der so genannten Cantorie des Domes mag man den ein oder anderen abgebildet wähen.<sup>33</sup> Doch nicht nur in Italien, in ganz Europa gab es solche Institutionen. Auch an anderen Dom- und Stiftskirchen des Kontinents waren Umwidmungen von Präbenden

29 Vgl. Osvaldo Gambassi, »Pueri cantores« *nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane, scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Florenz 1997 (Historiae Musicae Cultores, Biblioteca, 80), mit Edition der einschlägigen Urkunden Eugens IV., S. 213–268.

30 Vgl. Georg Schwaiger, Art. »Nikolaus V.«, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, Stuttgart 1999, Sp. 1171f.

31 Ein vorschneller Vergleich mit heutigen Förderlinien, etwa der Deutschen Forschungsgemeinschaft, droht an der Tatsache zu scheitern, dass der Papst nur Umwidmungen erlaubte und nicht eigene Gelder beisteuerte. Bedenkt man jedoch, dass es sich um päpstliche Provisionen handelte, über die der Papst nicht frei verfügte, sondern die er auf Anfrage und damit ohne eigene »Provisionspolitik« zuwies, so ist die Parallele offensichtlich. Zum Pfründenwesen siehe etwa Kerstin Hitzbleck, »Der Streit um die Pfründe. Das päpstliche Benefizialwesen in den Gutachten des Rotauditors Thomas Fastolf († 1361)«, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 121 (2010), S. 289–304.

32 Siehe unten Anm. 57. Zu Italien insgesamt siehe Fiorenzo Romita, *Piccoli cantori*, Rom 1962.

33 Vgl. dazu die Abbildungen 34 und 35 bei J.W.N. Valkestijn, *Geschiedenis van de Jongenszang tot aan de reformatie*, Brügge 1989, sowie im Beitrag von Björn R. Tammen in diesem Band Abbildungen 10 und 11.

entscheidende Auslöser, so bereits 1422 an der Kathedrale St. Étienne von Châlons-sur-Marne, an der Kathedrale von Reims und in der Marienkapelle in Molins bei Noyon,<sup>34</sup> quantitativ wie qualitativ besonders auffällig dann aber wiederum im Pontifikat Eugens IV.: etwa 1433 in Nantes und 1445 in Antwerpen.<sup>35</sup>

Trägereinrichtungen von Erziehung und Unterricht waren neben Kathedral- und Kollegiatkirchen der älteren Tradition entsprechend insbesondere Klöster, der neueren folgend vor allem städtische Schulen.

## II. Mönchschor, Maîtrise, Magisterium. Zum Unterricht der pueri cantores in Kloster, Kathedrale und Stadtschule

Die Ausbildung zum Sänger wurde in Kloster, Kathedrale und Stadtschule vollzogen. Zum Bereich des Klosters liegen bereits zentrale Studien vor.<sup>36</sup> Auch die Musikausbildung an den Stadtschulen ist dank fächerübergreifender bildungs- und musikgeschichtlicher Untersuchungen sehr gut erschlossen.<sup>37</sup> Daher sei nun näher auf den Unterricht an Kathedralschulen und auf das Studium zukünftiger Knabenlehrer an Universitäten eingegangen.<sup>38</sup>

34 Archivio Segreto Vaticano, Reg. Suppl. 160, fol. 92<sup>v</sup> (Châlons-sur-Marne) und 275<sup>r</sup> (Reims) sowie Reg. Suppl. 357, fol. 186<sup>r</sup> (Molins); zit. nach L. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 20), S. 234 mit Anm. 93f. und 96. Zu Reims siehe darüber hinaus Patrick Demouy, »Les ›pueri chori‹ de Notre-Dame de Reims. Contribution à l'histoire des clergons au Moyen Âge«, in: *Le clerc séculier au Moyen Âge*, Paris 1993 (Publications de la Sorbonne. Série Histoire ancienne et médiévale, 27), S. 135–149, insbes. S. 143–149, sowie S. 139f. mit zusätzlichen quantifizierenden Angaben zu Amiens, Chartres, Tournai, Angers, Rouen, Paris, Laon, Langres und Troyes.

35 Archivio Segreto Vaticano, reg. Suppl. 285, fol. 175<sup>v</sup> (Nantes) und Reg. lat. 422, fol. 422<sup>r</sup> (Antwerpen); zit. nach L. Lütteken, Guillaume Dufay (wie Anm. 20), S. 234 mit Anm. 95.

36 Hubertus Lutterbach, *Monachus factus est. Die Mönchwerdung im frühen Mittelalter. Zugleich ein Beitrag zur Frömmigkeits- und Liturgiegeschichte*, Münster 1995; ders., *Gotteskindschaft. Kultur- und Sozialgeschichte eines christlichen Ideals*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 106–164; siehe auch ders., »Kindergebet« (wie Anm. 4). Im Kloster Cluny wurden diese pueri cantores offenbar »cepones« genannt, wie mir freundlicherweise Dr. Franz Neiske, Münster, mitteilte; vgl. Marquart Herrgott, *Vetus disciplina monastica*, Paris 1726, Reprint hrsg. von Pius Engelbert, Siegburg 1999, S. 206.

37 Martin Kintzinger, »Varietas puerorum. Unterricht und Gesang in Stifts- und Stadtschulen«, in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. von dems., Köln 1996 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 42), S. 299–326; Klaus Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54).

38 Eine – allerdings nicht ganz fehlerfreie – Auflistung sämtlicher Maîtrisen bietet Alain Gout,

Die pädagogische Prägung an Kathedralen begann nicht erst in deren Schulen, sondern bereits durch Gesang und Gottesdienst, die in ihrem Innern und – mit unterschiedlichem Niveau – auch in anderen Kirchen und Kapellen gepflegt wurden. Eine höherwertige musikalische Ausbildung boten aber im 15. und 16. Jahrhundert insbesondere die *Maîtrisen*. Sie spielten in verschiedenen europäischen Ländern eine große Rolle, so etwa in England, Italien, Spanien und Deutschland. Von herausragender Bedeutung war diese Einrichtung in Nordfrankreich und Burgund. Es handelte sich hier offenbar sogar um die Wiege der frankoflämischen Vokalpolyphonie.<sup>39</sup> Die *Maîtrise*, gelegentlich auch »*manécanterie*« oder »*psallete*« genannt, bildete zudem eine regelrechte Kadenschmiede des zukünftigen Klerus.<sup>40</sup> Die enge Verbindung von Musik und Altar zeigte sich in regelmäßigen Wendungen und dezidierten Formulierungen wie der bereits zitierten aus Dufays Testament (»*pueri altaris*«), aber auch in den Unterrichtsmaterialien und lässt sich anhand zeitgenössischer Gemälde illustrieren.<sup>41</sup> Musik und Liturgie wurden in der Renaissance sogar vergleichbare pädagogische Funktionen zugesprochen: Wie die Musik so vermöge auch die Liturgie in ihren einzelnen Zeremonien den weltlichen wie geistlichen Stand zu zieren und zugleich Unerfahrene zu unterweisen, Lehrer zu bilden und Gebildete zu lehren, aber auch Aufgebrachte und Aufdringliche zu besänftigen<sup>42</sup> – eine Schule harmonischen Vorbilds statt strafender Züchtigung.<sup>43</sup> In ähnlicher Weise sehen noch einige

*Histoire des maîtrises en occident*, Paris 1987, S. 28–31, insbes. S. 28f.

39 K. Hortschansky, *Musikleben* (wie Anm. 7), S. 69.

40 Ebda., S. 70.

41 Vgl. etwa Abbildung 32, 39 und 45 bei J.W.N. Valkestijn, *Geschiedenis* (wie Anm. 33), und Abbildung 7 im Beitrag von Björn R. Tammen in diesem Band.

42 Vgl. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5634 I, fol. 11<sup>r</sup> / Archivio Segreto Vaticano, Fondo Borghese, serie I 568, fol. 16<sup>r</sup>: »Siquidem ea (*sc. caerimoniarum censura*) una est, per quam, dum divinae maiestati debitum culturae praestamus, nos ipsos in caelestibus collocamus. Ea inquam est, quae hominibus a Deo praelectis honores adhibere nos admonet, quae statum utriusque professionis, principum scilicet et praelatorum, exornat, rudes instruit, magistros erudit et magistrat eruditos, discolos compescit et, quid divinitatis humanitatisque ac honestatis usquam est, indicat et demonstrat.« Siehe dazu J. Bölling, *Das Papstzeremoniell* (wie Anm. 1), S. 79–106, hier insbes. S. 109f. mit Anm. 66f., ferner S. 90 mit Anm. 46.

43 Die in verschiedenen Quellen begegnende Züchtigung stellte seit der Antike eine verbreitete Erziehungsmethode dar; vgl. etwa J.W.N. Valkestijn, *Geschiedenis* (wie Anm. 33), Abbildungen 13–20. In Deutschland ist die Züchtigung seit 1980 glücklicherweise verboten und daher jüngst auch auf die unmittelbare Zeit davor hinterfragt worden, doch wird sie in Frankreich bis heute, laut Rangar Yogesheva, Quarks & Co., in rund 50 % der Familien praktiziert und vom französischen Gesetz durch einen entsprechenden Züchtigungsparagrafen erlaubt. Siehe auch etwa den Beitrag von Miloš Vec in der *Frankfurter*

moderne Literaten im Ministrantenunterricht die Grundlagen einer allgemeinen Erziehung.<sup>44</sup> In den im Spätmittelalter aufkommenden Lateinschulen wurden weniger bemittelte Schüler entsprechend häufiger zu Chor- und Gesangdiensten herangezogen.<sup>45</sup> Besondere Aufgaben in der Liturgie über die reine Musik hinaus verrichteten Chorknaben auch in der Frühen Neuzeit, indem sie Kerzen, Bücher, Weihrauchfässer und Vortragekreuz hielten oder weiterreichten.<sup>46</sup> Doch kamen sie auch umgekehrt für rein musikalische Belange in einem geistlich geprägten Umfeld zum Einsatz. Am Papsthof etwa wurde auf eine geeignete, auch musikalischen Kriterien genügende Auswahl und Ausbildung großer Wert gelegt. So beauftragte Leo X. gleich nach seiner Papstwahl 1513 unter Begleichung aller Spesen keinen Geringeren als Carpentras (Elzéar Genet) damit, systematisch *pueri cantores* aus Frankreich anzuwerben, und konnte so noch binnen eines Jahres die drei Sänger Jean Conseil, Hylaire Penet und Petrus de Monchiaron für seine Kapelle gewinnen.<sup>47</sup> Jean Conseil ist dann später – vergleichbar dem anglo-amerikanischen College-System – als eine Art Tutor der neuen Singknaben des *collegium cantorum* der Papstkapelle nachweisbar,<sup>48</sup> ein Amt, das offenbar im Anschluss an Leos X. Bulle *Reformatio generalis* vom 5. Mai 1514 geschaffen worden ist.<sup>49</sup> Eine der letzten Sitzungen des Trienter Konzils (1545–1563) und eine Synode in Bourges im Jahre 1584 bestätigten die große Bedeutung der Erziehung von Knaben, sowohl zu deren musikalischer Schulung als auch im Interesse der allgemeinen Bildung und Fürsorge – im Sinne der traditionellen Nähe von Gesang und Gottesdienst, Chormusikern und Chorministranten nicht zuletzt mit Blick auf den Priesternachwuchs.<sup>50</sup>

*Allgemeinen Zeitung* vom 25. August 2010, Nr. 196, S. N 5: »Sieben sittliche Streiche für den Zögling. Die Strafrechtsgeschichte der Züchtigung in der Erziehung.« Nachweisbare Vergehen durch Lehrer an den Knaben wurden den bisher erschlossenen Quellen zufolge offenbar hart bestraft, wie das Beispiel Nicolas Gombert (um 1495–1560) zeigt.

44 Vgl. etwa, mit Bezug auf den französischen Moralisten Joseph Joubert (1754–1824), Asfa-Wossen Asserate, *Manieren*, Frankfurt am Main 2003, S. 20f.: »Nach einem Wort von Joubert ist die Grundlage der Manieren die katholische Liturgie – in diesem Sinne war jeder Ministrantenunterricht, der die kleinen Buben in den Ritus einführte, Unterweisung und Formung der Manieren.« Siehe auch ebda., S. 111f.

45 Vgl. M. Kintzinger, »Varietas puerorum« (wie Anm. 37).

46 M. Linnenborn, *Der Gesang* (wie Anm. 3), S. 158f. mit Anm. 55.

47 R. Köhler, *Die Cappella Sistina* (wie Anm. 22), S. 72 mit Anm. 450f.

48 Vgl. ebda., S. 72f. mit Anm. 463. Zur synekdochischen Bezeichnung des *collegium cantorum* als »Kapelle« siehe oben Anm. 24.

49 Vgl. ebda., S. 72 mit Anm. 460f.

50 M. Linnenborn, *Der Gesang* (wie Anm. 3), S. 157f. (mit Quellen und Lit.).

Was aber wurde den Knaben beigebracht? Neben dem Singen spielte auch das Beherrschen der Orgel eine nicht zu vernachlässigende Rolle, vor allem in den Kirchen, wo es keine ältere Chortradition gab oder die nötigen finanziellen Mittel nicht zur Verfügung standen. Das virtuose Orgelspiel ersetzte vielfach offenbar die polyphone Vokalmusik.<sup>51</sup> Dieser Befund lässt sich dadurch erhärten, dass im Vorläufer des posttridentinischen Zeremoniale der Bischöfe (*Caeremoniale episcoporum*) von 1600, das nach dem Vorbild des Zeremonienbuchs der päpstlichen Kapelle der Renaissance gestaltet wurde, Orgelmusik an genau den Stellen und in der Weise vorgesehen ist, wo und wie in der Sixtina Vokalpolyphonie erklingen sollte.<sup>52</sup> Darüber hinaus erfuhr die Orgel als Portativ auch in der Lehre Verwendung.<sup>53</sup>

Neben der Vermittlung der musica als ars mechanica für die angehenden cantores spielte auch die musica als ars liberalis für den zukünftigen musicus eine zentrale Rolle. Besonders einschlägig für die Erziehung von pueri cantores waren dabei zwei Werke des Johannes Gerson (1363–1429), die bis heute lediglich in handschriftlicher Überlieferung vorliegen: zum einen seine *Doctrina pro pueris ecclesiae Parisiensis*, zum anderen sein weniger bekannter *Tractatus de parvulis trahendis ad Christum*.<sup>54</sup>

Für die musica als ars liberalis bildete darüber hinaus bekanntlich ein weiteres, nicht explizit für Kinder konzipiertes, doch um so grundlegendes Werk die Basis: der Musiktraktat des Franchino Gaffurio (1451–1522) aus dem Jahre 1480.<sup>55</sup> Dieser in musikalischer Theorie und Praxis einflussreiche Gelehrte wirkte unter anderem an der Domschule in Mailand, wo er auch die Kapellknaben unterrichtete.<sup>56</sup> Deren Zahl reduzierte er von 30 auf 10 bis 15, verpflichtete diese aber zum Studium der (lateinischen) Grammatik bei einem eigens hinzugezogenen magister oder praeceptor.<sup>57</sup> Er scheint auf Qualität statt Quantität gesetzt zu haben.

51 Ebda., S. 74.

52 J. Bölling, Das Papstzeremoniell (wie Anm. 1), S. 268f., ferner S. 182.

53 K. Hortschansky, Musikleben (wie Anm. 7), S. 74.

54 Vgl. dazu Gilbert Ouy, »Le Célestin Jean Gerson: copiste et éditeur de son frère«, in: *La collaboration dans la production de l'écrit médiéval. Actes du XIIIe colloque international de paléographie latine*, hrsg. von Herrad Spilling, Paris 2003 (Matériaux pour l'histoire, 4), S. 281–313.

55 Franchinus Gaffurius, *Theoricum opus musicae discipline*, Neapel 1480, Reprint hrsg. von Cesarino Ruini, Lucca 1996 (Musurgiana, 15).

56 Ludwig Finscher und Walter Kreyszig, Art. »Gaffurio, Franchino«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 7, Kassel und Stuttgart 2002, Sp. 393–403.

57 W. Kreyszig, ebda., Sp. 395.

Suchte ein Gelehrter wie Leon Battista Alberti (1404–1472) die zeitgenössische Architektur im Anschluss an den antiken Architekten und Theoretiker Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio)<sup>58</sup> zu gestalten und durch musikalische Proportionen seiner zeitgenössischen Musiktheorie zu nobilitieren,<sup>59</sup> so greift Gaffurio mit seinem Motto »discordia concors«<sup>60</sup> auf einen antiken Topos zurück, der auch sonst in Mittelalter und Renaissance eine reiche Rezeption erfuhr, ursprünglich in der umgekehrten Wendung »concordia discors«.<sup>61</sup> Gaffurios Motto begegnet erneut beim renaissancebegeisterten italienischen Priester und Gelehrten Fortunato Santini (1777/78–1861),<sup>62</sup> und zwar auf dem Titelblatt seiner lateinischen Überarbeitung von Georg Friedrich Händels englischsprachigem Oratorium *Messiah* (Der Messias), die er dem eigenen Bekunden nach zu persönlichem Gebrauch und zur Aneignung angefertigt und ganz offensichtlich für die Aufführung in katholischer Liturgie und Andacht bestimmt hatte. In Santinis handschriftlich angefertigter Version lautet die Überschrift *Vocum discordia concors*, gefolgt von dem Hexametersvers »Euterpe cunctis dat præmia justa laborum«. Erst danach folgt die eigentliche Überschrift: *N. 22 Cori e Duetto con Cori del Messia del Sig. Giorgio Federico Handel*, sowie klein geschrieben unten auf der Seite: »tradotti dall' Inglese – da Fortunato Santini per suo uso«, und weiter unten, offenbar später hinzugefügt: »e per farne conoscere il mento«.<sup>63</sup> Um den Geist des

58 Klaus Sallmann, Art. »Vitruvius. 2«, in: *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike*, hrsg. von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Bd. 5, München 1979, Sp. 1309–1313.

59 Vgl. etwa die verschiedenen Belege bei Paul von Naredi-Rainer, *Architektur und Harmonie: Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 1982.

60 Vgl. etwa die Abbildung 22 bei J.W.N. Valkestijn, *Geschiedenis* (wie Anm. 33).

61 Vgl. Dietmar Peil, »Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit«, in: *Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters*, hrsg. von Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand und Klaus Speckenbach, München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften, 51), S. 401–431. Für seine profunden Hinweise auf die Rezeptionsgeschichte der beiden Wendungen in Form zahlreicher antiker, mittelalterlicher und neuzeitlicher Belege, die an anderer Stelle veröffentlicht werden, danke ich vielfach dem Althilologen und Renaissanceforscher Prof. Dr. Stephan Heilen, Universität Osnabrück.

62 Das bisher geltende Geburtsjahr 1778 ist jüngst in Frage gestellt worden von Markus Engelhardt, der anhand neuer Quellenauswertung für 1777 plädiert; vgl. Markus Engelhardt, »Fortunato Santini im Spiegel des römischen Musiklebens und seiner Institutionen«, in: »*Sacrae Musices Cultor et Propagator*« *Internationale Tagung zum 150. Todesjahr des Musiksammlers, Komponisten und Bearbeiters Fortunato Santini*, hrsg. von Andrea Ammendola und Peter Schmitz (im Druck).

63 Vgl. Kirstin Pönnighaus und Nina Günzel, Exponatbeschreibung, in: *Sammeln – Komponieren – Bearbeiten. Der römische Abate Fortunato Santini im Spiegel seines Schaffens* (Ausstellung in der Diözesanbibliothek Münster, 15. September bis 31. Dezember 2011), hrsg.

englischen Barock Musikliebhabern des 19. Jahrhunderts erfahrbar zu machen, dient also ein in der Renaissance aufgegriffenes antikes Motto als Einstimmung, das von einem maßgeblichen Lehrer von pueri cantores herangezogen wurde.

Schließlich äußert sich Michael Praetorius im dritten Band seines *Syn- tagma musicum* (1619) zum Knabengesang – als solistisch und chorisches, in Verbindung mit Orgel, Instrumenten und Sängern, mehrstimmigen und mehrchörigen Ensembles.<sup>64</sup> Seine *Polyhymnia Exercitatrix* von 1620 weist Kompositionen für instrumental begleitetes Knabensolo auf – im zeitge- nössischen monodischen italienischen Stil.<sup>65</sup>

Ein an derart vielgestaltiger und umfassender, an herausragenden Institutionen vermittelter Unterricht wirft die Frage nach den Bildungs- und Karrieremöglichkeiten ehemaliger pueri cantores auf.

### III. Bildung in und außerhalb der Ausbildung. Berufs- und Lebenswege ehemaliger pueri cantores

Ein Gerücht hält sich besonders hartnäckig: Die Bildungsanstalten für pueri cantores, insbesondere die Maîtres, seien Versorgungsanstalten für uneheliche Priestersöhne gewesen. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass den Klerikerkindern das Kirchenrecht den Zugang zu kirchlichen Ämtern seit dem 11. Jahrhundert in immer rigiderem Maße erschwerte und nur über Dispense umgangen werden konnte.<sup>66</sup> Doch auch die konkreten normativen Quellen stehen einer solchen Vorstellung entgegen: So ist den bereits edierten einschlägigen Bullen Papst Eugens IV. zu entnehmen, dass zwar durchaus auch arme, aber in jedem Fall ausschließlich ehelich gezeugte Knaben aufgenommen werden sollten.<sup>67</sup> Diese Bestimmung lässt sich allenfalls als kontrafaktischer Nachweis einer vorherigen gegenteiligen Praxis deuten, widerspricht aber der Annahme, Knabensängerpfünde und Maîtres seien

von Peter Schmitz und Andrea Ammendola, Münster 2011, S. 98–106: S. 100, Abbildung 34, wo der zitierte Schriftzug in Erscheinung tritt.

64 M. Linnenborn, *Der Gesang* (wie Anm. 3), S. 156f.

65 Ebd., S. 157.

66 Bernhard Schimmelpfennig, »Zölibat und Lage der Priestersöhne vom 11. bis 14. Jahrhundert«, in: *Historische Zeitschrift* 227 (1978), S. 1–44, Wiederabdruck in: ders., *Papsttum und Heilige. Kirchenrecht und Zeremoniell*, hrsg. von Georg Kreuzer, Neuried 2005, S. 133–176; Peter Landau, »Das Weihehindernis der Illegitimität in der Geschichte des kanonischen Rechts«, in: *Illegitimität im Spätmittelalter*, hrsg. von Ludwig Schmutge (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 29), München 1994, S. 41–53.

67 Vgl. O. Gambassi, *Pueri* (wie Anm. 29), S. 58 und passim.

dezidiert als Versorgungsanstalten von »pueri illegitimi« eingerichtet worden.<sup>68</sup> Die Päpste behielten sich seit dem Hochmittelalter zunehmend das Recht von Dispensen vor, dies jedoch ausschließlich bei höheren Klerikern, insbesondere Priestern.<sup>69</sup> Mit einem Verbot von Klerikersöhnen als Sängerknaben hätte Eugen IV. daher seinen bestehenden Einfluss ohne Not zugunsten bischöflicher örtlicher Instanzen abgetreten, da der Bistumsbeamte über *pueri cantores* und nicht der Papst über die späteren Priesteramtskandidaten zu entscheiden gehabt hätte.

Dringend erforderlich wären genaue prosopographische Studien. An dieser Stelle kann der Frage nicht flächendeckend, sondern nur exemplarisch nachgegangen werden, und zwar am Beispiel Magdeburg. Ein *Liber Ordinarius* des dortigen Domes in einer Kopie von 1508 mit älteren Elementen sieht die *pueri cantores* als festen Bestandteil vor, so dass es sie als eigene, in sich geschlossene Gruppe gegeben haben muss. Wirft man einen Blick auf die dortige Pfründenvergabe, so lässt sich aber kein Fall von Illegitimität nachweisen.<sup>70</sup> Überhaupt scheint Illegitimität eher ein moralisches denn ein demographisches Problem gewesen zu sein.<sup>71</sup>

Das umfangreiche Archivmaterial der päpstlichen Pönitentiarie gibt offenbar ebenfalls keine Anhaltspunkte für eine entsprechend systematische Dispenspraxis bei *pueri cantores* her – ein Befund, der an weiteren Beständen der päpstlichen Datarie, Kanzlei und Camera Apostolica noch zu überprüfen ist.<sup>72</sup> Allerdings erscheint ein anderer, für unsere Fragestellung wichtiger

68 Als »Versorgungsanstalt für Priestersöhne« macht B. Schimmelpfennig, *Zölibat* (wie Anm. 66), S. 169f. mit Anm. 117, hingegen – zumindest für das späte 13. Jahrhundert – das Lütticher St. Lambert-Stift aus.

69 Vgl. ebda., passim, insbes. S. 163 mit Anm. 137.

70 Vgl. Thomas Willich, *Wege zur Pfründe: Die Besetzung der Magdeburger Domkanonikate zwischen ordentlicher Kollatur und päpstlicher Provision 1295–1464*, Tübingen 2005 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, 102), der keinen entsprechenden Nachweis bringt.

71 So etwa Neithard Bulst, »Illegitime Kinder – viele oder wenige? Quantitative Aspekte der Illegitimität im spätmittelalterlichen Europa«, in: *Illegitimität im Spätmittelalter* (wie Anm. 66), S. 21–39. Nur zwei Priestersöhne lassen sich zwischen 1448 und 1648 unter den bayerischen und österreichischen Bischöfen nachweisen; vgl. Rainald Becker, *Wege auf den Bischofsthron. Geistliche Karrieren in der Kirchenprovinz Salzburg in Spätmittelalter, Humanismus und konfessionellem Zeitalter (1448–1648)*, Rom 2006 (Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Supplementbd. 59), S. 121f.

72 Vgl. dazu die umfassenden Studien von Ludwig Schmutge, besonders einschlägig etwa *Kirche, Kinder, Karrieren. Päpstliche Dispense von der unehelichen Geburt im Spätmittelalter*, Zürich 1995. Siehe auch Andreas Rehberg, »Deutsche Weihenandidaten in Rom am Vorabend der Reformation«, in: *Kurie und Region. Festschrift für Brigide Schwarz zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Brigitte Flug, Michael Matheus und Andreas Rehberg, Stuttgart

Aspekt bemerkenswert. Wollte ein armer Kleriker eine Dispens erhalten, so bot sich ihm eine einmalige Chance zum Beginn eines neuen Pontifikat. Nicht allein die regelmäßig hohe Anzahl erfolgreicher Petenten<sup>73</sup> mochte dabei ein Anreiz sein. Eine erfolgreich bestandene Prüfung in Lesen, lateinischer Grammatik und Singen (»legere, construere et cantare«) gab Anlass zu realen Hoffnungen auf Erfolg.<sup>74</sup> Davon soll daher auch tatsächlich intensiver Gebrauch gemacht worden sein. Allein 1342 zum Amtsantritt Clemens' VI. sind angeblich zwischen fünf und sechs Tausend solcher armer Priester vorstellig geworden.<sup>75</sup> Die Mätrisen waren also offenbar keine Versorgungsanstalten für illegitime Söhne, wohl aber Ausbildungsstätten, wo Findelkinder, darunter möglicherweise ungeachtet anderslautender Bestimmungen illegitim geborene, Bildung und Ausbildung erhalten konnten, die ihnen entgegen generell geltender Normen eine Zukunft als höher gestellter Kleriker ermöglichen konnten. Die enge Verbindung nicht nur von Musik und Altar, sondern auch von Latein und Singen, die bereits Gaffurio förderte, sollte noch weit in die Frühe Neuzeit hinein von Bedeutung bleiben, wie sich an den bereits ausgiebig erforschten Lateinschulen<sup>76</sup> und noch einer einzelnen Persönlichkeit wie Johann Sebastian Bach zeigt.

Das bereits an den erwähnten Beispielen der Renaissance greifbare Ideal einer Bildung durch Ausbildung spielt bis heute im College-System des anglo-amerikanischen Raumes eine große Rolle. Die Vermittlung bestimmter Lerninhalte (»education«) wird mit einer Formung der Persönlichkeit (»formation«) bei gleichzeitiger freier Entfaltung des individuellen Charakters verbunden. So ist es sicherlich kein Zufall, dass der bis zur nun vorliegenden Tagungspublikation einzige einschlägige Sammelband zum Thema aus diesem Raum stammt.<sup>77</sup>

## Zusammenfassung und Ausblick

Der Gesang von Kindern, insbesondere von Knaben, spielte in verschiedenen Musikinstitutionen eine herausragende Rolle. Führten sie mit ihren als

2005 (Geschichtliche Landeskunde, 59), S. 277–305: S. 289f.

73 Vgl. B. Schimmelpfennig, *Zölibat* (wie Anm. 66), S. 163 mit Anm. 138.

74 L. Schmutge, *Kirche* (wie Anm. 72), S. 330f. Vgl. dazu auch A. Rehberg, *Deutsche Weikandidaten* (wie Anm. 72), S. 297 mit Anm. 118, und zur Bildung der Bischöfe R. Becker, *Wege* (wie Anm. 71), S. 125–176.

75 L. Schmutge, *Kirche* (wie Anm. 72), S. 331.

76 K.W. Niemöller, *Untersuchungen* (wie Anm. 37).

77 *Young choristers, 650–1700*, hrsg. von Susan Boynton und Eric Rice, Woodbridge 2008 (Studies in medieval and Renaissance Music, 7).

engelgleich empfundenen Stimmen in der schola den traditionellen gottesdienstlichen Gregorianischen Gesang aus, so erweiterten sie durch ihre hohe Tonlage die Möglichkeiten der mehrstimmig besetzten cappella, in der zumindest für liturgische Funktionen Frauen lange Zeit ausgeschlossen waren. Entsprechend dem englischen College-System unterrichteten im collegium cantorum der päpstlichen Kapelle ehemalige pueri cantores den sängerischen Nachwuchs. Mit der Kantorei schließlich wuchs die Bedeutung von Knabengesang in einem genuin städtischen und schulischen Umfeld, das aber geistliche Traditionen der Kirche aufgriff und in seinen weltlichen sowie reformerischen und reformatorischen Anliegen seinerseits auf die kirchliche Kultur zurückwirkte.

Zentrale Ausbildungsstätten bildeten neben Klöstern und Stiften weiblicher wie männlicher Ordensleute, Kanoniker und Kanonissen, in deren Chören auch Knaben mitwirkten, insbesondere die Maitrisen der Kathedralschulen. Hier wurde die enge Verbindung von klerikalen und musikalischen Formen und Funktionen, Gottesdienst und Gesang, Chordienst und Chormusik, fortgeführt und erweitert. Aus verschiedensten Archiven ganz Europas sind bereits zahlreiche prosopographische Materialien zusammengetragen worden. Auch führen Studien zu gezielten Förderungen, etwa durch Papst Eugen IV., der die Umwidmung geistlicher Pfründe zugunsten der pueri cantores maßgeblich und nachhaltig unterstützte, zu bemerkenswerten neuen Einsichten in zentrale Zusammenhänge und Einflüsse kultureller Entwicklungslinien der Renaissance. Die konkreten Inhalte von Erziehung und Unterricht und deren praktische Anwendung werfen ein neues Licht nicht nur auf die schulische, sondern auch auf die universitäre Lehre: Weit mehr als gemeinhin beachtet, war sowohl das universitäre Studium didaktisch auf den Unterricht für Kinder ausgerichtet als auch die fachspezifische Unterweisung der Knaben durch universitäre Inhalte bestimmt – und sei es auf nur indirektem Wege. Davon zeugen bereits die Titel einschlägiger Traktate des Johannes Gerson, aber auch die Diffusion bestimmter Lehrinhalte aus der Feder Franchino Gaffurios. Gaffurio ließ seine Knabensänger am Mailänder Dom darüber hinaus durch einen externen Lehrer Unterricht in der trivialen Grammatik genießen, das heißt er sorgte für gute Lateinkenntnisse – eine entscheidende Vorstufe für die Musik als quadriviale ars liberalis. Vor diesem Hintergrund mögen ehemalige pueri cantores besonders erfolgreich abgeschnitten haben, wenn bei Weihhindernissen Dispense für angehende Kleriker durch einen Eignungstest in passivem und aktivem Gebrauch der lateinischen Sprache sowie in Gesang wettgemacht werden konnten. Ein systemischer Zusammenhang zwischen illegitimer Geburt und der Institutionalisierung der

Maîtres lässt sich entgegen anderslautenden Klischees allerdings nicht nachweisen. Vielmehr zeigt sich, dass die Knaben zur Erweiterung ihres Horizontes und Entwicklung ihrer Persönlichkeit unterrichtet und erzogen wurden. Die pueri cantores erlernten – nicht zuletzt durch den Einsatz von Portativ-Orgeln – Musik als eine ars mechanica des »cantor«. Doch im Gottesdienst wurden sie – oftmals anstelle oder unter Begleitung der Orgel – gerade auch zur Ausübung mehrstimmiger Musik eingesetzt, deren Kenntnis das Studium des Triviums und der Musik als quadriviale ars liberalis erforderte, wie sie ein musicus absolvierte. Mit diesem Vorwissen erhielten sie über ihre engere Ausbildung hinaus Befähigungen im Sinne einer allgemeineren Bildung, deren tatsächliche Perspektiven auf dem mannigfaltigen Arbeitsmarkt der Renaissance noch der systematischen Erforschung harren.



Inga Mai Groote

»KinderMusic«

## Musiklehre und Allgemeinbildung für Chorknaben

Die Gesangsausbildung für Knaben in Deutschland im 16. Jahrhundert nahm auch über die renommierten Kapellen und die damit verbundenen Institutionen hinaus beträchtlichen Raum ein, da sie meist im Rahmen der Schulbildung verankert war. Es lohnt daher ein Blick auf Musik- und Gesangsunterricht an den Schulen insgesamt, auch wenn nur ein sehr kleiner Teil ihrer Zöglinge als Erwachsene Mitglied der musikalischen Elite ihrer Zeit werden sollte. Unter »Chorknaben« sind daher hier für kirchlichen Chordienst zuständige Knaben, in der Regel zugleich Schüler von Trivial- und Lateinschulen, zu verstehen, nicht jedoch schon aufgrund ihrer stimmlichen Fähigkeiten ausgesuchte und für eine Musikausbildung bestimmte Jungen in professionellen Kapellen. In diesem Umfeld durchdrangen sich stets praktisch-musikalische und allgemeinbildende Ziele,<sup>1</sup> deren konkrete Vermittlung und Gewichtung im Folgenden genauer betrachtet werden sollen, allerdings auf deutschsprachige Regionen des mittleren bis späten 16. Jahrhunderts konzentriert, da hier eine Blüte des Schulwesens und eine solche pädagogischer Publikationen für die Musikunterweisung in auffälliger Art zusammentrafen. Bezeichnenderweise bemerkt etwa Andreas Raselius 1589, jede einigermaßen bedeutende Schule habe ihren eigenen bevorzugten Musikbuch-Verfasser<sup>2</sup> – und die Widmungen zahlreicher Musiklehren an Schulherren oder Stadträte als Vorsteher des Bildungswesens legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Gerade im deutschsprachigen Bereich kommt in diesem Gebiet konfessionellen Faktoren eine bedeutende Rolle zu, da die protestantischen Gebiete

1 Vgl. zur mittelalterlichen Situation Susan Boynton und Eric Rice, »Introduction«, in: *Young Choristers, 650–1700*, hrsg. von dens., Rochester 2008 (Studies in Medieval and Renaissance Music, 7), S. 1–18, insbesondere S. 8–13; für das 16. Jahrhundert Klaus Wolfgang Niemöller, »Die Musik im Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 243–257, und ders., »Deutsche Musiktheorie im 16. Jahrhundert: Geistes- und institutionsgeschichtliche Grundlagen«, in: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8.1), S. 89–95.

2 »Tot sanè musici libelli tot annis, à tot sunt editi, ut nulla sit paullò celebrior schola, quæ non peculiarem, quem reliquis præferat, artis habeat authorem.« (Andreas Raselius, *Hexachordum, seu quaestiones musicae practicae*, Nürnberg 1589, Vorrede an den Leser, ohne Paginierung).

systematischen Schulreformen besondere Aufmerksamkeit angedeihen ließen. Die folgenden Ausführungen stützen sich daher auf eine kleine Auswahl von Texten überwiegend deutscher Herkunft, an denen die Vermittlung musikalischer Kenntnisse für Anfänger und die Verbindung mit nichtmusikalischen Lernzielen sowie Gesangsanweisungen diskutiert werden sollen. Zum Abschluss werden methodische Überlegungen anhand einiger von Schülern benutzter Exemplare angestellt.

### Musikunterricht und religiöse Unterweisung

Auch wenn die Reformation einschneidende Veränderungen auslöste, fand im Schulunterricht dennoch kein radikaler Bruch mit der Vergangenheit statt, da die Verbindung von Ausbildung und Erfüllung der musikalischen liturgischen Pflichten bereits in den mittelalterlichen Kloster- und Domschulen verankert war und auch in vorreformatorischer Zeit bewusst betont werden konnte – ein Beispiel dafür sind die *Statuta vel praecepta scholarium* (Heidelberg um 1498), die dazu aufrufen, die Bücher und insbesondere die »Gesangbücher« in Acht zu nehmen, den Chordienst aufmerksam zu versehen und dabei nicht zu »murmeln« (zu verstehen ist darunter wohl die Kritik an sinnenstellem unverständlichem Singen, wie sie auch von Erasmus und anderen Humanisten geteilt wurde).<sup>3</sup>

In vielen Schullehrplänen des 16. Jahrhunderts lässt sich dann nachvollziehen, wie regelmäßige, zugleich aber auch geregelte Zeiten für die Musik eingeräumt wurden (denn ein exzessives Üben von Musik konnte ebenfalls als schädlich für die Ausbildungsziele in den übrigen Fächern kritisiert werden), sowohl unter Verweis auf ihren pädagogischen Wert als auch im Hinblick auf die praktischen Anforderungen zur Erfüllung der gottesdienstlichen Pflichten. Hinzuzufügen ist, dass neben dem Singen im Gottesdienst im eigentlichen Sinne auch an andere Aufgaben der Schüler – das Singen bei Begräbnissen, Hochzeiten und anderen Anlässen – zu denken wäre, zugleich aber natürlich auch an eine private Musikpflege, die als wertvoller Zeitvertreib gefördert werden sollte.

In den beiden wichtigsten »Modelllehrplänen« für Schulen in Deutschland, denen nach Philipp Melanchthon und Johannes Sturm, war die Unterweisung in Musik regelmäßig um die Mittagszeit vorgesehen;<sup>4</sup> dass

3 Der Text wurde mehrfach aufgelegt, hier zit. nach K.W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 246, der bereits betonte, dass die musikalischen Hinweise an erster Stelle stehen.

4 Für eine detaillierte Darstellung der Regelungen in den verschiedenen Regionen vgl. Klaus

dort nicht nur die Exempel aus den Büchern oder die Gesänge für die anstehenden Gottesdienste geübt wurden, zeigen die zahlreichen Anhänge mit metrischen Sätzen zu Musiklehrbüchern und didaktische Sammlungen mit polyphonem Repertoire.<sup>5</sup> Die Bestimmungen zur Musik sind relativ klar: In Melanchthons Konzept sind bereits in der Schulordnung für Nürnberg (*Ratio scholae, Norembergae nuper institutae*, Nürnberg 1526) und ausführlicher im *Unterricht der Visitatorn an die Pfarhern ym Kurfurstenthum zu Sachssen* (Marburg und Erfurt 1528) Anweisungen für die Gestaltung des Unterrichts enthalten, vorgesehen waren drei oder vier nach Leistungsstand differenzierte Klassen (»hauffen«), und der *Unterricht*<sup>6</sup> gibt zur Musikübung vor, dass bereits in der ersten Klasse (»kinder die lesen lernen«) praktischer Musikunterricht stattfinden soll: »Diese kinder sollen auch zu der musica gehalten werden, vnd mit den andern singen ...«;<sup>7</sup> für den zweiten und dritten Haufen (»in dem Grammatik gelernt wird« und die Klasse der »geschickteste[n]«) wird jeweils wiederholt, dass die Kinder an den Musikübungen teilnehmen: »Die erste stunde nach mittag teglich, sollen die kinder ynn der musica geübet werden, alle, klein vnd gros.«<sup>8</sup> Johannes Sturms Modell des Gymnasium illustre für Straßburg, wie es in *De literarum ludis recte aperiendis* (Straßburg 1538) beschrieben ist, sah eine höhere Anzahl von Klassen und ein insgesamt noch ambitionierteres Unterrichtsprogramm vor; das Erlernen von Musik wird jedoch nur recht allgemein am Nachmittag und für das junge Alter empfohlen.<sup>9</sup> Die gemeinsame

Wolfgang Niemöller, *Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600*, Regensburg 1969 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 54).

- 5 Ein gutes Beispiel dafür sind die bei Georg Rhaw erschienenen Sammlungen, vgl. dazu den Beitrag von Jürgen Heidrich, »Das protestantische Repertoire für Knaben im Umfeld der Wittenberger Rhaw-Drucke« in diesem Band (S. 143–153).
- 6 Das konkrete Kapitel »Von den Schulen« im *Unterricht* ist allerdings wohl nicht mehr Melanchthon selbst zuzuweisen, vgl. Markus Wriedt, »Pietas et Eruditio. Zur theologischen Bedeutung der bildungsreformerischen Ansätze bei Philipp Melanchthon unter besonderer Berücksichtigung seiner Ekklesiologie«, in: *Dona Melanchthoniana, Festgabe für Heinz Scheible zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Johanna Lochr, Stuttgart-Bad Cannstatt 2001, S. 501–520: S. 505f.
- 7 Philipp Melanchthon, *Opera quae supersunt omnia*, Bd. 26, Reprint der Ausg. Braunschweig 1858, hrsg. von Ernst H. Bindseil, New York 1990 (Corpus Reformatorum, 26), Sp. 92.
- 8 Ebda., bzw. »Die stunde nach mittag sollen sie mit den andern ynn der Musica geübet werden« (ebda., Sp. 94). Vgl. auch Hermann-Adolf Stempel, *Melanchthons pädagogisches Wirken*, Bielefeld 1979 (Untersuchungen zur Kirchengeschichte, 11), S. 185f., der die Verbindung mit religiöser Unterweisung allgemein unterstreicht und auf das Singen von Psalmen – lateinisch oder deutsch – in den täglichen Gottesdiensten verweist.
- 9 Zum Hintergrund vgl. Anton Schindling, *Humanistische Hochschule und Freie Reichsstadt. Gymnasium und Akademie in Strassburg 1538-1621*, Wiesbaden 1977 (Veröffentlichungen

Übung setzt voraus, dass die Leistungen vereinbar sind; offenbar wurden die Grundkenntnisse schnell genug erworben. Dass dies tatsächlich der Fall war, zeigt sich etwa an der Angabe Nicolaus Agricolae, dass drei Wochen für die Grundlagen der Musik genügen sollten,<sup>10</sup> oder auch bei Johannes Engerdus (*Methodus de liberalibus pueritiae et adolescentiae studiis recte ordinandis*, Ingolstadt 1583), der nur das Nötigste zum praktischen Singen vermitteln lassen wollte: unter Auslassung der spezielleren musiktheoretischen Lehren («omissis omnibus accuratioribus Musicae theoricæ præceptis») sollen nur Notenarten und -werte, Pausen, Schlüssel und die Mutation («notularum differentia et valor, pausa, claves signatae, mutatio») gelehrt werden, zur Übung der einzelnen Gesänge im Diskant («ad exercitationem singularum cantilenarum vocis Discanti»),<sup>11</sup> also für das, was die Knabenstimmen in der Realität ausführen mussten. Tatsächlich sind die hier genannten Inhalte diejenigen, die meist in den einfachsten Lehrwerken erscheinen.

Bei der Betrachtung der Unterrichtsinhalte und Methoden ist es indes sinnvoll, sich zu vergegenwärtigen, dass zwei Bereiche verbunden sind: technisch-musikalische Kenntnisse und andere Inhalte, vor allem religiöse und auch sprachliche Unterweisung. Ist schon der Zweck der Trivialschulen untrennbar auf *litterae* und Religion gerichtet,<sup>12</sup> wird auch der Nutzen des Singens zur religiösen Unterweisung an vielen Stellen unterstrichen, beispielsweise in Wolfgang Figulus' Weihnachtsliedersammlung *Vetera nova* (Frankfurt an der Oder 1575) mit Berufung auf Augustinus: »Commodius doceri populum cantionibus, quam ex alijs sacris libris« (»das Volk wird leichter mit Liedern als aus anderen heiligen Büchern unterrichtet«), nachdem der Autor betont hat, dass die Musik ihren Platz in Kirche, Schule und Häusern hat;<sup>13</sup> und auch in der Vorrede des Dichters Georg Fabricius (1516–1571) zum selben Werk wird betont, dass diese Weihnachtslieder die

des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 77), S. 162–236, und Barbara Sher Tinsley: »Johann's Sturm's Method for Humanistic Pedagogy«, in: *Sixteenth Century Journal* 20 (1989), S. 23–40.

10 Vgl. K. W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 255.

11 J. Engerdus, *Methodus*, zit. nach ebda.

12 Zu Trivialschulen vgl. Sebald Heyden, *Paedonomia scholastica* (Nürnberg 1548) Vgl. K. W. Niemöller, *Die Musik im Bildungsideal* (wie Anm. 1), S. 243f.

13 Wolfgang Figulus, *Vetera nova, carmina sacra et selecta, de natali domini nostri Iesu Christi / Zwanzig artige vnd kurtze Weynacht Liedlein alt vnd new*, Frankfurt an der Oder 1575, Widmung, fol. 3a<sup>v</sup>. In der Fortsetzung heißt es: »Musicam disciplinam veneratione dignata est pia & sancta vetustas, cùm à Deo datam ad cultus diuinos, & pios ritus in Ecclesias docendos, discendosque adhibuerit« (»schon das fromme und heilige Altertum hat die Musik verehrt und verwendete sie, da sie von Gott gegeben ist, zum Lehren und Lernen der heiligen Kulthandlungen und der frommen Riten«).

Geburt des Herrn »vor Augen stellen sollen« (»ante oculos ponere«).<sup>14</sup> Werden hier Musik und Glaube gemeinsam eingeübt, verbinden sich auch im »Schulodendepertoire« verschiedene Lernziele: Diese Sätze sind immer *auch* dazu bestimmt, sich die zugrundeliegenden Metren einzuprägen; um zudem den religiösen Aspekt zu berücksichtigen, können die klassischen lateinischen Texte durch neulateinisch-humanistische ersetzt werden, besonders Gebets- oder Hymnentexte.

Kate van Orden hat anhand zeitgenössischer französischer Drucke beschrieben, wie Fibel, Gebetbuch und musikalische Elementarlehre zusammenfallen können: Ein – in der Regel als bekannt vorauszusetzender – Gebetstext wird sowohl zum syllabierenden Lesen als auch zum Notenlernen benutzt.<sup>15</sup> Etwas Dementsprechendes scheint in Deutschland eher selten zu sein; immerhin gibt es Hinweise auf die umgekehrte Ausnutzung bekannter Melodien: So bezieht sich auch Raselius auf den Nutzen bekannter Melodien von geringem Umfang für die Erläuterung der Hexachorde. Ihm zufolge sollen vor den übrigen Exempeln bekannte Psalmen oder Kirchenlieder benutzt werden, die das Hexachord nicht überschreiten und an denen auf einmal die Abstände und Namen der Töne gelernt werden können.<sup>16</sup> Im Kapitel über die voces werden folgerichtig an der Phrase »und wilt das Beten von uns han« aus dem Lied *Vater unser im Himmelreich* die Tonsilben demonstriert, da in dieser Wendung ein vollständiger Abstieg durch das Hexachord gegeben ist. Zumindest ein selbstständiger Musikdruck lässt sich wohl ebenfalls in diese Tradition einordnen: die *Catechesis numeris musicis inclusa* (Nürnberg 1559) von Matthaëus Le Maistre.<sup>17</sup> Er war ab 1554 sächsischer Hofkapellmeister und in dieser Funktion zuständig für die musikalische Ausbildung der Chorknaben, von denen einige in seinem Haus lebten. Zudem widmete er die *Catechesis* (wie auch die Sammlung *Schöne und auserlesene Deudsche und Lateinische Gesenge*, Dresden 1577) den Söhnen

14 Ebd., fol. a2<sup>r</sup>.

15 Kate van Orden, »Children's Voices. Singing and Literacy in Sixteenth-Century France«, in: *Early Music History* 25 (2006), S. 209–256.

16 A. Raselius, *Hexachordum* (wie Anm. 2), Vorrede: »Consultum est, ante, quam alia discen-  
tibus exempla exhibeantur, initiò psalmos quosdam aut cantiones proponi, quarum  
melodiæ in sacris conventibus frequentes & usitatæ sunt, puerisque notæ ac familiares, &  
quarum ambitus intra hexachordi limites co[n]sistunt, hoc est, in quibus nulla vocum inest  
permutatio. In his statim locus ostendendus, tum si quæ alia intervalla secundæ, quartæ,  
quintæ occurrant. Sic enim uno eodemque labore & ipsa vocum interualla ... & omnium  
clavium voces proprias paulatim addiscunt.«

17 Moderne Edition: Matthaëus Le Maistre, »*Catechesis numeris musicis inclusa*« and »*Schöne und auserlesene deudsche und lateinische geistliche Gesenge*«, hrsg. von Donald Gresch, Madison 1982 (Recent Researches in the Music of the Renaissance, 39).

des Kurfürsten. In der Vorrede zur *Catechesis* bezieht er sich explizit auf das jugendliche Alter des Adressaten, dem diese Stücke angemessen seien.<sup>18</sup> Der Titel des Werks verweist dabei eindeutig auf Philipp Melanchthon und seine Vorstellungen zur Musik, denn die Formulierung, dass ein Text oder die religiöse Unterweisung »in harmonische Zahlen« eingeschlossen ist, findet sich prominent nur in seinen Schriften oder in davon deutlich abhängigen Texten.<sup>19</sup> Das Buch ist zudem auf das Auffassungsvermögen von Kindern abgestimmt (»ad puerorum captum accomodata«). Le Maistres musikalischer Minimalkatechismus beschränkt sich auf einfache dreistimmige Sätze über die Zehn Gebote, Glaubensbekenntnis und Vaterunser, die Einsetzungsworte für Taufe und Abendmahl nebst zwei gängigen Tischgebeten. Weitere rezeptionslenkende Kommentare sind nicht vorhanden und es lässt sich nicht erkennen, ob vom Komponisten auch konkrete theologische Intentionen mit diesem Werk verbunden waren – auffällig ist indes, dass Martin Luthers Name nicht erscheint, stattdessen jedoch der des Theologen Nicolaus Selnecker als Anreger der Sammlung: Selnecker war seit 1558 Hofprediger in Dresden; inwieweit sich Le Maistre auch mit seinen eher philippistischen theologischen Positionen identifizierte, kann nur vermutet werden.<sup>20</sup> Zumindest ist dies aber ein Werk, mit dem musikalisch alphabetisierte Jungen gleichzeitig dreistimmigen Gesang und die wichtigsten Glaubensstücke einüben können.

### Pragmatischer Musikunterricht

Die Grundlagen der Musik für die jungen Knaben werden in den verschiedenen Büchern einigermaßen konstant vermittelt – ein »Bestseller« wie Heinrich Fabers *Compendiolum musicae pro incipientibus* (erstmalig Nürnberg 1548)

- 18 Siehe M. Le Maistre, *Catechesis*, ebda., S. xvii: »offero hic Κατήχησιν Celsitudinis tuae aetati conuenientem, hoc est, forma & serie succincta & uera scriptam, numerisque nostris musicis, qui tenerae aetati sunt conuenientissimi, inclusam« (»ich bringe hier einen Katechismus dar, der dem Alter Deiner Hoheit angemessen ist, also in knapper und richtiger Form und Abfolge geschrieben ist, und in unseren musikalischen Satz, der dem jungen Alter besonders entspricht, eingeschlossen ist«).
- 19 Vgl. etwa sein Vorwort zu Georg Rhaws *Officia (ut uocant) de Natiuitate* (Wittenberg 1545) nicht zuletzt die Vorrede zu Hermann Fincks *Practica musica* (Wittenberg 1556); eine ausführlichere Studie der Verfasserin »The legacy of Melanchthon's Musical Thought« erscheint in *Philipp Melanchthon and Music*, hrsg. von Inga Mai Groote und Grantley McDonald (Druck in Vorbereitung).
- 20 Vgl. Donald Gresch, »Preface«, in: M. Le Maistre, *Catechesis* (wie Anm. 17), S. xf.: Erst ab Mitte der 1570er Jahre wirkte Kurfürst August stark darauf hin, ein klar orthodoxes Luthertum wiederherzustellen.

kann dafür als Archetypus gelten: Auf 40 Seiten werden die wichtigsten Definitionen gegeben und das Tonsystem und Notationszeichen erklärt (die Anfänger brauchen nach Faber die fünf Gegenstände »Clavis, Vox, Cantus, Mutatio & Figura«).<sup>21</sup> Am Ende des Durchgangs weist der Autor dann darauf hin, dass ansonsten vor allem Übung vonnöten ist, für die die Lehrer geeignete Beispiele auswählen sollen, vor allem leichtere zweistimmige Stücke.<sup>22</sup> Für die sehr jungen Schüler kam unter Umständen die Schwierigkeit hinzu, dass ihre Sprachkenntnisse noch nicht ausreichten, um Musiklehre auf Lateinisch durchzunehmen, weshalb volkssprachige Einführungsschriften entstanden.<sup>23</sup> Für diese Stufe des Elementarunterrichts können Werke wie Christoph Rids deutsche Fassung von Fabers Buch, *Musica. Kurtzer inhalt der singkunst* (erstmal Nürnberg 1572),<sup>24</sup> und die *KinderMusic* (Erfurt 1589) des Henning Dedekind stehen.

Rid gibt sich in seinem Vorwort geschäftstüchtig, indem er sagt, dass er die lateinischen Exempla durch deutsche ersetzt habe, damit sich auch die Anschaffung der lateinischen Fassung lohne (deren Preis mit zwei Kreuzern angegeben ist),<sup>25</sup> da dem Sänger mit beiden Büchern eine größere Auswahl zur Verfügung stehe; der Erwerb des gedruckten Buchs spare darüber hinaus die Zeit und Mühe des Abschreibens. Inhaltlich beschränkt auch er sich auf musikalische Alphabetisierung: Musik ist die Kunst »recht und wohl zu singen« und beruht auf fünf notwendigen Stücken: »Der Music Schlüssel«,

21 Heinrich Faber, *Compendiolum musicae pro incipientibus*, Nürnberg 1548, fol. a2<sup>v</sup>.

22 Ebda., letzte Seite: »[communiore] precepta sufficiant] si tantum frequens exercitium accesserit. Sed hoc fidelibus committo praceptoribus, qui ut exerceantur pueri, plura exempla addere possunt, praesertim cum sint excussae duarum uocum cantilenae, ex quibus faciliores non incommode incipientibus proponuntur.« (»diese allgemeineren Regeln mögen genügen, wenn nur häufige Übung hinzukommt. Aber dies überlasse ich den getreuen Lehrern, die mehr Beispiele hinzunehmen können, um die Knaben üben zu lassen, vor allem da zweistimmige Stücke im Druck vorliegen, von denen die einfacheren geeignet sind, den Anfängern vorgelegt zu werden.«)

23 Ein Überblick hierzu bei K. W. Niemöller, *Deutsche Musiktheorie* (wie Anm. 1), S. 93–95; zu den sprachlichen Eigenheiten vgl. Rudolf Denk, »*Musica getutscht*«. *Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik*, München 1981 (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 69), S. 229–236.

24 Hier verwendet: Christoph Rid, *Musica. Kurtzer inhalt der singkunst, auß M. Heinrich Fabri Lateinischem Compendio Musicae, von wort zu wort für anfabende Lebrjungen inn ringverstandig Teutsch gebracht*, Nürnberg 1586.

25 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>: »Der Lateinischen Music exempla hab ich hierinn bedachtlich außgelassen / vnd etliche neue vntergesetzt / auff daß jene nicht doppelt zu kauffen weren / vnd die knaben mehr exercitia hetten. Darumb sich dan[n] ein Teutscher Singer / den kosten (nemlich zwen gantze Kreutzer ongefehr) nicht lasse bethauren / vnd kriege sie beide / das Lateinische sampt disem / zusammen / als denn wird er genugsam zu kurtzweilen finden.«

»Stimme«, »Gesang«, »Die verkerung der stimmen« und »Figur / oder gestalt der Noten vnd Pausen«<sup>26</sup> – mit »Schlüssel« werden hier *claves*, also die Tonstufen, übersetzt, in der Folge sind Solmisationssilben, Mutationsregeln und Notationszeichen zu erlernen. Aber schon das erste Exempel (für die Solmisationssilben, die allerdings im Druck nicht angegeben sind), *Mein Seel erhebt*, ist relativ komplex und setzt die Kenntnis der Mensuralnotation voraus (dies gilt allerdings bereits für das von Faber an dieser Stelle verwendete Beispiel), so dass entweder nicht von einem linearen Durchgang durch das Buch auszugehen ist oder doch der Lehrer zunächst das Stück vermitteln muss. Andererseits sind einige Elemente durchaus pragmatisch wie die bereits eingedruckten Werte von Ligaturen.<sup>27</sup>

Die beiden bei Georg Baumann dem Älteren in Erfurt gedruckten Musikschriften von Henning Dedekind (1562–1626) sind ebenfalls aufschlussreich für die Frage der Wissensvermittlung an die Knaben, da sie beide Perspektiven – die des Lehrers und die des Schülers – abdecken: Die 1589 erschienene *KinderMusic* als kurzes erotematisches Lehrwerk und der 1590 veröffentlichte *Praecursor metricus musicae artis* ergänzen sich.<sup>28</sup> Henning Dedekind hat in allen einschlägigen Sparten veröffentlicht und gehört zu einer nicht unbekannteren Familie von Literaten, Kantoren und Pastoren: Er war der Sohn des Dichters Friedrich Dedekind (1524–1598), des Verfassers des *Grobianus*, sein Bruder Euricius machte eine ähnliche berufliche Karriere wie er als Schulmann, und ein Enkel, Constantin Christian, sollte 1657 die *Aelbianische Musenlust* herausbringen. Henning selbst studierte möglicherweise in Erfurt, wirkte dann sicher als Kantor in Langensalza (als dieser unterzeichnet er seine Publikationen) und ab 1616 als Pfarrer in Gebesee, schreibt also mit dem typischen pädagogisch-theologischen Profil der meisten zeit-

26 Ebda., fol. Aiiij<sup>v</sup>.

27 Ebda., fol. Bv<sup>v</sup>.

28 Henning Dedekind, *Eine KinderMusic – Für die jetzt allererst anfangenden Knaben*, Erfurt 1589, und ders., *Praecursor metricus musicae artis, Non tam in usum Discipulorum, quam in gratiam praeceptorum terminos artis jam intelligentium, conscriptus*, Erfurt 1590. Georg Baumann verwaltete zunächst die Offizin von Gervasius Stürmer und druckte von 1557 bis 1599 unter eigenem Namen; ab 1592 erscheint auch sein gleichnamiger Sohn (der in den vorangegangenen Jahren in Breslau aktiv gewesen war) und 1590–1592 erscheint der Buchführer Otto von Riswick als Finanzier von Baumannschen Drucken (wie auch in etlichen anderen Erfurter Publikationen); vgl. Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, 51), S. 207f. Vgl. auch Dagmar Schnell, Art. »Baumann«; in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 1, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 516f., sowie Günther Kraft, *Die thüringische Musikkultur um 1600. Eine landschaftliche Studie in 3 Teilen*, Würzburg 1941.

genössischen Schulautoren. Sein Verlag ist nicht zuletzt aufgrund seines praxisorientierten Musikprogramms interessant, denn neben diversen theologischen, historischen wie medizinischen Texten und okkasionellen Veröffentlichungen<sup>29</sup> erscheint hier auch eine beachtliche Anzahl von Musikalien und werden von einigen Autoren auch didaktische und theoretische Schriften zur Musik herausgebracht.<sup>30</sup> Der *Praecursor metricus musicae artis* als bereits in der Titelformulierung für die Lehrenden bestimmter Text ist das inhaltlich und literarisch anspruchsvollere Werk: Er bietet eine ausführlichere Musiklehre in Versen, enthält aber auch zahlreiche Musikbeispiele, Tafeln und Übersichten. Behandelt werden in zwei Teilen die »musica modulativa« (Tonsystem und Mensuralnotation) und die »musica poetica« (Satzlehre, illustriert mit Exempla). Gerade die in teilweise recht kurzen Auszügen (und zuweilen in reduzierter Stimmenzahl) aufgenommenen Exempla weisen eine große Breite auf, neben Giaches de Wert, Palestrina, Gioseffo Guami, Andrea Gabrieli und Orlando di Lasso finden sich deutsche Komponisten wie Leonhard Lechner, Gregorius Langius und Valentin Götting, aber auch Dominicus Phinot (mit der auffälligen modulatorischen Passage »fame pereoo« aus der Motette *Pater peccavi*) oder das 1574 in Christoph Praetorius' *Erotemata musices* – auf die noch genauer einzugehen ist – erschienene »Exemplum de usu notarum«, das zu Beginn die Notenwerte in absteigender Folge vorstellt. Bemerkenswert ist hier auf jeden Fall die klare Unterscheidung zwischen Lehrer- und Schülertext.

Dedekinds *KinderMusic* richtet sich an die Schüler der Secunda und Tertia (dies wird neben den namentlich genannten Widmungsträgern erwähnt), und dass die Adressaten im Lateinischen noch weniger firm sind, lässt sich auch daraus ableiten, dass in diesem Werk lateinische Passagen nur dann erscheinen, wenn sie zur Erläuterung dienen: Beispielsweise wird die Frage nach Schlüssel und Anfangston (»Was ist für diesen Gesang für ein

29 Unter anderem erschienen hier Publikationen von Leonhard Schröter, Joachim a Burck, und Johannes Steuerlein; und allein im unmittelbaren chronologischen Umfeld der besprochenen Dedekindschen Veröffentlichungen druckte Baumann Predigten und theologische Schriften von Kaspar Engelmann, Johannes Erben, Andreas Fulder, Michael Neander, Friedrich Roth und anderen, dazu Cyriakus Spangenberg's *Quernfürliche Chronica und Geschichte des Geschlechts derer von Molsdorff* oder eine erweiterte Ausgabe von Georg Fabricius' *Prosodia*.

30 An weiteren Musiklehrschriften bei Baumann sind zu nennen: Johannes Avianus, *Isagoge in libros musicae poeticae* (1581), Valentin Götting, *Compendium musicae modulativae* (1587), Cyriacus Schneegaß, *Nova & exquisita monochordi divisio* (1590), ders., *Isagoges musicae libri duo* (1591), ders., *Deutsche Musica* (1592), Sethus Calvisius, *Melopoia sive melodiae condensae ratio* (1592), Joachim Machold, *Compendium Germanico-latinum musicae practicae* (1596).

Clavis gezeichnet? Vn[d] wo stehet er? Es ist G vnd steht auff der andern Linien. – Wo stehet die erste Nota, Vnd wie mus sie heissen? Sie stehet in A und mus Re heissen«) von einem lateinischen Kommentar begleitet, diese Fragen könnten für beliebige andere Beispiele abgewandelt werden.<sup>31</sup> Dedekinds Definition der Musik als »Kunst, nach Noten zu singen« ist dabei noch etwas pragmatischer, als es diejenige Rids war.<sup>32</sup> Nach einem Überblick über Töne und Silben wird dann ganz praktisch das Entziffern der Notation als Abzählen der Distanz zu den Schlüsseln beschrieben: »Wie kanst sehen / in welchem Clave eine Nota stehet? – Von dem gezeichneten Clave / mus ich zu den Noten hinnauff oder hinab zehlen / vnd auff einer jeglichen Linien / Auch in einem jeglichen Spacio einen Claven nennen / bis ich den ort der Noten finde.« Hierfür sind zunächst nur Noten in Hufnagelform nötig, und es wird die erste – wohl als bekannt vorauszusetzende – Melodie gegeben: *Verleih uns Frieden gnädiglich*.<sup>33</sup> Daran schließen sich die Beispiele für die Figuralmusik an, zu denen Mutationshinweise eingedruckt sind. In Cyriacus Schneegaß' Elementarbuch (*Deutsche Musica für die Kinder/ vn[d] andere/ so nicht sonderlich Latein verstehen/ Vnd doch gerne wolten nach der Kunst singen lernen*, Erfurt 1592) vermittelt auch dieser Autor die theoretischen Grundlagen in stark reduzierter Form, um zunächst eine Lesefähigkeit für die Notation zu erreichen: Er beschreibt die Unterscheidung des cantus nur knapp und sehr pragmatisch (er ist entweder regularis oder – mit *ᵇ* – transpositus), um dann sofort die Notenformen und -werte zu erläutern.<sup>34</sup> Dadurch verschiebt er die systematischeren Inhalte, die üblicherweise an dieser Stelle zu erwarten wären (Tonstufen und Solmisation), hinter die zur bloßen »Entzifferung« der Stücke notwendigen Kenntnisse.

Ergänzt wird Dedekinds Publikationspaar zudem durch eine von ihm bereits 1588 und ebenfalls bei Baumann herausgegebene Triciniensammlung, das *Dodekatonon*,<sup>35</sup> in dem Sätze von Langius, Ivo de Vento und Jacob

31 H. Dedekind, *Eine KinderMusic* (wie Anm. 28), fol. Aiiij: »Mutatis mutandis hae ad cantum quemlibet accomodentur quaestiones.«

32 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>.

33 Ebda., fol. Aij<sup>v</sup>. Insgesamt beschränkt sich die *KinderMusic* auf sehr bekannte Choräle als Beispiele: *Verleih uns Frieden*, *Christe der du bist Tag und Licht*, *Der du bist drei in Einigkeit*, *Dies sind die heil'gen zehm Gebot*, *Nun kommt der Heiden Heiland*, *Kommt her zu mir*, *Warum betrübst du dich*, *Ein feste Burg* und *Ich ruf zu dir*.

34 Seine Aufzählung der Hauptstücke nennt: Gesang – Noten – Pausen – Zeichen – Tonstufen – Schlüssel – Solmisationsregeln.

35 Henning Dedekind, *ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟΝ musicum triciniorem novis iisdemque lepidissimis exemplis illustratum. Neue auserlesene Tricinia auf Trefflich lustige Texte gesetzt / aus etlichen guten doch bisher nicht publicirten Autoribus zusammen gelesen und jetzt erstmals den*

Regnart wiederabgedruckt sind, aber auch eigene von Dedekind selbst und Valentin Götting nebst anonymen und nur mit Monogrammen gekennzeichneten erscheinen. Die Sammlung ist nach den zwölf Modi geordnet und damit wohl das früheste Beispiel einer überwiegend weltlichen Vokalsammlung nach diesem Prinzip. Sie wird überdies von einer ausführlichen – lateinisch abgefassten – Einleitung begleitet, in der die Moduslehre kompakt erklärt wird. Die Textauswahl kann, neben einigen geistlichen Nummern, wie dem eröffnenden *Vater unser*, mit überwiegend Liebes- und Trinkliedern als amüsan bis lehrreich beschrieben werden; die lateinischen Texte deuten auf einen Schüler- oder Studentenkontext (*Baldus equo vehitur*,<sup>36</sup> *Fac metrum sine cum sine tum*; *O ignava cohors vituli*). Die Sammlung schließt passenderweise mit einem Lob der Musik (*Du liebe Musik schleus nu zu*) von Valentin Götting.

Auch diese Triciniensammlung kann daher die typische funktionale Kombination von Erfreuen und Belehren erfüllen, zumal hier nicht nur die Übung der Musik allgemein ermöglicht wird, sondern ihr ein klares pädagogisches Konzept zugrunde liegt, wenn die Stücke nach den zwölf modernen Tonarten angeordnet sind. Auffällig ist hier die Verwendung der Schlüssel (die Schlüsselung ist nach den Modi konsistent; Dedekind verzichtet grundsätzlich auf Transpositionen), da in allen Stimmen für manche Stücke zwei oder sogar drei Schlüssel in einem Notensystem gesetzt werden (in der *Vox suprema* etwa C1/G3, C2/G4 und in den letzten drei Stücken G2/»dd« oder F1/C3/G5 in der *Infima vox*); dies ist vermutlich als Lesehilfe zu verstehen, indem zwei Linien eindeutig markiert sind (wie es auch bei mehrfach geschlüsselten Traktatbeispielen üblich und im auf den zehn Linien gegebenen Modusschema in der *Praefatio* zu sehen ist). In der Vorrede zum *Dodekatonon* betont Dedekind neben den Konstruktionsaspekten die Bedeutung der Modi für die Ausdrucksfähigkeit der Musik;<sup>37</sup> er schließt sich damit dem wichtigsten Argumente in der Aufnahme und Verbreitung des Glareanschen

*Liebhabern der Music zu gefallen in den Druck verfertigt*, Erfurt 1588.

36 Ob es derselbe Satz ist, der 1582 von Matthias Strohdcker ins Stammbuch des Nicolas Engelhardt eingetragen wurde, wäre noch zu verifizieren, vgl. Émile-G. Leonard, »Le Liber amicorum du Strasbourgeois Nicolas Engelhardt (1573–1612)«, in: *Bibliothèque de l'École des chartes* 96 (1935), S. 91–129: S. 96.

37 H. Dedekind, *Dodekatonon* (wie Anm. 35), *Praefatio* (ohne Paginierung): »[Modi] sunt melodiæ affectûs quos vis movendi gratiâ certo systemate inflexæ: Hi enim omne id, quod in Musicâ præstans & nobile est, quod suave est & jucundum, quod singulare est & artificiosum, ... exhibent virtutum musicarum inquisitori. Horum itaque quô præstantior nobiliorque doctrina est« (auch in dieser Vorrede bezieht sich Dedekind, wie schon im *Praecursor*, auf Christoph Praetorius).

Systems durch andere Autoren an, das freilich schon von Glarean selbst hervorgehoben worden war: »Das gröst ding in der Musick ... ist / aller Mode[n] oder Tönen natur vn[n]d art zuerkenne[n] ... dann die Modi sind d[a]z höchst vn[n]d fürnempst in der Musick.«<sup>38</sup>

Die beiden vorgenannten Schriften Dedekinds – in denen Tonarten nicht erläutert werden – und das *Dodekatonon* mit seiner lateinischen Einleitung in die Moduslehre decken daher gemeinsam alle wichtigen Gebiete der Musik ab. Der Autor hat sich offenbar darum bemüht, die Inhalte für die Adressaten unterschiedlicher Kompetenzstufen in geeigneter Weise und unterschiedlichen Publikationsformaten anzubieten.

### Gesangsanweisungen in Schulbüchern: Die Wirkung des Gesangs

Bekanntermaßen finden sich bereits in Adrian Petit Coclicos *Compendium musices* (1552) und Hermann Fincks *Practica musica* (1556) Kapitel über die Ausführung des Gesangs (beide Werke sprengen allerdings den hier behandelten engeren Kontext, da es sich nicht um Lehrbücher für Anfänger handelt und beide Autoren Verbindungen zum Wittenberger Universitätsmilieu hatten; Coclicos *Compendium* erschien allerdings erst in Zusammenhang mit der Errichtung seiner Musik- und Sprachschule in Nürnberg).<sup>39</sup> Coclico empfiehlt vor allem die Wahl eines guten Lehrers und unterstreicht die Wichtigkeit des frühen Singenlernens, da nach der Mutation kaum noch gute Ergebnisse zu erzielen seien. Er betont die unterschiedlichen Gesangstraditionen und empfiehlt, möglichst jung zu niederländisch-französischen Lehrern in den Unterricht zu gehen – mindestens teilweise mag das seine Strategie sein, um sich selbst als Lehrer aus dieser Tradition zu positionieren. Die bei ihm gegebenen Exempla für Klauseln sind dagegen eigentlich Surrogate; wichtiger scheint ihm vor allem, die Auszierungen nur dort anzubringen, wo sie nicht den Text stören, sowie frei aus der Kehle zu artikulieren.<sup>40</sup> Er behandelt abschließend improvisierten Kontrapunkt und Komposition; dass gerade diese Fähigkeiten schwerlich auf der Basis von

38 Diese Formulierung stammt aus der Vorrede zur deutschen Kurzfassung des *Dodekachordon* von Heinrich Glarean und Johannes Litavicus Wonnegger, *Uß Glareani Musick ein Ußzug*, Basel 1557 (ohne Paginierung). Auch in den knappen deutschen Beschreibungen der einzelnen Modi wird dort noch auffällig viel für Belege ihres jeweiligen Charakters eingeräumt.

39 Vgl. ausführlicher Marcus van Crevel, *Adrianus Petit Coclico. Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschülers*, 's-Gravenhage 1940, S. 246–268.

40 Adrian Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg 1552, fol. Hiii<sup>v</sup>f.

Büchern und ohne Lehrer zu lernen waren, ist einleuchtend und lässt sich auch anhand anderer Quellen gut nachvollziehen.<sup>41</sup>

Die einschlägigen Ausführungen bei Finck 1556 sind in manchem ähnlich gelagert, allerdings erheblich ausführlicher und ergänzen die vier anderen Bücher seiner *Practica* (Töne und Intervalle; Takt und Mensur; Kanons; Tonarten in Choral- und Figuralmusik) als ein eigenes fünftes über die geschmackvolle und süße Gesangsweise (»Liber quintus: De arte eleganter et suaviter cantandi«).<sup>42</sup> Finck fügte als Beispiel die Motette *Te maneat* auf einen Gebetstext Melanchthons mit Auszierungen bei.<sup>43</sup> Fincks Regeln beziehen stärker als diejenigen Coclicos aufführungspraktische Belange und Kriterien ein: die zur jeweiligen Stimme passende Wahl der Sänger; eine gleichmäßige, orgelähnliche Stimmgebung; keine übertriebene Anstrengung in den Oberstimmen oder verzerrte Stimmgebung; in Imitationen sollen alle Stimmen gleich stark sein. Der Hinweis, dass Melismen nach Möglichkeit auf »i« oder »e« und nicht auf andere Vokale gesungen werden sollen, deutet auf ein helleres, schärferes Klangideal hin. Weiterhin wird vor modusfremden Klauseln gewarnt (die als häufiges Problem bei »autodidaktischen« Instrumentalisten identifiziert werden – die theoretische Grundlagenausbildung der Sänger kann dies in der Regel verhindern). Die Verteilung der Kolorierung auf die verschiedenen Stimmen sei Geschmackssache; unterschieden wird zwischen Zungen- und Kehlkoloraturen, letztere sind für Stücke mit Text anzuwenden; es sind keine Hinzufügungen am Ende des Stückes erlaubt. Insgesamt ist damit Fincks Darstellung detaillierter und konzentriert sich auf allgemeine Grundsätze des Singens und die richtige Ausführung der improvisierten Anteile. Auch Finck beruft sich allerdings zur Begründung für die

41 Jüngst dazu Klaus Pietschmann und Steven Rozenski, »Singing the Self: The Autobiography of the Fifteenth-Century German Singer and Composer Johannes von Soest«, in: *Early Music History* 29 (2010), S. 119–159: S. 128.

42 Hermann Finck, *Practica musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, iudicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens*, Wittenberg 1556, fol. Rriiij<sup>v</sup>–Siiiij<sup>v</sup> (eine deutsche Übersetzung der Singanweisung in Raymund Schlecht, »Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556. (Schluss.)« in: *Monatshefte für Musikgeschichte*, 11 (1879), Nr. 9, S. 136–141). Vgl. auch Paul Matzdorf, *Die »Practica Musica« des Hermann Finck*, Diss. Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 1957, S. 188–202, und Ralph Lorenz, »Canon as a Pedagogical Tool: Applications from Sixteenth-Century Wittenberg«, in: *Indiana Theory Review* 16 (1995), S. 83–104.

43 Frank E. Kirby, »Hermann Finck on Methods of Performance« in: *Music & Letters* 42 (1961), S. 212–220, der ebenfalls Fincks Gesangsanweisung diskutiert. *Te maneat* ist zumindest in einigen Exemplaren der *Practica* erhalten und ist ediert in: *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*, hrsg. von Ernst Ferand, Köln 1956 (Das Musikwerk, 12), S. 75–79.

Pflege der Musik auf deren gedächtnisstützende und wirkungsverstärkende Kraft (wiederum in ihrer Melanchthonschen Formulierung): Gott hat dem Menschengeschlecht die Musik gegeben, damit seine wahre Lehre nachhaltiger und dauerhafter dem Gedächtnis eingepägt werde.<sup>44</sup>

Eine engere Verbindung zwischen beiden Ideen ist in einer dritten Gesangsanweisung zu beobachten, die in den 1574 erschienenen *Erotemata musices* von Christoph Praetorius († 1609, einem Onkel des Komponisten Michael Praetorius) für die Schule in Lüneburg enthalten ist und die bereits als Quelle für Dedekind erwähnt wurde.<sup>45</sup> Praetorius' Schrift erschien, nachdem er zuvor überarbeitete Auflagen der etwas mehr als zehn Jahre älteren *Erotemata* von Lucas Lossius (1508–1582), ebenfalls für Lüneburg, herausgebracht hatte. Die Lüneburger Schulordnung von 1548 enthält einige Bestimmungen über angemessenes Verhalten der Knaben im Gottesdienst (inklusive der Mahnung, die Bücher gut zu behandeln), zudem solche, die die Teilnahme an Festen einschränken, und die Bemerkung, dass Grammatik und Rhetorik zwar die vor allem zu lehrenden Grundlagenfächer seien, aber die Musik wegen ihres Nutzens ebenfalls gepflegt werden solle.<sup>46</sup>

Verglichen mit Lossius' *Erotemata* bietet Praetorius eine noch knappere Darstellung und einige eigenwillige Begrifflichkeiten. Für die Guidonische Hand verwendet Praetorius ein Modell, wie es seit Bartolomeo Ramis de Pareja bekannt ist und bei dem die Töne nicht spiralförmig, sondern an jedem Finger aufsteigend angeordnet sind.<sup>47</sup> Praetorius gibt zehn Regeln für »Vortragsweise und Geschmack beim Singen« (»De pronuntia et elegantia in canendo«), in denen die Tendenz zu beobachten ist, dass nicht mehr nur die

44 H. Finck, *Practica* (wie Anm. 42), fol. Ij<sup>r</sup>, Widmung (ihr erster Teil ist auch als Brief Melanchthons überliefert; vgl. Frank E. Kirby, Art. »Finck, Hermann«, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09661> <9.11.2011>.

45 Christoph Praetorius, *Erotemata musices in usum scholae lunaeburgensis*, Wittenberg 1574.

46 Johannes Batelius, *Leges scholae Lunenburgensis, partim in compendium redactae, partim auctae, partim nunc primum scriptae*, Magdeburg 1548, fol. A5<sup>r</sup>f.: »Octava, de ediscendo Regluas ac præcepta artium dicendi & Musices. Grammaticæ autem maximus est usus: utpote cui omnes aliæ disciplinæ, tanquam fundamento nituntur. ... Et quia Dialecticæ ac Rhetoricæ item Musicæ summa est utilitas, uolumus etiam ut ... præcipua harum facultatum capita ediscant, & uelut in numerato habeant.« (»8. Über das Erlernen der Regeln von Sprache und Gesang. Die Grammatik ist von größtem Nutzen, wie sich ja alle anderen Disziplinen auf sie wie ein Fundament stützen. ... Und weil auch Dialektik, Rhetorik und ebenso die Musik von höchstem Nutzen ist, wollen wir, ... dass sie die wichtigsten Inhalte dieser Fächer lernen und gleichsam parat haben.«)

47 Vgl. Susan Forscher Weiss, » »Disce manum tuam si vis bene discere cantum«: Symbols of Learning Music in Early Modern Europe«, in: *Music in Art* 3 (2005), S. 35–74, insbesondere S. 52, 62f. (diese Form findet sich dann auch bei Vincenzo Lusitano 1553 und Adam Gumpelzhaimer 1611).

Verzierungspraxis beschrieben wird oder pauschal eine gute Aussprache gefordert wird, sondern dass sowohl weitergehende ausführungstechnische Hinweise gegeben werden als auch etwas über die Wirkungsabsichten der Ausführung gesagt wird – knapp zusammengefasst lauten diese Regeln wie folgt (der vollständige Text findet sich im Anhang):

1. Die Solmisation soll möglichst bald durch die Textworte ersetzt werden.
2. Die Vokale sind gut auszusprechen, besonders die »klingenden« (Halb-) Vokale »i« und »u« sollen nicht zu »e« bzw. »o« werden.
3. Die Knaben sollen die Stimme nach den Worten formen, also zu etwas Fröhlichem fröhlich singen, zu etwas Traurigem traurig, um dadurch die Zuhörer zu bewegen.
4. Beim Singen soll die Stimme nicht nachlassen: Im Choral ist es absurd, in der Polyphonie verzerrt es die Harmonie.
5. Die Knaben sollen nicht lauthals singen, sondern die Stimme so mäßigen und formen, dass sie dem Gesang der Mädchen ähnelt.
6. Koloraturen sind nicht mit Zungen und Lippen anzustoßen, sondern frei aus der Kehle singen.
7. Koloraturen sollen sparsam verwendet werden, nicht in mehreren Stimmen gleichzeitig und nur dort, wo keine Textsilben wechseln.
8. Koloraturen sollen eher auf Süße als auf Geschwindigkeit anlegt sein und Wohlklang und Anmut (»harmonia« und »gratia«) verbinden, um verständlich zu bleiben (andernfalls könnten sie keine Wertschätzung erfahren, denn wer schätze das, was er nicht wahrnimmt? – »quis enim diligit quod non percipit?«)<sup>48</sup>
9. Ausgewogenheit zwischen den Stimmen ist anzustreben.
10. Auf das Einhalten des Taktes ist zu achten, da dann die Harmonie besser wahrgenommen wird und mehr Würde und Anmut (»maiestas« und »gratia«) hat.

Die sechste und siebte Regel entsprechen den Anweisungen Coclicos. Eine allgemeinere Forderung nach maiestas wie in der letzten Regel verweist auf grundsätzliche Erwartungen an Kirchenmusik und findet sich in einigen anderen kritischen Bemerkungen über zu große Virtuosität beim Singen gerade von Kirchenmusik in zeitlich benachbarten deutschen Quellen bestätigt, etwa wenn der Rostocker Theologe und Schulmann David Chytraeus dies als Verfallserscheinungen in der Kirchenmusikpraxis beklagt.<sup>49</sup> Für die Frage

48 Ch. Praetorius, *Erotemata* (wie Anm. 45), Liber III, Caput 5 (ohne Paginierung).

49 David Chytraeus, *Ad Regulas studiorum Davidis Chytraei Appendix*, Jena 1595, fol. 35<sup>r</sup> (trotz seines Erscheinungsdatums geht der Text auf die 1570er Jahre zurück): »non aures solummodo, concise fracta, minimarum & fusarum vocum inter fauces vibratarum itera-

nach der konkreten Ausführung durch die Knabenstimmen sind besonders die Hinweise auf den ›mädchenhaften‹ Stimmklang, der sich nur auf die unmutierten Knabenstimmen beziehen kann, interessant und die Anweisung, dass die Ausführung dem Textinhalt im Charakter angepasst werden muss. Praetorius scheint damit tatsächlich stärker als die älteren Autoren daran interessiert gewesen zu sein, Hinweise für die praktische Ausführung der gesungenen Stücke zu geben. Er hatte auch schon in den vorangegangenen Kapiteln seiner *Erotemata* einige an der Wirkung orientierte Erläuterungen angebracht, etwa, warum die zeitgenössischen Komponisten so häufig voces fictae benutzten: damit dadurch Kraft und Natur der Worte und Sätze herausgehoben würden, denn diese verlangten wegen der Verschiedenheit der Affekte einen immer wieder anderen Vortrag (›pronuntiatio‹) und Zusammenklang, und ein mit voces fictae abgewandelter Gesang und erfreue die Hörer.<sup>50</sup>

Praetorius hatte die Musik überhaupt stark auf ihren doppelten Nutzen hin eingeführt: Gerade die jungen Kinder sollen an die Musik (und besonders den Gottesdienstgesang) herangeführt werden, denn sie ist einerseits besonders erfreulich, andererseits führt der Gesang auch zur Erkenntnis Gottes. Sie sollen weiters nicht nur Regeln lernen, sondern so viel wie möglich singen, und bereits Praetorius' Variante der eröffnenden Musikdefinition war bemerkenswert hörer- und ausdrucksorientiert: »Musica est ars bene canendi, et suauiter exprimendi animorum affectus«.<sup>51</sup> Musik ist die Kunst gut zu singen, und süß die Gemütszustände auszudrücken (während es in Lossius' Vorbild noch traditioneller lediglich »bene ac modulatè« hieß).

Praetorius unterscheidet zwischen ein- und mehrstimmiger Musik (›nuda‹ und ›harmonica‹), und die notwendigen Kenntnisse betreffen »claves« (Ton-system), »modi« (Moduslehre) und »notae« (Mensuralnotation). Daher ist sein

tione & coloratura, ut vocant, demulcens, & omnem verborum intelligentiam auferens symphonia, dans sin mente sonos: sed sapientissimis sententiis, concinnis numeris, et uoce non agresti nec lasciua, sed graue, tarda, uirili, & harmonia dignitati & maiestati sententiarum respondente« (›[so war bei den Alten die Kirchenmusik,] dass sie nicht nur die Ohren durch die gebrochene Wiederholung von im Rachen erzittern lassenden Minimae und Fusae und durch Koloratur, wie man es nennt, erfreute, und durch einen das Verständnis der Worte verhindernden Zusammenklang, der Klänge ohne Sinn ergab: sondern [die Musik] entsprach den allerweisesten Sätzen mit knappem Maß und weder bäuerischer noch laszi-ver, sondern ernster, gemessener und männlicher Stimme, und die Musik war der Würde und Majestät des Textes angemessen«).

50 Ch. Praetorius, *Erotemata* (wie Anm. 45), »Vt per voces fictas elucescat vis & natura verborum atque sententiarum, quæ subinde aliam atque aliam pronunciationem & contentum, propter affectuum in eis diuersitatem postulant [...] cantio fictis vocibus variata, & quasi flosculis quibusdam ornata [...] harmoniae varietate delectet.«

51 Ebd., fol. B<sup>r</sup> (dort auch die folgenden Stellen).

Werk in drei Bücher eingeteilt. Auch im dritten Buch, bei der Mensuralnotation, fallen praxisorientierte Bemerkungen auf: Über die schwierigen Proportionen heißt es, dass sie weniger dem Gesang dienen (»ad canendi usum«) denn dem mathematischen Scharfsinn. In der Gegenwart sei jedoch nicht mehr diese Kunstfertigkeit am höchsten geschätzt, sondern »unter einfacheren Zeichen« eine erlesene Harmonie mit einer passenden Verbindung von Klängen und Worten zusammenzubringen, und jegliches Stück »rectè, & suaviter atque expedite« (»richtig, süß und [kunst]fertig«) singen zu können.

Das Interesse an der Wirkung des Gesangs zieht sich also durch die ganze Schrift und ist Ausdruck von Praetorius' Absicht, die Musik als wirksames Mittel des Textausdrucks zu präsentieren. Ein ähnliches Kapitel (»De canendi elegancia, observationes undecim, coronidis uice adiectæ« – »Elf Regeln für das geschmackvolle Singen, anstelle eines ›Schlusschnörkels‹ hinzugefügt«) findet sich übrigens auch in Cyriacus Schneegaß' *Isagoges musicae libri duo* (1591), inhaltlich allerdings Finck näher stehend als Praetorius<sup>52</sup> – wobei die Benennung der Position des Kapitels im Buch (»anstelle eines ›Schlusschnörkels‹«) gewissermaßen den Stellenwert dieser Inhalte im Verhältnis zu den vorhergehenden Abschnitten spiegelt: die pronuntiatio, die Darbietung, ist auch nach den rhetorischen Regeln der letzte Schritt der Hervorbringung. Dennoch zeigen diese konkreten aufführungspraktischen Anweisungen, dass für die Benutzer der Schriften das richtige und gute Singen ein wichtiges Lernziel – über die Beherrschung des theoretischen Stoffes hinaus – darstellte.

### Benutzungsspuren: reale Unterrichtssituationen

Eine Möglichkeit zur Verifizierung tatsächlicher Lernprozesse bietet die Untersuchung von Buchexemplaren mit Benutzungsspuren, vor allem handschriftliche Glossierungen und Ergänzungen, für die die folgenden Überlegungen einige Einblicke geben sollen. Daher lassen sich hier die für die Untersuchung von Marginalien und Lese- oder Gebrauchsspuren üblichen Methoden anwenden, mit denen Arbeitsweisen und inhaltliche Fokussierungen der ehemaligen Benutzer erschlossen werden können. In den Musikbüchern sind vor allem Formen der angeleiteten Lektüre (bei Schülern) oder selbstständige Auseinandersetzung mit dem Text (etwa eines Lehrers oder Gelehrten) zu erwarten.<sup>53</sup> Hinsichtlich der Musikexempel, die

52 Cyriacus Schneegaß, *Isagoges musicae libri duo Tam Theoricae quam Practicae studiosis inseruire iussi; Annexo ad finem tractatulo, ex Poetica desumto: paucisque de canendi elegancia observationibus: Nec non solmisandi exercitio ...*, Erfurt 1591, fol. Gij<sup>v</sup>–Güj<sup>v</sup>.

53 Anschauungsmaterial und einige prinzipielle Überlegungen zu verschiedenen Anspruchs-

in der Regel ohne erkennbare Benutzungsspuren wie handschriftliche Eintragungen bleiben, kann natürlich die gleiche Schwierigkeit vorliegen wie bei der Suche nach tatsächlich benutzten Musikalien: Nicht immer wird beim Singen eine Feder zur Hand gewesen sein, also finden sich selten tatsächlich aufführungspraktische Eintragungen. Die in den Textteilen der hier betrachteten Schulbücher überlieferten Glossen vermitteln hingegen einige Eindrücke davon, wie mit dem Lehrbuch gearbeitet wurde. Hier scheint es in der Regel eher um ein Verständnis des Textes, also des theoretischen Stoffes, gegangen zu sein, als um das konkrete Singen, da zusätzliche praktische Hinweise nicht üblich sind.

Eine Durchsicht dreier Exemplare von Nicolaus Listenius' *Musica* aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München gibt Hinweise darauf, dass diese Bände wahrscheinlich tatsächlich im Schulgebrauch waren. Das erste Beispiel ist ein Exemplar der Ausgabe von 1544, in dem relativ wenig handschriftliche Eintragungen vorgenommen wurden. Es handelt sich überwiegend um deutsche Synonyme (Abbildung 1, glossiert sind »interuallo« – »Vnt[er]-schied« und »coniectura« – »anzaigu[n]g«).<sup>54</sup> Meist sind es einzelne Begriffe, die möglicherweise in erster Linie dem Verständnis dienten und damit ein Hinweis darauf wären, dass der Benutzer mit dem lateinischen Vokabular nicht völlig vertraut war. Eine Einzelstelle, wo sich diese Eintragungen auf im weiteren Sinne aufführungsrelevante Passagen von Listenius' Textes beziehen, dürfte die Erläuterung von »boatus« und »screatus« sein, als es heißt, dass der richtige Ambitus wichtig sei, um Brüllen oder Kreischen zu verhindern: Hier lauten die Glossen zu »screa-tum« »wan zu hoch hin[auf] geht« und zu »boatum« »wenn herab ge[ht (Rand beschnitten)]«. <sup>55</sup>

niveaus und Interessen bei Benutzern von Musikschriften bietet Susan Forscher Weiss, »Vandals, Students or Scholars? Handwritten Clues in Renaissance Music Textbooks«, in: *Music Education in the Middle Ages and the Renaissance*, hrsg. von Russell E. Murray, Susan Forscher Weiss und Cynthia Cyrus, Bloomington 2010, S. 207–246. Zu Beispielen aus dem universitären Kontext Heinrich Glareans vgl. Inga Mai Groote und Bernhard Kölbl, »Glarean the Professor and His Students' Books: Copied Lecture Notes«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 73 (2011), S. 61–91. Für methodische Fragen sei auf die einschlägigen Arbeiten von Anthony Grafton, *Commerce with the Classics: Ancient Books and Renaissance Readers*, Ann Arbor 1997, sowie Ann Blair, »Ovidius methodizatus: the Metamorphoses of Ovid in a Sixteenth-Century Paris Collège«, in: *History of Universities* 9 (1990), S. 73–118, und William H. Sherr, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia 2008, verwiesen.

54 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg [1544] (Ex. D–Mbs, Mus.th. 2048). Zum Beispiel »penetralibus« – »innerliche«, »effectum« – »vollendung«; andernorts »uniformiter« – »eingestaltig« etc.

55 Ebda., fol. b5.

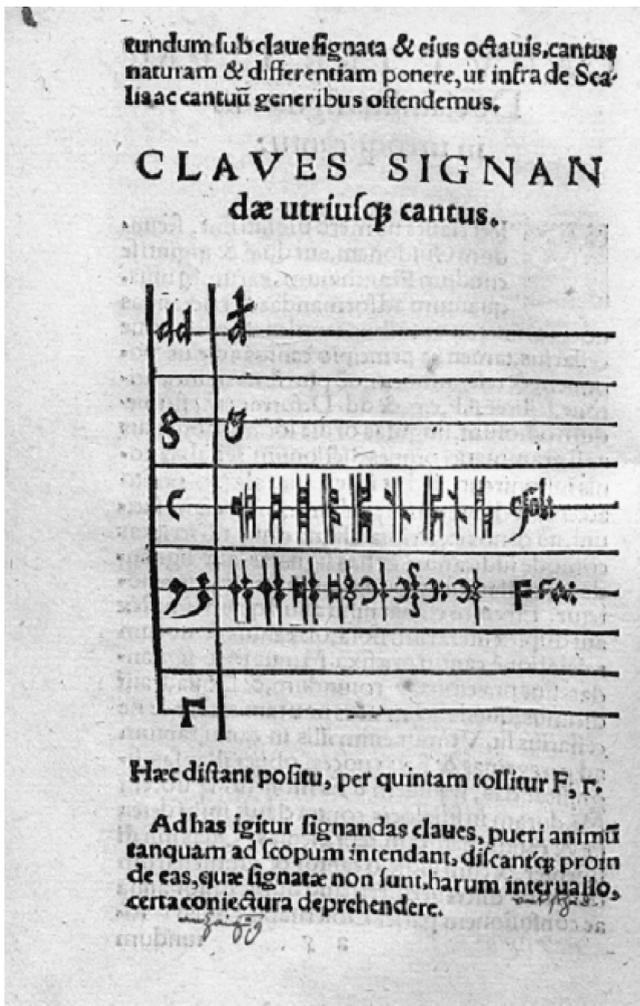


Abbildung 1: Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg [1544] (Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 2048)

Der einzige andere ausführlicher durchgearbeitete Abschnitt ist in diesem Exemplar die *Divisio scalæ* (Abbildung 2), bei der die Bedeutung der *scala* als Grundlage des Singens vermerkt wird und weitere Klassifikationsbegriffe hinzugefügt werden.<sup>56</sup>

56 Ebda., fol. a4<sup>v</sup>. Im Diagramm ist am Rand links die Unterteilung in *geminatæ*, *minuscule* und *capitales* zu erkennen, in der Mitte werden *superacutæ*, *affinales/acutæ*, *finales* und *graves* markiert.

tu mensurali (Choralis enim nunquam expaciat-  
 tur) sursum vel deorsum uersus, sumantur cla-  
 ues & uoces inferioris aut superioris octauæ  
 classis. Differunt autem claues inter se, loco, figu-  
 ra & modo. Aliæ enim infimum, aliæ medium,  
 aliæ supremum sortiuntur locum.

Aliæ simplicem capitalium, aliæ minuscularum,  
 aliæ geminatarum literarum formam in-  
 duunt.

Item aliæ graues, ut Are, h mi, &c. aliæ fina-  
 les, affinales, diuerso appellatur nomine, ut ui-  
 dere licet in subscripta tabula.

**DIVISIO SCALÆ**

*quid est scala? In musica, diuersis, diffinitis  
 et in modis, quæ sunt in fundamentis, et in  
 modis, quæ sunt in fundamentis, et in  
 modis, quæ sunt in fundamentis, et in*

<i>Geminatas &amp; excellentes</i>	Geminatas & excellentes.	cc	— la — sol —	
		cc	— fa — h mi —	
		bb	— la — mi — re —	
		aa	— sol — re — vt —	
		g	— fa — vt —	
		f	— la — mi —	
		e	— la — sol — re —	
		d	— sol — fa — vt —	
		c	— fa — h mi — re —	
		b	— sol — re — vt —	
		a	— fa — vt — 4 finales	} G F E D
		G	— la — mi — re —	
		F	— sol — re — vt —	
		E	— fa — vt —	
		D	— la — mi — re —	
		C	— sol — re — vt —	
		h	— mi —	
		A	— re —	
		r	— vt —	

Idem plane iudiciū est de Octauis, quæ simili-  
 bus cōstant literis, Gem à g. octaua distat &c.  
 Caput

Abbildung 2:  
 N. Listenius,  
*Musica*,  
 Nürnberg [1544]  
 (Bayerische  
 Staats-  
 bibliothek  
 München,  
 Mus.th. 2048)

Ein weiteres Exemplar, aus der Auflage Nürnberg 1548, ist lateinisch anno-  
 tiert;<sup>57</sup> hier sind die Eintragungen einigermaßen systematisch. Sie beginnen  
 mit dem Haupttext (Kapitel 1), und neben Synonymen sind vor allem glie-  
 dernde Anmerkungen am Rand zu finden, dazu einige inhaltlich vertiefende  
 Annotationen. Die Marginalien nennen die Moduszuordnung der Beispiele  
 von Anfang an – wobei nicht mehr zu rekonstruieren ist, ob ein wenig rück-  
 sichtsvoller Lehrer diese Informationen gab, bevor der Stoff im Buch

57 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg 1548 (Ex. D–Mbs, Mus.th. 2041).

behandelt wurde, oder ob das gesamte im Buch vorhandene Material bei der Behandlung der Modi mitbenutzt werden sollte. Vor allem ist in diesem Exemplar bemerkenswert, wie sorgfältig die Eintragungen vorgenommen wurden; es ist daher denkbar, dass der Band nicht von einem Schüler während des Unterrichts, sondern im Nachgang oder – was noch wahrscheinlicher ist – von einem Lehrenden mit diesen Anmerkungen versehen wurde; da kein Vorbesitzer auszumachen ist, kann diese Frage jedoch vorerst nicht entschieden werden. Inhaltlich auffällig ist, dass unter den vertiefenden Marginalien systematisch einige Passagen aus Ornithoparchus' *Musice active micrologus* kopiert werden, besonders aus den Regeln zu Imperfektion, Alteration und Takt (Abbildungen 3 und 4).<sup>58</sup>

Zu Beginn des dritten Kapitels (Setzung der *claves signatae*) wird Ornithoparchus' Bemerkung hinzugefügt, in der er Berno mit der Bemerkung zitiert, in der das Vermischen von  $\flat$  rotundum und  $\natural$  durum mit demjenigen von Wein und Wasser verglichen wird, wonach beide nicht mehr zu unterscheiden seien – also eine bildhafte Bemerkung zur abstrakten Tatsache, die sie möglicherweise besser memorierbar machen soll oder zumindest mit Nachdruck versieht.<sup>59</sup> Zu einer Stelle (als »minus signandae« werden die Vorzeichen  $\flat$  rotundum und  $\natural$  quadratum bezeichnet, da sie seltener vorkommen) gibt eine Marginalie die Anweisung, dass dieser Ausdruck mit Nachdruck zu sagen sei<sup>60</sup> – wahrscheinlich handelt es sich hier nicht nur um eine inhaltliche Verstärkung, sondern die Marginalie ist wie eine Art »Vortragsanweisung« zu verstehen und kann sich auf ein eventuelles lautes Vorlesen des Textes durch einen Unterrichtenden beziehen.

Neben Ornithoparchus' Imperfektionsregeln erscheint auch ein Auszug aus Glareans *Dodekachordon* (Abbildung 4, im unteren Teil), in diesem Falle unter Angabe der Quelle. Der Zeitpunkt der Eintragungen in das Listenius-Exemplar ist zwar nicht bekannt, aber zumindest belegt diese Übernahme, dass auch aus dem *Dodekachordon*, das zunächst in Format und Anspruch eher auf

58 Ebda., fol. e3<sup>r</sup>. Die obere Marginalie lautet »Ligatura non imperficit, sed imperficitur« (Andreas Ornithoparchus, *Musicae actica micrologus*, Leipzig 1517: »Regule de imperfectione«, Nr. 12); die zweite »Due partes propinque alicuius figure perfecte, ipsam non imperficiunt, sed vna tantum. licet due remote idipsum facere possint« (ebda., Nr. 6).

59 Ebda., fol. a5<sup>r</sup>. »Berno musicus [dicit] Et nisi quis caute [ $\flat$ ] rotundu[m] à [ $\natural$ ] discernat, cantui confusione[m] facere videt[ur]: si autem secus et si sicut [?] vinum ad aquam confundens: neutrum deinde discernere possit«; gegenüber Ornithoparchus, *Micrologus*, wie Anm. 58, fol. Bi<sup>r</sup>) ergeben sich geringfügige Abweichungen (die Einfügung des »si autem secus«, »ad« statt »et«, »possit« statt »potest«).

60 Ebda.: »Haec dictio cum E[m]phasi pronuntianda est«.

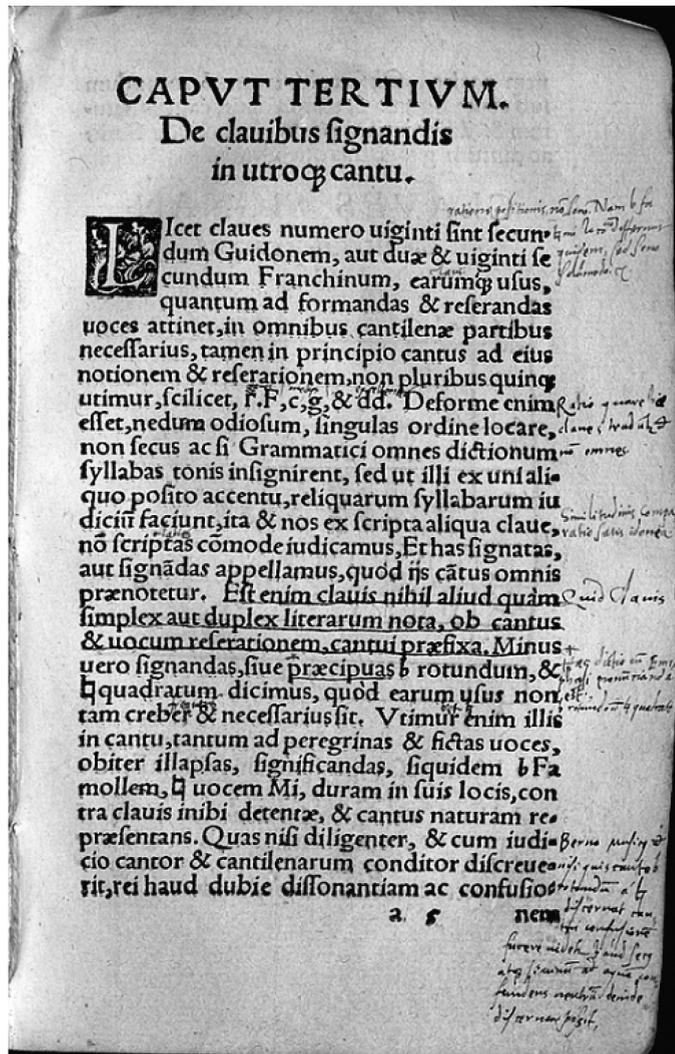


Abbildung 3:  
N. Listenius,  
*Musica*,  
Nürnberg 1548  
(Bayerische  
Staats-  
bibliothek  
München,  
Mus.th. 2041),  
fol. a5<sup>r</sup>

ein im weiteren Sinne ›gelehrtes‹ Publikum zielt, Verknüpfungen zum Elementarstoff hergestellt werden konnten.<sup>61</sup> Zudem verwendet der Benutzer das

61 Ebd., fol. e3<sup>r</sup>. »In imper[fe]ctis aut[em], qua[n]tu[m] ad tres attinet notas lo[n]gam, breue[m], et semibreue[m], quartam auffer parte[m] nisi, nisi [!] breuis cu[m] semibreui ponat[ur], tunc eni[m] semibreuis] mini[m]ae aeq[ui]paratur. Hæc Glareanus in 3<sup>o</sup> lib: cap: 9 de imperfectione«. Gegenüber der Vorlage ist nur das Verb ausgetauscht (›aufferre«

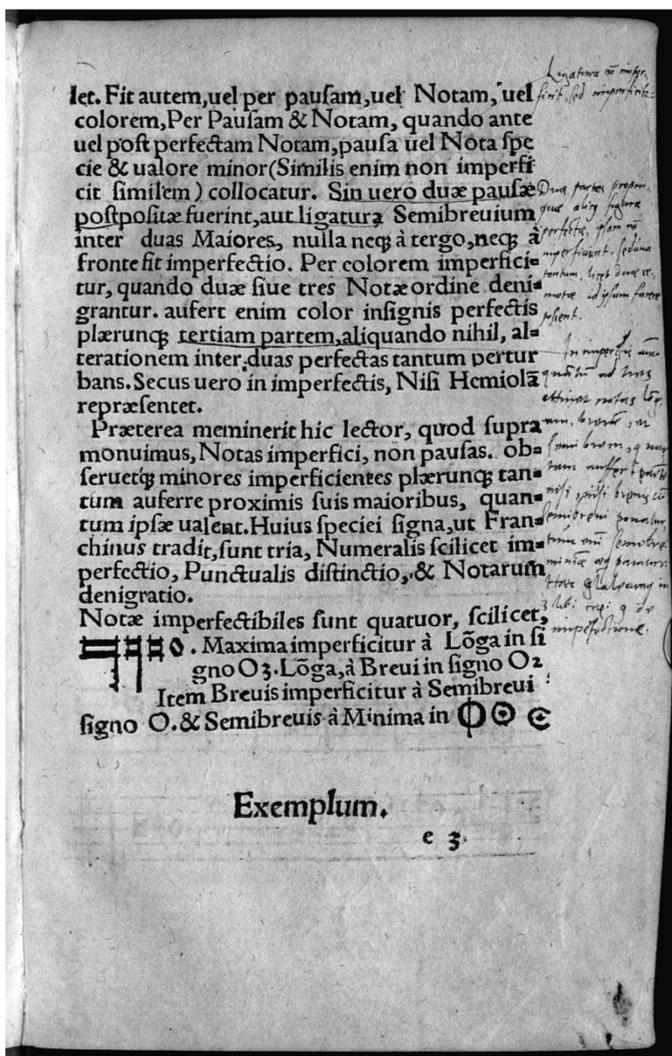


Abbildung 4:  
 N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
 1548 (Bayerische  
 Staatsbibliothek  
 München,  
 Mus.th. 2041),  
 fol. e3<sup>r</sup>

System der zwölf Modi (er kommentiert etwa in den Marginalien zu den Bei-  
 spielen des 5. und 6. Tons den Unterschied zwischen den lydischen und ionischen  
 Modi.)<sup>62</sup> Insgesamt dient in diesem Fall wohl die Kompilation von Aus-  
 zügen verschiedener anderer Texte der Klärung von Details, die in Listenius'

statt »tollere«); vgl. Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel 1547, S. 209.  
 62 Ebd., fol. c<sup>r</sup>.

Text nicht in der gewünschten Form oder Deutlichkeit enthalten sind.<sup>63</sup>

Ein drittes annotiertes Listenius-Exemplar (1547)<sup>64</sup> findet sich in einem Sammelband, der Sebald Heydens *Paedonomia scholastica*, ein allgemein-didaktisches Werk zu Religion, Künsten und Sitten, und andere auf einen Schulgebrauch hinweisende Texten für den Sprach- und Rhetorikunterricht enthält; die Ausgaben stammen alle aus den mittleren 1540er Jahren und überwiegend aus Nürnberg.<sup>65</sup> Die Bearbeitungsspuren sind dabei in allen Texten konsistent: Jeweils auf der Titelseite findet sich eine Zusammenfassung, und häufig erscheinen Schulernoten, die den Inhalt knapp resümieren; die Eintragungen sind mit großer Wahrscheinlichkeit einer einzigen Schreiberhand zuzuweisen. Listenius' *Musica*, die als letztes Stück des Bandes eingebunden ist, ist hier vor allem im Textteil mit Annotationen versehen, häufig lateinischen Interlinearglossen und Marginalien mit Hinweisen auf Definitionen oder Regeln sowie Unterstreichungen wichtiger Passagen; es wurden mindestens zwei verschiedene Tinten benutzt.

Der Text auf dem Titelblatt der *Musica* behandelt jedoch eine Reihe von rhetorischen Figuren und gehört nicht zum Musiktext. Die *Musica* selbst ist dicht annotiert – allerdings überwiegend interlinear mit lateinischen Synonymen,<sup>66</sup> nur an wenigen Stellen entsteht der Eindruck, dass inhaltliche Vertiefungen gegeben wurden (so ist auch in diesem Band die *Divisio scalae* stärker annotiert als ihre Umgebung). Auffällig ist wieder, wie die Zahl der Eintragungen in den Mensuralmusikkapiteln abnimmt. Im Band sind zudem einige nachgebundene Blätter mit handschriftlichen Ergänzungen und Notizen zu finden, die relativ unsystematisch zusammengestellt sind und überwiegend die Rhetorik betreffen. Unter ihnen finden sich jedoch noch einmal zweieinhalb Seiten, auf denen in der Art eines ›Kürzest-

63 Die Kombination verschiedener Texte ist dabei wohl keine Ausnahme. Erinnert sei etwa an den Befund im sogenannten Studienheft des Georg Donat, in dem sich ein mutmaßlicher Student in Wittenberg ein Kompilat aus verschiedenen Schriften zur Musiklehre aufzeichnete, allerdings ohne Verwendung eines gedruckten Textes als Grundlage. Vgl. Adolf Aber, »Das musikalische Studienheft des Wittenberger Studenten Georg Donat (um 1543)«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15 (1913), S. 68–98.

64 Nicolaus Listenius, *Musica*, Nürnberg 1547 (Ex. D–Mbs, Res. Paed. pr. 4459 Beibd. 7).

65 Der Band enthält: Sebald Heyden, *Paedonomia scholastica*, Nürnberg 1546; *Proverbia Salomonis*, Augsburg 1547; Georg Macropedius, *Comicarum Fabularum duae, Rebelles videlicet et Aluta*, Regensburg 1546; Sigismundus Lupulus, *Erotemata octo partium orationis*, Nürnberg 1546; Diomedes, *De quinque locutionum generibus, de vitiis item & virtutibus orationis libellus*, Köln 1544; *Elementa graecae linguae in puerorum usum collecta*, Nürnberg 1547; Petrus Mosellanus, *Tabulae de schematibus et tropis*, Nürnberg 1544.

66 Beispiele aus dem Text des 1. Kapitels (Abbildung 6) sind etwa: »notulas« – »signa«, »specimen« – »exemplum«, »agendo« – »operando«, »carmen conscribitur« – »complet[ur]«.

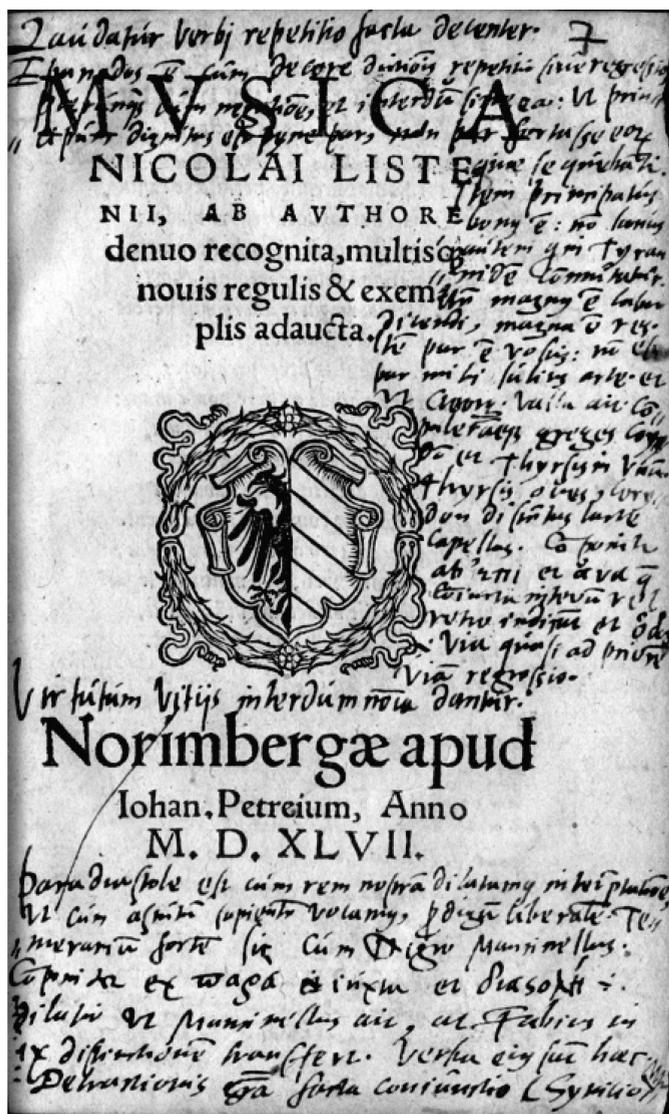


Abbildung 5:  
N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
1547 (Bayerische  
Staatsbibliothek  
München, Res.  
Paed. pr. 4459  
Beibd. 7), Titel

Tonars« Tropen und Formeln für alle acht Kirchentöne notiert sind, sowie auf dem letzten Blatt einige Bemerkungen zum Wert von Ligaturen. Der dort am unteren Rand erscheinende Besitzvermerk »Su[m] Iohannis Weyder / 56« gibt möglicherweise einen Datierungshinweis, wenn die Zahl als Jahreszahl 1556

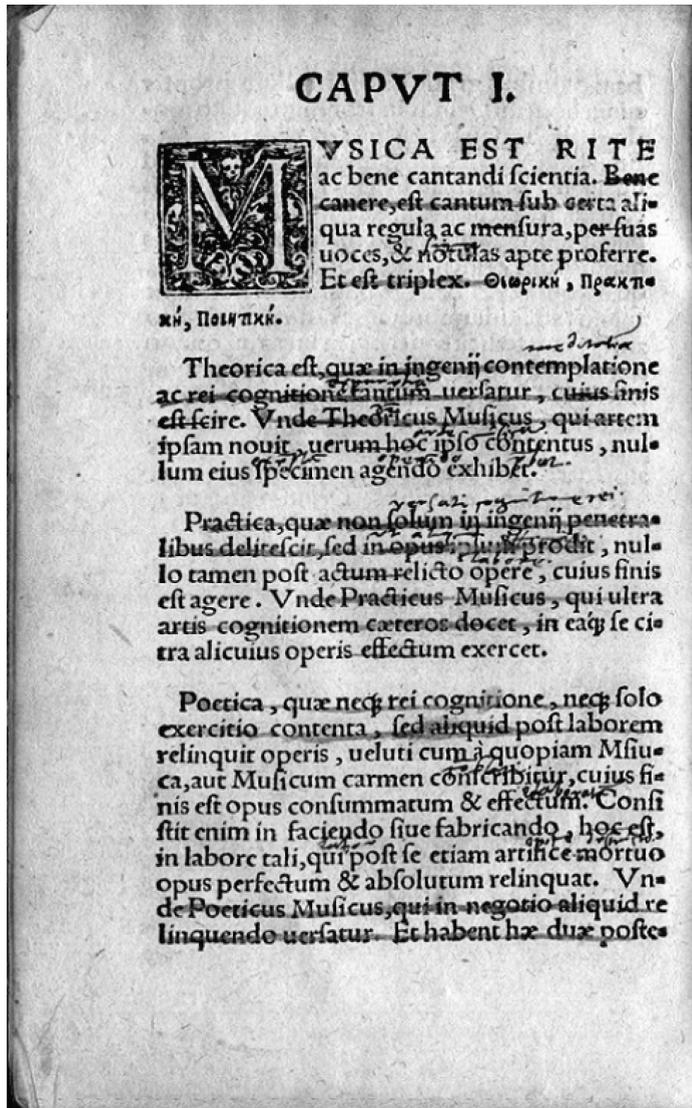


Abbildung 6:  
N. Listenius,  
*Musica*, Nürnberg  
1547 (Bayerische  
Staatsbibliothek  
München, Res.  
Paed. pr. 4459  
Beibd. 7), fol. a3<sup>v</sup>

zu interpretieren ist.<sup>67</sup> Auf der Innenseite des hinteren Deckels des Sammelbandes erscheint noch einmal eine kurze Notenzeile, die wahrscheinlich der

67 Im Vorderdeckel erscheinen drei weitere Namen: »Leonardus Sparring. Ioan: Wa[ei]de[ ] A R Öttlinger / Magnus Reiffenstein«, deren zweiter möglicherweise mit der genannten Person identisch ist.

Vergegenwärtigung von Schlüsseln und einfachen Tonabständen diene – zumindest ist am Anfang der Zeile ein doppelter Schlüssel (F1/C3 gesetzt, und kleine Punkte auf Linien und Zwischenräumen könnten die Position oder Anzahl der dazwischen liegenden Töne markieren).<sup>68</sup>

In der Tat wirken die Eintragungen in den untersuchten Listenius-Exemplaren – wie es für ein Schulbuch aber auch kaum überrascht – erheblich einfacher als solche in universitären Texten. Dies zeigt bereits ein knapper Vergleich mit einer Studentennachschrift, die sich in einem Exemplar der 1557 von Johannes Wonnegger in Basel herausgegebenen *Musicae epitome sive compendium ex Glareani Dodekachordo* findet, der popularisierenden Kurzfassung des *Dodekachordon*, die dessen wichtigste Inhalte und vor allem die Moduslehre in ein handliches Buch komprimiert und auch inhaltlich in einer lehrbuchtypischen Struktur darstellt. Die *Epitome* ist in zwei Teile gegliedert, im ersten werden die Grundlagen und der Choral behandelt, im zweiten die Mensuralmusik.<sup>69</sup> Der fragliche Band (Abbildung 7) stammt aus dem Besitz von Johann Wolfgang Rainer, der 1559 bei Glarean Arithmetik und Musik hörte und sich dazu dessen Bücher angeschafft hatte; hier ist eine interessante Mischung aus abstrakten und praktischen Interessen zu erkennen:<sup>70</sup> Einerseits lernt er die theoretischen Inhalte, andererseits gibt es zahlreiche literarische Querverweise und schließlich zusätzliche Musikexempel.

Auf der gezeigten Doppelseite sind neben orientierenden Annotationen (so die Versangabe neben den Beispielen oder die Interlinearglosse mit der Zählung »quartus« für den Hypophrygius rechts) ein Verweis auf den ausführlicheren Text des *Dodekachordon* (links unten, zum Sprichwort »a Dorio ad Phrygium«), weitere Beispielmelodien (am rechten und unteren Rand der linken Seite) sowie historisch-literarische Informationen gegeben (die Ableitung von »Phrygius« aus dem antiken Volksnamen – »à Phrygibus

68 Vgl. das Digitalisat des Bandes, Sebald Heyden, *Paedonomia*, Ex. Res/Paed.pr. 4459 t, [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00028793/image\\_140](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00028793/image_140) <16.11.2011>.

69 Johannes Litavicus Wonnegger, *Musicae epitome et Glareani Dodekachordo*, Basel 1557, Ex. Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. autogr. theor. Glarean. Ausführlicher dazu Inga Mai Groote, »Studying Music and Arithmetic with Glarean: Contextualising the ›Epitome‹ and ›Annotationes‹ among the Sources for Glarean's Teaching«, in: *Heinrich Glarean's Books. The Intellectual World of a 16th Century Musical Humanist*, hrsg. von Iain Fenlon und Inga Mai Groote (Druck in Vorbereitung).

70 Ausführlicher zu anderen Quellen von Glareans Studenten vgl. I. M. Groote und B. Kölbl, Glarean the Professor (wie Anm. 53, zur Arithmetik S. 75–86), sowie Heinrich Glarean's Books (wie Anm. 69). Zu Glareans Musikvorlesungen auf der Basis des *Dodekachordon* außerdem Bernhard Kölbl, *Autorität der Autorschaft. Heinrich Glarean als Vermittler seiner Musiktheorie*, Diss. LMU München 2011.



Abbildung 7: Johannes Wonnegger, *Epitome*, Basel 1557 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus. ms. autogr. theor. Glarean), S. 78f.

populis« – steht über dem Beginn des Kapitels, interlinear erscheint die Präzisierung »Harmonides« für die Lukan-Referenz im selben Abschnitt, wenn Literaturbelege für den Moduscharakter gegeben werden.) Glareans Student ist ein interessantes Beispiel, da hier ein nicht nach musikalischer Professionalisierung strebender fortgeschrittener Lernender sich mit relativ anspruchsvollen musiktheoretischen Inhalten auseinandersetzt. Diese werden aber zugleich durch methodische Verknüpfungen und Parallelisierungen mit den Wissensbeständen aus anderen Fächern verbunden, so dass sie in ein umfassendes Bildungskonzept integriert werden können.

Zugleich ist auch hier erkennbar, wie die literarischen Verweise für einen Text über die Musik auf einen literarischen Kanon zurückgreifen, der als bekannt oder zumindest naheliegend vorausgesetzt werden kann.<sup>71</sup> Dass aber

71 Vergleichbar wäre hier auch Glareans Vorgehen, die lateinische Übersetzung des deutschen Liedes *Kein gwalt auf dieser Erd* sowohl mit einer metrischen Analyse als auch einer

dennoch die Beschäftigung mit dem Stoff der musica für einen Studenten wie Rainer nicht nur abstrakt blieb, sondern durchaus Bezüge zum konkreten Singen gegeben waren – das natürlich unter den Freiburger Studenten auch üblich war<sup>72</sup> – zeigen die handschriftlich ergänzten Verweise auf Melodien, unter denen sowohl Choralrepertoire (im Beispiel: *Discubuit Jesus* oder *Visita quae-sumus*) als auch die Titel deutscher Lieder wie *Ich stund an einem morgen* erscheinen, allerdings auch die sehr bekannte Hymne *Patris sapientia*: Zur Illustration oder Festigung der Kenntnisse bezog sich der Professor auf gängiges Repertoire, das aller Wahrscheinlichkeit nach den Studenten auch praktisch bekannt war. (Ähnliches ließe sich wohl auch für zahlreiche Schulschriften des späteren 16. Jahrhunderts diskutieren, wo die Auswahl von Beispielen gerade für die Moduskapitel flexibel ist und oft zwischen »klassisch« gewordenen Kompositionen und regionalem Repertoire changiert.) Eine Auswertung derartiger Arbeitsspuren in benutzten Bänden erlaubt bei vorsichtiger Interpretation der Befunde (da natürlich die Motivationen der Benutzer nicht klar rekonstruierbar sind und häufig auch weitergehende zeitliche und prosopographische Informationen fehlen) einige Rückschlüsse auf die Unterrichtspraxis und bietet Indizien, welche Kompetenzen bei Schülern und Studenten anzutreffen waren oder welches zusätzliche Repertoire gegebenenfalls bekannt oder zugänglich war. Die hier nur in einigen Stichproben dargestellten Überlegungen sollen daher auch ein Plädoyer dafür sein, für die Musiklehre im schulischen Umfeld mehr Aufmerksamkeit auf konkret benutzte Materialien zu lenken.

\*

Eine deutliche generelle Tendenz scheint jedoch zu sein, dass die in den Lehrschriften des 16. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Unterweisung in der Musik und Allgemeinbildung im Laufe der Zeit schwächer werden: schon Martin Agricolas deutschen Musikschriften, die ab Ende der 1520er Jahre erschienen, enthielten beispielsweise ausführliche Exempelerzählungen, die einen literarischen Mehrwert generierten; und auch Lossius' *Erotemata* sind mit der Arions-Sage angereichert. Die bekannten Hinweise auf Horaz' Poetik am Beginn von Fabers *Compendiolum* ist damit auch als program-

Modusanalyse der Melodie zu verbinden, vgl. Inga Mai Groote, »Kain gwalt vff dieser erd« als hypoaecolische lateinische Ode: eine unbeachtete Sprachpolemik Heinrich Glareans«, in: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 72 (2010), S. 397–401.

72 Bekannt sind auch Hinweise auf Musikalienbestände in anderen Professorenhaushalten, vgl. Antonia Harter-Böhm, *Zur Musikgeschichte der Stadt Freiburg im Br. um 1500*, Freiburg im Breisgau 1968, S. 88–91.

matische Äußerung zu verstehen, die die Verknüpfung zwischen Musik und den sprachlichen Fächern herstellt,<sup>73</sup> und auch der Bezug zu typischen Kategorien wie im Dreischritt *ars – exercitatio – exemplum* zeigt, dass das Erlernen musikalischer Fähigkeiten den gleichen methodischen Prinzipien folgte, die den Schulausbildungsgängen insgesamt zugrunde lagen. In den hier betrachteten Texten und ›Schüler-Exemplaren lässt sich die Auswirkungen dieser Haltung konkret darin erkennen, dass etwa der Beherrschung des Lateinischen durch das Einüben von Vokabeln oder Synonymen Aufmerksamkeit gewidmet wird und auch am Text des Musikbuches sprachliche Stilmittel oder Verweise aufgezeigt wurden.

Für die Frage nach der Rekrutierung von Eliten waren aber wohl die Seiteneffekte des hier beschriebenen Singunterrichts die wichtigeren: die mit diesem Unterricht verbundene Allgemeinbildung, die Sprachbeherrschung und die religiöse Unterweisung, die gute Bibelkenntnisse vermittelte. Sie half dabei, eine städtisch-bürgerliche Bildungselite zu festigen. Im engeren musikalischen Bereich fällt auf, dass die Moduslehre einen erstaunlich großen Raum im Verhältnis zu anderen Inhalten einnahm, vermutlich weil sie einerseits nach dem reformierten Glareanschen System gut auf ein abstraktes Konstruktionsprinzip zurückzuführen und damit gut lernbar war und zudem ausführlich als Basis der Affektwirkungen von Musik diskutiert wurde – und sich damit wieder mit grundsätzlichen rhetorisch-agogischen Absichten und auch der sprachlichen Schulbildung verknüpfen ließ. Wahrscheinlich wird deshalb gerade sie auf höheren Bildungsstufen wieder aufgegriffen und als Bestandteil einer systematischen Musiklehre vertieft (das kann beispielsweise den Umfang erklären, den im Musikkapitel von Johannes Freigs *Paedagogus*, Basel 1582, die Modi einnehmen). Nicht zuletzt mag diese Art der Musiklehre daher auch dazu beigetragen haben, dass große Teile der gesellschaftlichen ›Eliten‹ vom Nutzen der Musik überzeugt und umso bereit waren, ihre praktische Pflege zu unterstützen.

73 H. Faber, *Compendiolum* (wie Anm. 21), fol. a2<sup>r</sup>: »Rectè admonet Horatius in arte Poetica de præceptis, qualia esse debeant: Quicquid præcipies esto brevis, ut cito dicta percipiant animi dociles, teneantque fideles.« (»Zu Recht mahnt Horaz in *De arte poetica*, wie Regeln sein sollen: Was du lehrst, sei kurz, damit das rasch Gesagte die Geister fügsam aufnehmen und getreulich behalten.«)

## Anhang

Christoph Praetorius, *Erotemata musices* (1574):

De pronunciatione et elegantia in canendo.

Quomodo pueri modum canendi rectè instituere debent?

1 Pueri, qui primùm artem canendi discunt, solmisatione utantur non inepta, & quam primum interualla certa efferre didicerint, solmisationem pedetentim relinquunt, & verba notis adiungere discant.

2 In exprimendis rectè vocalibus magnam curam adhibeant, ament[?] vocales symphonas, i & u, nec o pro u, vel e pro i, quo plurimi peccant, pronuncient.

3 Vocem etiam verbis conformare studeant, ita ut in re hilari hilarem, in tristi tristem, conceum promant, & auditorum animos suauiter afficiant, & ad affectum aliquem traducant.

4 Inter canendum vocem non remittant, in choralis enim cantu, eiusmodi vocis remissio absurda est, in mensurali, harmoniam prorsus deformat, & corrumpit.

5 Non pleno ore canere assuescant, sed vocem ita reprimant, flectant, fingant & moderentur, ut quiddam argutum dulci sono tanquam puella suauiter canens sonent.

6 Notas celeriores aut coloraturas, ut vocant, labiorum vel linguae motu non impellant, sed pulmone & gutture proferant, & intra fauces conforment, ut expressè & distinctè exaudiantur & discernantur.

7 Non omnibus sed appositis locis, nec in omnibus vocibus coniunctim coloraturis utantur, sed cautim, & parcè, dum silent syllabæ, aspergant.

8 In coloraturis suauitatem magis quàm celeritatem spectent, Harmonia enim quanto integrior, tanto melior, tantoque facilius conciliat gratiam. Quis enim diligit quod non percipit?

9 In omnibus vocibus seruent æqualitatem sonorum, ut concertus æqualiter in aures influat.

10 Ad æqualitatem mensuræ tanquam ad scopum intendant. Inæqualitas enim mensuræ harmoniam deformat, & perturbat. Ad tactum autem productionem harmonia melius percipitur, & maiorem maiestatem & gratiam habet.



Jürgen Heidrich

## Das protestantische Repertoire für Knaben im Umfeld der Wittenberger Rhaw-Drucke

### Voraussetzungen

Nicht selten wird die Etablierung einer konfessionell motivierten, gleichsam normierend institutionalisierten und professionalisierten Musikpflege als Erfolg der Reformation Martin Luthers in Anspruch genommen, wobei die musikalische Ausbildung gleichsam als Bestandteil eines pädagogischen Gesamtkonzepts erscheint.

Gewissermaßen kernhaft ist Luthers reformatorisches Bildungsprogramm in einer zentralen Quelle angelegt, seiner Schrift von 1524 *An die Burgmeister und Rad herren allerley Stedte ynn deutschen Landen*.<sup>1</sup>

Die wichtigsten Thesen daraus lauten schlagwortartig: Das Schulwesen in den deutschen Landen ist untauglich, weil die Stifts- und Klosterschulen die Ausbildung der Schüler allein im eigenen Interesse betrieben, um von dort ihr zukünftiges Personal zu rekrutieren, demgegenüber aber keine Bildungsstätten »gemeinen«, eben nicht-geistlichen Charakters seien; dieses Schulwesen sei daher zu zerschlagen, wie es Luther mit der ihm eigenen harschen Polemik formuliert:

War ists, ehe ich wollt, das hohe schulen und kloester blieben so, wie sie bis her gewesen sind, das keyn ander weyse zu leren und leben sollt fur die jugent gebraucht werden, woellt ich ehe, das keyn knabe nymer nichts lernte und stum were. Denn es ist mein ernste meynung, bitt und begirde, das dise esel stelle und teuffels schulen entweder ynn abgrund versuencken oder zu Christlichen schulen verwandelt werden.<sup>2</sup>

Die Alternative Luthers zu den »kloester[n] und geistliche[n] rotten«<sup>3</sup> ist der Schulbetrieb unter der Ägide städtischer weltlicher Obrigkeit: Nicht allein materieller Wohlstand, Einfluss und Macht seien nämlich Ziele des städtischen Regiments, sondern es sei verpflichtet, »die aller grössesten sorge und

- 1 Zur ersten Information nützlich: Saskia Tiedemann, *Martin Luthers Vorstellung von Bildung und Erziehung. Eine Untersuchung anhand seiner Schrift »An die Burgmeister und Radherren allerley Stedte ynn deutschen Landen«*, Studienarbeit TU Dresden, Sommersemester 2006.
- 2 *D. Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe/Weimarer Ausgabe (WA), Bd. 15, Weimar 1899, S. 9–53: S. 31.
- 3 Ebd., S. 29.

fleys auff's junge volck zu haben.« Und weiter heißt es: »Sondern das ist einer stad bestes und aller reichst gedeyhen, heyl und krafft, das sie viel seyner gelerter, vernünfftiger, erbar, wol gezogener burger hatt.«<sup>4</sup>

Inhaltlich wird in Luthers Schrift zumindest die Perspektive eines humanistischen Bildungskanons, in dem historische, mathematische und musische Disziplinen ihren Platz haben sollen, eröffnet.<sup>5</sup> Zweifellos sind Luthers Ideen zur Reformierung des Bildungswesens im Kontext seiner Zwei-Reiche-Lehre zu lesen. Mit der rüden konfessionspolitischen Aggressivität des zeitgenössischen Vokabulars ist jedenfalls eine klare Stoßrichtung der Schrift vorgegeben: Gegen die vorreformatorischen Stifts- und Klosterschulen beabsichtigt Luther auf dem Felde des Schulwesens eine Allianz mit obrigkeitlichen, nicht-kirchlichen Organisationen des öffentlichen städtischen Regiments zu schmieden.

Entblättert man indes diese Informationen ihres konfessionspropagandistischen Getöses und wirft einen Blick auf die vorreformatorische Schulpraxis, so werden freilich mehr Kontinuitäten denn Brüche in der Forderung Luthers laut: Martin Kintzinger hat in einer schönen Studie zu Unterricht und Gesang in Stifts- und Stadtschulen des späten Mittelalters<sup>6</sup> darauf hingewiesen, dass die Trennung von laikalen und klerikalen Schulmilieus, die Luther so nachdrücklich forderte, sich bereits spätestens seit der Wende zum 15. Jahrhundert mehr und mehr durchzusetzen begann.<sup>7</sup> Erkennbar ist in diesem Zusammenhang einerseits das Bemühen, sich bei der Gründung und Neugestaltung der Aufsicht wie dem Zugriff klerikaler Institutionen zu entziehen,<sup>8</sup> was allerdings andererseits nicht bedeutete, dass sich, vor allem im späteren 15. Jahrhundert, Stifts- und Stadtschulen in Organisation und Lehrinhalt weitgehend annähern konnten.

Für unser Thema ist ein anderes Phänomen wichtig: Von den Räten initiierte Autonomisierungsversuche ließen sich nicht selten auf einen zentralen Kritikpunkt zurückführen: Katalysator des städtischen Widerstands war der häufig formulierte Vorwurf, der unverhältnismäßige Anteil an gottesdienstlichen Gesangsverpflichtungen ginge zu Lasten des sonstigen Unterrichts. Tatsächlich war der Alltag der Schüler selbstverständlich dadurch geprägt,

4 Beides ebda., S. 34.

5 Ebda., S. 46.

6 Martin Kintzinger, »Varietas puerorum. Unterricht und Gesang in Stifts- und Stadtschulen des späten Mittelalters«, in: *Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Martin Kintzinger, Sönke Lorenz und Michael Walter, Köln 1996, S. 299–336.

7 Ebda., S. 302.

8 Ebda., S. 303f.

dass vorherige schulische Unterweisung und nachfolgende obligatorische liturgische Chordienste eng miteinander verknüpft waren, und zwar auch für Schüler außerhalb des Klerikerstandes.<sup>9</sup> Die Quellen jedenfalls dokumentieren eindrücklich die mitunter exzessive Inanspruchnahme für diese Dienste. Die Konfrontation zwischen städtisch-pädagogischen und kirchlich-liturgischen Interessen kam bisweilen zum Eklat dort, wo der Schulmeister auf Betreiben der Kirche den Figuralgesang zu Lasten des sonstigen Schulunterrichts überstrapazierte, wie in Görlitz 1489:

Czum irsten, des syngens halben in mensuris ist geantwort, Der Rath habe dorvmben den Schulemeister als hymnos magnificat etc., in mensuris zu singyn vorbothen, das die Schüller, eher sie dy mensur gelernten, suste an irem studiren vorsewmet vnnd beschediget wurden, Vnnd das die leuthe meher durch dieselben zu jnnykeit vnnd andacht getzogen wurden, so man sie singet, wie sie von den heyligen vetern awssgesetzt sein, danne so man houereyen dorawss machte ...<sup>10</sup>

Nur nebenbei: Signifikant an dieser Görlitzer Quelle ist auch der Hinweis, wonach Innigkeit und Andacht durch die einstimmig-chorale Praxis eher zu erzielen seien, als durch figurale Mehrstimmigkeit. Die Benennung als »houereyen« (was offenbar so viel meint, wie: Geheule, Gejaule) deutet allerdings an, dass zumindest in Görlitz mit einem exorbitanten ästhetischen Klangerlebnis nicht zu rechnen war. Das mag hier wie andernorts der Situation geschuldet gewesen sein, dass die notwendige musikalische Qualifikation bzw. universitäre Bildung der Schulmänner keineswegs selbstverständlich war; dies belegen die Quellen deutlich.<sup>11</sup>

Jedenfalls ist weder Luthers Forderung nach der Einrichtung von »autonomen« Stadtschulen eine spezifisch reformatorische Idee, noch die Vision einer »weltzugewandten« Zielrichtung des Unterrichts. Im Blick auf unsere Fragestellung ist allerdings nicht unwichtig, dass im Bürgertum, vor dem Hintergrund der als pädagogische »Beschädigung« empfundenen Beanspruchung der Schüler im vorreformatorischen Chordienst, erhebliche Reserven im Blick auf die Etablierung einer nun umfassend durchstrukturierten reformatorischen Musikpraxis bestanden haben dürften. Denn leicht lässt sich zeigen, dass auch hier Kontinuitäten weiterwirkten: Ein Blick auf die umfangreichen Schriften Johannes Bugenhagens, Weggefährte Luthers und verantwortlich für die

9 Ebd., S. 301f.

10 Abdruck in: *Scriptores Rerum Lusaticarum: Sammlung Ober- und Niederlausitzischer Geschichtsschreiber*, hrsg. von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften, N.F., Bd. 2, Görlitz 1839, S. 218.

11 M. Kintzinger, *Varietas puerorum* (wie Anm. 6), S. 310.

flächendeckende Einführung neuer Kirchenordnungen, macht deutlich, dass die musikalisch-liturgischen Pflichten nach der Reformation im Grunde desto stärkeres Gewicht hatten; bezeichnend ist, dass Bugenhagen in einem der Rhaw-Drucke das entsprechende verbindliche *Procedere* für die Wittenberger Schule präzise beschreibt.<sup>12</sup>

### Rhaws Verlagsprogramm

Wie fügt sich nun der Wittenberger Musikverleger Georg Rhaw in das so skizzierte Bildungsprogramm?

Tatsächlich beginnt mit Rhaws erstem Notendruck aus dem Jahre 1538 ein neuer Abschnitt der Musikalienproduktion in Mitteleuropa: Kein anderer Musikdrucker der Reformationszeit war – mit Blick auf die insgesamt neunzehn Musikaliendrucke – vergleichbar erfolgreich. Fraglos zählt Georg Rhaw, in Wittenberg, im Zentrum der Reformation wirkend, zu den interessantesten Musikalienverlegern der Reformationszeit.<sup>13</sup>

Im Blick auf die Funktion der einzelnen Drucke geben die – teils doppelt vorhandenen – Vorreden Auskunft: Entgegen der noch immer weit verbreiteten Vorstellung, wonach Rhaw, gleichsam Hand in Hand mit Luther arbeitend, das Ziel verfolgt habe, »der jungen lutherischen Kirche ein umfassendes Repertorium ihres gesamten liturgischen Bedarfs zu schenken,« und mit »hohe[m] Grad an Sendungsbewußtsein und sittlichem Ernst [an] der Verwirklichung dieser Idee« gearbeitet habe,<sup>14</sup> wird beim Studium dieser Texte sehr rasch eine nicht unwichtige Akzentverschiebung deutlich: Die Zusammenstellung sämtlicher Sammeldrucke Rhaws in nebenstehender Tabelle soll, naturgemäß verkürzt, andeuten, an welchen Adressatenkreis sich die jeweiligen Bände primär richteten.<sup>15</sup> Ohne dass die Vorworte in ihren

12 Es handelt sich um den ersten Band der *Responsorium numero octoginta* von 1543. Vgl. dazu Raimund Redeker, *Lateinische Widmungsvorreden zu Meß- und Motettendruckten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Eisenach 1995 (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 6), S. 237f.; dort auch eine Übersetzung in Ausschnitten.

13 Jürgen Heidrich, »Die polyphone Messe in den Drucken von Georg Rhaw«, in: *Polyphone Messen im 15 und 16. Jahrhundert: Funktion, Kontext, Symbol*, hrsg. von Andrea Ammendola, Daniel Glowotz und Jürgen Heidrich, Göttingen 2012, S. 285–303.

14 Vgl. einführend den Artikel »Rhau, Georg« von Martin Geck, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 13, Kassel und Stuttgart 2005, Sp. 1611–1615: Sp. 1612.

15 Vor allem in den *Selectae harmoniae* von 1538, den *Officia paschalia* von 1539 sowie dem Messendruck von 1545 (*Officium de nativitate*) liegt im engeren Sinne liturgisches Material vor. Vgl. dazu ausführlich J. Heidrich, Die polyphone Messe (wie Anm. 13).

Titel	Jahr	Vorrede	Zweckbestimmung
<i>Symphoniae jucundae</i>	1538	Luther	»musicae studiosis« <sup>16</sup>
<i>Selectae harmoniae</i>	1538	Melanchthon	
<i>Officia paschalia</i>	1539	Rhaw	
<i>Vesperarum precum officia</i>	1540	Rhaw (2)	»pueris in scholis«
<i>Opus decem missarum</i>	1541	Rhaw	»in gratiam scholarum«
<i>Novum ac insigne opus musicum</i>	1541	Dietrich	»ecclesiae et scholae vitebergensi«
<i>Sacrorum hymnorum liber</i>	1542	Rhaw (2)	
<i>Tricinia</i>	1542	Rhaw (2)	»in puerorum gratiam«
<i>Responsoriorum numero octoginta</i> [I/II]	1543	Bugenhagen/ Rhaw	»studiosi adolescentibus«
<i>Postremum vespertini officii opus</i>	1544	Rhaw	»studiosis musicis«
<i>Neue Deudsche geistliche Gesenge</i>	1544	Rhaw	»für die gemeinen SCHULEN«
<i>Bicinia</i> [I/II]	1545	Rhaw	»studioso musicae«
<i>Officiorum de Nativitate</i>	1545	Melanchthon/ Rhaw	
<i>Novum opus musicum</i>	1545	Dietrich/ Rhaw	

Tabelle 1: Sammeldrucke Georg Rhaws zwischen 1538 und 1545

persönlichen, künstlerischen, konfessionstheologischen und pädagogischen Aspekten hier im Ganzen analysiert werden könnten, zeichnet sich doch eine klare Tendenz ab: Überwiegend sind die Sammlungen nicht gottesdienstlich, sondern insbesondere zum Gebrauch in den Schulen, genauer: im Kontext der reformatorischen Wiederbelebung des Schulwesens, bestimmt. Denn in den Vorworten findet sich, mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung (die Raimund Redeker in seiner Dissertation detailliert herausgearbeitet hat), einerseits natürlich die allfällige Exordialtopik, andererseits werden aber auch, wiederum mit unterschiedlicher Akzentsetzung, je spezifische Aspekte des musikalischen Schulunterrichts thematisiert.

Anhand der Sammlung *Neue Deudsche Geistliche Gesenge* für die gemeinen Schulen von 1544 soll wenigstens an einem Fall beispielhaft, infolge der volkssprachlichen Disposition auch bequem, dargestellt werden, wie ein solches Vorwort aufgebaut ist.

Gewidmet ist die Sammlung »Den Ersamen/ Wolweisen/ Burgermeister und Rath« der Stadt Eisfeld, dem Geburtsort Georg Rhaws. Ein wenig

16 Vgl. Luthers eigene Äußerungen betreffend die Musik in der Vorrede zu den *Symphoniae jucundae*: siehe R. Redeker, Lateinische Widmungsvorreden (wie Anm. 12), S. 197–217; dort ausführlich zu deren humanistischem Anspruch.

patriotisch-sentimental getönt mutet denn auch die Einleitung an, der zufolge Rhaw durch göttliche Fügung seinem Vaterlande, das er freilich niemals habe vergessen können, entzogen wurde, mit der Bestimmung, dass er als Buchdrucker »der lieben Jugent zu nuetze« werde. Präziser am Bildungskonzept Luthers orientiert sich dann der folgende Passus, in Eisfeld seien »beide Regiment« mit »geschickten Gelerten« seit jeher bestens »versorget«: Es ist der Rekurs auf die angesprochene Zwei-Reiche-Lehre Luthers: »Dann wo der Predigtstuel vnd Schule mit gelarten vnd vleissigen leuten vorsehen wird/ da mus es vmb das weltlich Regiment auch nicht vbel zustehen.« Aus Dankbarkeit, von diesen gleichsam idealischen und in einer Kleinstadt nur selten anzutreffenden Verhältnissen bereits selbst als Jugendlicher profitiert zu haben, sei der vorliegende Band den Eisfeldern gewidmet: »weil auch die liebe jugent bey euch/ jnn der MUSICA/ neben andern freien kuensten/ vleissig geuebt wird.« Allfällige Dankbarkeits- und Bescheidenheitstopoi beschließen die Vorrede; erwähnenswert ist noch, dass Luthers »Lob der Frau Musica« samt bekanntem Holzschnitt ebenso in der Einleitung abgedruckt wird wie das panegyrische Gedicht eines unbekanntens Autors S. G. auf die Stadt Eisfeld.

Was indessen fehlt, ist jeglicher Hinweis auf die Verwendung der *Geistlichen Gesenge* im Gottesdienst: Insofern ist der 1990 von Joachim Stalman unternommene Versuch, der Sammlung im Rahmen der von ihm besorgten Edition einen de-tempore-Charakter zu unterstellen, damit die kirchlich-liturgische Brauchbarkeit zu attestieren, wenig zielführend, spricht doch das Vorwort wiederholt lediglich den Gebrauch »zu nuetzlicher vbung/ der lieben jugent« an.<sup>17</sup> Es erscheint nicht abwegig, die hier wie in anderen Rhaw-Drucken beinahe gebetsmühlenartig wiederholten Hinweise auf den hohen Bildungseffekt der Musik als Abwehr gegen die zuvor angesprochenen vor-reformatorischen Vorbehalte der Bürgerschaft gegen die Musik im Schulalltag zu deuten.

Interessant erscheint deshalb die weitergehende Frage, mit welchem musikalisch-didaktischen Instrumentarium ein Verlagsprogramm operiert, das so umfanglich wie das Rhaw'sche, den »pueris et scholis« gewidmet ist. Auch dieser Aspekt kann infolge des hier gegebenen Rahmens allenfalls ausschnitthaft anhand dreier Beispiele behandelt werden:

1. Im Vorwort der *Vesperarum precum officia*, einer Sammlung von Magnificat, Antiphonen und vor allem Falsobordone-Psalmen aus der Feder

<sup>17</sup> Georg Rhau, *Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545 in praktischer Neuausgabe*, Bd. 11: *Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen, Wittenberg 1544*, hrsg. von Joachim Stalman, Kassel 1992, S. xxf.

Johann Walters, Johann Stahels, Georg Forsters und anderer sind Momente des musikalischen Elementarunterrichts angesprochen: Dazu gehört der methodisch progressive Ansatz, vor der mehrstimmigen zunächst die einstimmig-chorale Praxis zu pflegen, sodann der Hinweis, die Psalmen der besseren Memorierbarkeit wegen im musikalisch einfachen Note-gegen-Note-Satz zu erlernen, zudem seien die kontrapunktisch anspruchslosen Sätze als ideales Übungsmaterial zu gebrauchen. Vergleichbare didaktische Überlegungen sind allerdings keineswegs neu und waren übrigens bereits im Kontext der vorreformatorischen Humanistenode entwickelt worden.<sup>18</sup>

2. Zum Ideal auch nachreformatorischer Musikpflege wird von Rhaw wiederholt die – um 1540 allerdings konservative – Musik der Franko-Flamen der Josquin-Generation stilisiert: Kompositionen von Josquin, Isaac, de La Rue, Ghiselin und anderen wird in etlichen seiner Ausgaben Raum eingeräumt und in diversen Vorreden deren vorbildhafter Nutzen auch für die gegenwärtige Jugend herausstellt. Im Vorwort der *Responsorium numero octoginta*, immerhin eines Individualdrucks (!) des Reformationskomponisten Balthasar Resinarius aus dem Jahre 1543, wird die Stillage der Musik von dessen Lehrer Heinrich Isaac geradezu ostentativ idealisiert: »Est autem mira suavitas et iucunda simplicitas coniuncta cum quadam gravitate in carminibus et Harmonia ISAACI, superioris temporis moribus conveniens.« Also: Es verbindet sich aber in den Gesängen eine wunderbare Süße und schöne Einfachheit mit einem gewissen Ernst zur Isaac'schen Harmonie, die übereinstimmt mit dem Kunstanspruch jener vergangenen Zeit.<sup>19</sup>

3. Wenn also ältere franko-flämische Repertoires des beginnenden 16. Jahrhunderts so auffällig und ideologiefrei idealisiert, und eben gerade nicht (mitteldeutsche) Neuschöpfungen etwa aus der Feder des »protestantische Urkantors« Johann Walter mit konfessionellen Argumenten promoviert werden, stellt sich die Frage nach der didaktischen Vermittlung des historischen Materials. Diese geschieht auf dem Wege der Verkürzung bzw. satztechnischen Ausdünnung: Im *Opus decem Missarum* von 1541, einer Sammlung von Messordinarien Reners, Isaacs, Pipelares und anderer, die aufgrund der Bestimmung »in gratiam scholarum atque adeo omnium musices studiosorum« vielleicht für fortgeschrittene Schüler intendiert war, geschah die Auswahl und Kompilation laut Vorrede mit Blick auf den

18 Siehe die *Vesperarum precum officia*, sodann R. Redeker, Lateinische Widmungsvorreden (wie Anm. 12), S. 281; im Grunde als Vorbild, zugleich als Zeichen der Kontinuität, kann das – Rhaw sicherlich bekannte – Chorbuch Jena 34 (D–Ju, 34) gelten.

19 Vgl. R. Redeker, Lateinische Widmungsvorreden (wie Anm. 12), S. 312–317, insbes. S. 316.

verhältnismäßig knappen Umfang der Stücke.<sup>20</sup> Deutlicher noch ist der didaktische Zug in den Sammlungen von Bicinien und Tricinien erkennbar: Diese sind prominenten Messen franko-flämischer Meister wie Févin, Brumel, Josquin, Obrecht, Gascongne und etlichen anderen entnommen, wobei es sich in der Regel um die konventionellerweise geringstimmigen Abschnitte des Benedictus oder Pleni aus dem Sanctus bzw. um das Agnus II handelt. Die Tradition, Duos bzw. Bicinien als musikalisches Übungsmaterial zu verwenden, ist seit dem 15. Jahrhunderts belegt, und spätestens seit Sebald Heydens einflussreicher Lehrschrift *Musica, Id est, Artis Canendi* von 1537 ist diese didaktische Variante auch in lutherischen Lehrbüchern kanonisiert. Meistens wird den Stücken von Rhaw ein neuer Text unterlegt, es handelt sich um Psalmen, Sentenzen aus Job und Jesus Sirach etc., damit auffällig um Extrakte aus den Lehr- bzw. Weisheitsbüchern des Alten Testaments.<sup>21</sup>

Übersieht man das Rhaw'sche Verlagsprogramm im Ganzen, so wird deutlich, dass dieser eben nicht mehrheitlich liturgische oder theologische Titel verlegt hat, sondern tatsächlich Lehrwerke für den Unterricht an den Schulen. Die deutschen und lateinischen Schriften Martin Agricolas, die *Musicorum libri quatuor* des Venceslaus Philomates, die *Musica* des Nicolaus Listenius, sodann insbesondere auch das von Rhaw selbst verfasste *Enchiridion vtriusque musicae practicae* sowie weitere musiktheoretische Publikationen, zum Teil in Nachdrucken, zum Teil in x-fachen Auflagen, unterstreichen die pädagogischen Ambitionen nachdrücklich.<sup>22</sup>

### Rekrutierung von Eliten

Auf die Ausbildung musikalischer Eliten soll abschließend noch ein Schlaglicht geworfen werden; diese wird man weniger in den »gemeinen« Stadt- und Lateinschulen – primär die Adressaten der Rhaw-Drucke – erwarten dürfen, als vielmehr unter institutionellen Sonderbedingungen. Diese stellten sich dort ein, wo regelrechte Neugründungen förmlichen Vorbildcharakter besaßen und im Blick auf Ausstattung, personelle Besetzung und bildungsspezifische Am-

20 »Profero nunc illis decem missas, cum elegantes ac suaves, tum etiam per breves ...«, siehe R. Redeker, Lateinische Widmungsvorreden (wie Anm. 12), S. 288f.

21 Vgl. die Zusammenstellung im Anhang von J. Heidrich, Die polyphone Messe (wie Anm. 13).

22 Eine Zusammenstellung liefert Marie Schlüter, *Musikgeschichte Wittenbergs im 16. Jahrhundert. Quellenkundliche und sozialgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen 2010 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 18), S. 165–170.

bitionen das frühreformatorische Bildungsideal beispielgebend verkörperten: Gemeint sind die drei sämtlich etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts gegründeten sächsischen Fürsten- und Landesschulen in Grimma, Pforta und Meißen. Mit der Gründung dieser Fürstenschulen setzte eine Neuordnung des sächsischen Schulwesens ein, indem sich die Landesobrigkeit für die »Sache des gelehrten Unterrichts« für zuständig erklärte:<sup>23</sup> Dies kommt in einer entsprechenden Landesverordnung von 1543 klar zum Ausdruck, wonach Herzog Moritz von Sachsen beabsichtigte, allein »für die Unterthanen Kinder und sonst für niemand drei Schulen aufzurichten«, mit dem Ziel, »dass die Jugend zu Gottes Liebe und im Gehorsam erzogen, in denen Sprachen und Künsten und dann vornehmlich in der heiligen Schrift gelehrt und unterweiset werde, damit es mit der Zeit an Kirchendienern und andern gelehrten Leuten in unserm Lande nicht Mangel gewinne«.<sup>24</sup> Mehr noch: Es wird, mit dezidiert landespolitischer Intention, festgeschrieben, dass »nach Endung derer sechs Jahr, ... die Knaben durch ihre Freundschaft in unsere Universität gen Leipzig geschicket werden [mögen]«.<sup>25</sup> Klarer lässt sich die politisch motivierte Heranbildung und Rekrutierung funktional vordisponierter Eliten kaum beschreiben.

Welche Rolle die Musik in diesem Bildungsprogramm spielte, sei abschließend am Meißner Beispiel knapp skizziert.

Am 3. Juli 1543 nahm die Fürstenschule zu Meißen ihren Schulbetrieb auf; erster Rektor wurde Hermann Vulpius. Beste Bedingungen für die Entwicklung einer elitären Musikpflege bot indes die baldige Bestallung der beiden Komponisten Johann Reusch und Wolfgang Figulus (beide sind in der mitteldeutschen Musik des 16. Jahrhunderts durchaus als prominent zu bezeichnen) als Kantoren, sowie diejenige des bedeutenden Humanisten und neulateinischen Dichters Georg Fabricius als Rektor. Unverkennbar war mit dieser Berufungspolitik die musikalische Ausbildung in Meißen durch einen starken humanistischen Akzent geprägt.

Über das in Meißen gepflegte musikalische Repertoire geben vierzehn Gebrauchshandschriften aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Aufschluss, die heute in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden verwahrt werden.<sup>26</sup>

23 Theodor Flathe, *Sanct Afra. Geschichte der königlich sächsischen Fürstenschule zu Meißen seit ihrer Gründung im Jahre 1543 bis zu ihrem Neubau in den Jahren 1877–1879*, Leipzig 1879, S. 5.

24 Ebda., S. 13.

25 Ebda., S. 14.

26 Es handelt sich um die Signaturen D–DI, Mus. Gri 5, Mus. Gri 6, Mus. Gri 10, Mus. Gri 49,

Anhand eines konkreten Beispiels lässt sich anschaulich machen, in welcher Weise die in den Rhaw-Druck angelegten didaktischen Vorgaben an der Meißner Eliteschule eine ambitionierte Verfeinerung und intellektuelle Weiterentwicklung erfuhren.

1554 erschien in Leipzig die von Johann Reusch vertonte Odensammlung *Melodiae Odarum Georgii Fabricii*, mithin eine Koproduktion zweier Lehrender der Meißner Schule. Die vermutete didaktisch-humanistische Motivation dieser Sammlung ist durch etliche Kriterien zu belegen: Zunächst steht die gesamte Sammlung natürlich in der Tradition der bereits angesprochenen Humanistenode<sup>27</sup> mit dem ihr eigenen Prinzip der musikalischen Umsetzung der antiken Versmaße. Ohne dass hier auf die Stücke im Einzelnen eingegangen werden könnte, ist allerdings bezeichnend für die didaktisch geprägte Intention der Fabricius-Oden, dass dort eine charakteristische Verbindung aus eigener Dichtkunst mit humanistisch-antiker Formbindung und christlicher Deutung »ad usum Scholarum« zusammengetragen ist.<sup>28</sup>

Aber Reuschs Odendruck lässt noch weitere aufschlussreiche Einblicke in den Schulalltag einer reformatorisch-humanistisch geprägten Lehranstalt des 16. Jahrhunderts zu. Einerseits weil einzelne Gesänge und Dichtungen des Fabricius für bestimmte Situationen des Schulalltags vorgehalten werden, z. B. unter den Kategorien »Puer ludum petens«, »Chorus puerilis scholasticus«

Mus. Gri 50, Mus. Gri 51, Mus. Gri 53, Mus. Gri 54, Mus. Gri 55, Mus. Gri 56, Mus. Gri 57, Mus. Gri 58, Mus. Gri 59 und Mus. Gri 59a. Vgl. Wolfram Steude, *Die Musiksammlungshandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden*, Leipzig und Wilhelmshaven 1974 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 6), Nr. 26–48. Zumeist liegen Stimmbücher von ausgesprochenem Gebrauchscharakter ohne jeglichen repräsentativen Anspruch vor. Erkennbar erfolgte die Anlage dieser Quellen über zum Teil große Zeiträume hinweg: Bisweilen liegen zwischen ältesten und jüngsten Repertoireschichten mehrere Jahrzehnte. Neben internationalem importiertem Material spielt in den Handschriften der langjährige Kantor Wolfgang Figulus eine wichtige Rolle, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Schreiber in Erscheinung tritt; gleiches gilt für etliche weitere unmittelbar mit der Fürstenschule in Verbindung zu bringende Namen. – Die Rezeption der Rhaw-Drucke an der Fürstenschule Grimma schließlich ist durch das Manuskript D–Dl, Mus. Gri 14 dokumentiert. Die Handschrift ist an den Druck der *Symphoniae jucundae* angebunden und enthält wesentlich eine Abschrift der *Vesperarum precum officia*.

27 Der Titel lautet vollständig *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum*, Augsburg 1507.

28 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die Arbeit von Karl Günther Hartmann, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen*, Erlangen 1976 (Erlanger Studien, 15), und neuerdings, mit neuen Quellenfunden, Armin Brinzing, *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet*, Bd. 5: *Neue Quellen zur Geschichte der humanistischen Odenkomposition in Deutschland*, Göttingen 2001 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse, Jg. 2001, Nr. 8).

etc. Andererseits enthält die Sammlung noch ein weiteres interessantes Phänomen, die *Heroicorum versuum modulatio* [ex P. Vergilio]; dabei handelt es sich um Auszüge aus Vergils *Aeneis*, mit denen je unterschiedliche Affekte exemplifiziert werden sollten. Wenn hier auch Vorstellungen der antiken Rhetorik Ciceros oder Quintilians eine Rolle spielen, so mutet der Versuch, unterschiedliche musikalische Affektzustände aus einem dramatischen Verlauf herauszufiltern, zu bestimmen und musikalisch auch umzusetzen, ausgesprochen modern an.

Schließlich sei noch auf ein letztes, gleichsam den Kreis avancierter musikalischer Bildungsbemühungen schließendes Phänomen aus der Zusammenarbeit zwischen den Meißner Schulmännern Reusch und Fabricius aufmerksam gemacht, auf die *Epitaphia Rhavorvm composita per Ioannem Revschium* [Rotachensem], Wittenberg 1550. Dabei handelt es sich um Gedächtniskompositionen auf Mitglieder der Familie Rhaw: Georg selbst nämlich, seinem Bruder sowie den beiden Söhnen des Verlegers sind die *Epitaphia* gewidmet. Es handelt sich um vier- bzw. fünfstimmige Motetten, komponiert von Johann Reusch, sämtliche vertonten Texte stammen wiederum von Georg Fabricius.

Absicht des offenbar von den beiden Meißner Kollegen zwei Jahre nach Georg Rhaws Tod im Jahre 1548 geschaffenen Gemeinschaftswerks ist somit nicht die schulinterne didaktische Verwendung, auch nicht, jedenfalls nicht primär, humanistisches oder gar geistlich-religiöses Bekenntnis. Vielmehr handelt es sich zunächst um jenen Typus der Gedächtnismotette auf den Tod prominenter Zeitgenossen, wie er in der spätmittelalterlichen Musik des öfteren begegnet: Die *Epitaphia Rhaworum* repräsentieren somit einen bestimmten traditionellen Aspekt des umfassenden spätmittelalterlichen Phänomens der dynastischen, zumindest aber familienbezogenen *ars moriendi*.

Die Publikation dieser musikalischen Epitaphien schlägt aber im weiteren Sinne einen gleichsam symbolischen Bogen vom bedeutenden, musikalisch-didaktisch motivierten Verlags- und Lebenswerk Georg Rhaws über die mitunter enge Funktionalität und vielleicht auch Routine des Schulalltags in den Städten, hin zur deren elitärer, musikalisch-humanistischer Ausprägung an der Meißner Fürstenschule. Denn die planvolle Rekrutierung politischer und auch musikalischer Eliten im emphatischen Sinne, unter dem Primat des lutherischen Bildungskonzepts und im Blick auf deren musikalisch-didaktische Komponente befördert durch die Rhaw'schen Sammeldrucke, dürfte sich insbesondere hier vollzogen haben.



Knabenstimmen

---



Richard Wistreich

## Who sings the *cantus*? Children as performers of secular music in the early modern period

Sometime around 1488, the poet Angelo Poliziano wrote from Rome (in Latin) to the philosopher Pico della Mirandola about a banquet he had attended given by the nobleman, Paolo Orsini, during which the guests were entertained by the host's 11 year-old son, Fabio:

No sooner were we seated at the table than [Fabio] was ordered to sing, together with some other experts, certain songs which are put into writing with those little signs of music and immediately he filled our ears, or rather our hearts, with a voice so sweet, that as for myself (I do not know about the others), I was almost transported out of my sense and was touched beyond doubt by the unspoken feeling of an altogether divine pleasure.<sup>1</sup>

This famous letter continues with an even more ecstatic account of Fabio's solo rendition of a self-composed monody on a heroic theme that followed his performance in the ensemble songs, in which Poliziano praised the boy's perfect oratorical style of delivery, likening him to the great Roman actor, Roscius.<sup>2</sup> Setting aside for a moment Poliziano's rather self-conscious citation

- 1 As cited in Nino Pirrotta and Elena Povoledo, *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, trans. Karen Eales (Cambridge, 1982), p. 36. («Vt ergo discubimus, canere quaedam iussus notata Musicis accentiunculis carmina simul cum peritis alijs statim suavissima quadam uoce sic in aures nostras illapsus, imò verò in præcordia est, ut me quidem (cæteros nescio) penè extra me rapuerit, certè sensu tacito diuinæ prorsus cuiusdam uoluptatis affecerit.» *Angeli Politiani operum: Epistolarium libros XII. ac Miscellaneorum Centuriam I. complectens*, Paris: Sébastien Gryphius, 1550, p. 351).
- 2 Ibid.: »He then performed an heroic song which he had himself recently composed in praise of our own Piero dei Medici ... His voice was not entirely that of someone reading, nor entirely that of someone singing: both could be heard, and yet neither separated one from the other: it was, in any case, even or modulated, and now restrained, now calm and now vehement, now slowing down and now quickening its pace, but always it was precise, always clear and always pleasant; and his gestures were not indifferent or sluggish, but not posturing or affected either. You might have thought that an adolescent Roscius was acting on the stage.« («Pronuntiauit heroicum deinde carmen, quod ipsemet nuper in Petri Medicis ... Vox ipsa nec quasi legentis, nec quasi canentis, sed in qua tamen utrunq[ue] sentire, neutrum discerneres: uariè tamen prout locus posceret, aut æqualis, aut inflexa, nunc distincta, nunc perpetua, nunc sublata, nunc deducta, nu[n]c remissa, nunc contenta nunc lenta, nunc incitata, semper emendata, semper clara, semper dulcis, gestus non oti-

of generic elements of rhetoric in support of his praise for the boy's performance, the habituated historical performance-practitioner in me will immediately note that this appears to have been a performance of secular polyphony; that the »other experts« were probably also singers (although this is not definite); and that this child was presumably singing the superius part in chansons in his unbroken voice in the soprano range. *Ergo*, this literary description yields up a set of useful information that might well be extrapolated to future performances of late fifteenth-century secular song from Rome, and quite possibly a far wider geographical area – particularly welcome in a period of history that is so rich in vocal repertoire and yet so extraordinarily short of eye-witness accounts of vocal performance: all in all, a pretty promising way to begin an essay that asks the question »Who sings the cantus part in secular music?«

The cultural historian of music in me, meanwhile, is drawn to the singularity of the occasion: the physical and social space the performance occupied – private, yet semi-formal; an audience of family and guests, seated at table but not yet eating, their conversation interrupted or delayed by complex music; an ensemble consisting of a young family member collaborating with »experts«; Poliziano's selectiveness of detail – focussed on sound, musical texture and personal emotion, but no hint of the word content or meaning of the songs (something reversed in his subsequent account of the monody); and finally (for now), returning to the main focus of the writer's attention: this boy, Fabio. His ability: outstanding, as we expect from a son of the aristocratic and humanist elite; his specific skills: apparently musically literate and creative, able to hold his own with expert musicians, indeed, to outshine them; a child with the confidence and bearing of a young adult, yet, as Poliziano notes a little later, »not posturing or affected either«. But even if I restrict myself to considering this source solely in terms of my chosen job-in-hand – investigating soprano singing, and, specifically, the role of children in the performance of sixteenth-century polyphonic secular music – and going behind the writer's highly rhetorical style (we might well accuse Poliziano himself of posturing and affectation!), it is clear that this account cannot be treated simply as a descriptive portrait of »a singer«, »a boy-soprano«, even »the cantus«, any more than we would remotely do justice to, say, the *Lamento d'Arianna* by describing it as »a piece for mezzo soprano« or to

osus, non somniculosus, sed nec uultuosus tamen, ac molestus: Rosciolum prorsus aliquem diceres in scena uersari.« Ibid., pp. 151–52).

Virginia Ramponi, who first performed it in 1608, by considering her merely as »a female theatre singer«.

And yet these examples in many ways encapsulate the kinds of historiographical problems that underlie and, I would argue, can undermine the validity of systematic approaches to the study of the singing practices of Renaissance vocal music, especially those whose principal aim is the ›recovery‹ of vocal practices in order somehow to revive early modern music in the contemporary world. The preoccupation of the ›historical performance movement‹ with such recovery has inevitably meant that the kinds of questions which they ask of sources are naturally liable very much to shape the kinds of answers those sources are asked to yield up, opening up broader problems of historical method not always recognised as such by musicologists working in the same area, but perhaps to different ends. When we look for answers to even such apparently innocuous questions as »Did women perform fifteenth-century motets?« or »Did Monteverdi write the Sixth Book of Madrigals intending the soprano parts to be sung by castratos?« – questions that performance practice scholars have been investigating and debating for a while now – we can easily imagine that all we need to find is that one elusive description in a letter or picture that will provide the evidence we need.<sup>3</sup> Images of actual singers, especially when they are ›caught in the act‹ of making music are, naturally, highly privileged sources, seeming to promise exclusive ›first-hand‹ knowledge. But whether they are famous virtuosi or elite amateurs, rank-and-file professionals, or the countless and usually nameless figures who, in letters, reports and pictures, briefly break into song and out again (and often once only), individual singers can easily be forced to become expert witnesses, called to testify in enquiries intended either to establish sweepingly broad generalisations about entire genres of music, or, in cultural historical studies, to carry the burden of ›speaking on behalf of‹ sometimes huge social groups, such as »nuns«, »courtiers«, or even an entire gender. But there is an inherent danger that in making generalisations from individual cases we can create distortions that then become established as ›truths‹.

3 See for example, Howard Mayer Brown, »Women Singers and Women's Songs in Fifteenth-Century Italy«, *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick (Urbana, 1986), pp. 62–89; Richard Wistreich, »Monteverdi in Performance«, *The Cambridge Companion to Monteverdi*, ed. John Whenham and Richard Wistreich (Cambridge, 2007), pp. 261–279, 296–298.

Thus, in a recent companion article to this one, in which I focussed on adult soprano singing in the sixteenth century,<sup>4</sup> I noted how the relatively rich literary record of professional vocal performance that is now foregrounded in most discussions of ensemble vocal performance in the sixteenth century – and especially the copious knowledge we have of the famous *concerti delle donne* – has been appropriated to underpin what is now a well-entrenched truism about the compositional history of the Italian madrigal. This teleological model states, in brief and in the words of Anthony Newcomb, that in the course of the sixteenth century, madrigal scorings changed, from »the low, male-dominated (probably often all-male) ensemble of the Rore generation, to the bright, female-dominated one of the last quarter of the century«. <sup>5</sup> This highly questionable association of the vocal colour and pitch level of the soprano voice with the gender of its singers is based on an anachronistic assumption that it is possible to identify and differentiate specifically »female soprano music« from other *cantus* or *superius* parts, on the grounds of a higher pitch range. In fact, perhaps the most interesting fact about the soprano voice and its music in sixteenth-century secular music, is the inter-exchangeability of the soprano parts, however named, among all those who were both capable of singing in the same vocal range – adult women, adult men, both castratos and falsettists and, of course, children, both girls and boys. But the implications of Newcomb's statement gives rise to the further proposal that, in the words of another influential scholar, »the later sixteenth-century Italian madrigal is«, therefore, »possibly the first musical genre in modern history to which the female voice is crucial«. <sup>6</sup>

But careful consideration of the evidence about the participation of adult male sopranos (both falsettists and castratos) as well as women in the performance of madrigals and other part songs throughout the course of the century, shows that mixed gender ensembles where women sing together with men, are no more prevalent than those by all male groups, whether in what we today distinguish as amateur, or in professional performances. In fact, evidence for any professional mixed gender vocal ensembles for non-

4 Richard Wistreich, »Sopranos, Castratos and the Performance of Late-Renaissance Secular Music«, *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, ed. Corinna Herr, Arnold Jacobshagen and Kai Wessel (Mainz, 2012), pp. 71–85.

5 Anthony Newcomb, »Secular Polyphony in the 16<sup>th</sup> Century«, *Performance Practice: Music before 1600*, ed. Howard Mayer Brown and Stanley Sadie (London, 1989), pp. 222–239: p. 234.

6 Laura W. Macy, »Women's History and Early Music«, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, ed. Tess Knighton and David Fallows (New York, 1992), pp. 93–98: p. 94.

liturgical music anywhere in the sixteenth or early seventeenth centuries is, despite what is often assumed, extremely rare. Moreover, when males are depicted taking on singing the *cantus* part, it seems to happen without further comment, suggesting that it was quite normal for adult men to sing soprano in their falsetto voices, or at least not a major issue.<sup>7</sup>

To illustrate the point, I present three short examples from fictional literature. In 1543 Antonfrancesco Doni's famous *Dialogo della musica* gathers together an all-male group of musical friends, members of the *Academia degli Ortolani* in Piacenza, to sing through a selection of madrigals and motets.<sup>8</sup> When it comes to distributing the parts for a four-part madrigal by Claudio Veggio, the organizer, Bargo (Bartolomeo Gottifredi, alternating secretary of the *Ortolani*), retains the tenor book for himself, and hands around the others to his colleagues with no apparent need for discussion about which one will go to whom: »Grullone pigliate il vostro basso. Michele l'alto, et l'Hoste il canto (Grullone, take your bass, Michele the alto and Hoste, the canto)«. It is probable that Grullone has the lowest voice (»your« bass) and also clear that Hoste will presumably sing the *canto* in his falsetto voice; there is no suggestion that he is a boy with an unbroken voice, which anyway would be highly anomalous in this adult company; nor as an amateur singer would he have been a castrato.<sup>9</sup> There is neither discussion of Hoste's vocal production either in this piece nor in any of the other madrigals and motets that the company sings later in the evening, which similarly require a singer to cover the top voice. The designation »canto«, as in most sixteenth-century written music, is used here in its role as a »musical-theoretical« label for the highest-sounding part in the polyphony and this is, presumably, how it appears written or printed on the part-book; this designation neither specifies a particular absolute pitch register (which remains fully negotiable between the four singers to choose to suit their own capabilities) nor a par-

7 See R. Wistreich, *Sopranos, Castratos* (cf. fn. 4), for further elucidation of this point.

8 Antonfrancesco Doni, *Dialogo della musica* (Venice: Girolamo Scotto, 1544; repr. Cremona, 1967). See James Haar, »Notes on the *Dialogo della musica* of Antonfrancesco Doni«, *Music and Letters* 47 (1966), pp. 198–224; see also R. Wistreich, *Sopranos, Castratos* (cf. fn. 4), p. 76.

9 The absence of children is probably confirmed when early on in the evening, as the friends are deciding how to pass their time together, Grullone responds to a suggestion that they should dance, by proposing something that can be done while seated, such as telling stories, gaming or singing. Michele objects to telling stories: »Il novellare non mi pare al propositio, per esser cosa più tosto da femine, ò fanciulli« (»telling stories seems to me to be something better suited to women or children«.) A. Doni, *Dialogo della musica*, *ibid.*, p. 3<sup>v</sup>.

ticular type of vocal production. However, the possibility of singing the music low enough for Hoste to perform his part entirely in his chest voice is almost certainly ruled out by the fact that it would take Grullone too low for any voice.<sup>10</sup>

My second example is set in the context of a fictionalised Academy. Lodovico Agostini, poet and courtier to Guidobaldo II, Duke of Urbino, wrote his *Giornate Soriane* sometime around 1561.<sup>11</sup> The novel describes ten days during which six courtiers travel around the hills of Pesaro in the Duchy of Urbino, staying in country *palazzi* and discussing a wide range of topics as they go, ranging from religion to beauty – a sort of peripatetic version of a popular form of literature about the upper classes pioneered in *Il Cortegiano*. The main characters are members of an imaginary Academy with names like »il Stupido«, »il Contrario« or »il Vano«, representing, in fact, different facets of Agostini's own personality.<sup>12</sup> Each day they stop to eat sumptuous meals, followed by relaxation – playing chess, cards, and billiards, after which they move on to music-making.<sup>13</sup> Sometimes one of the courtiers takes a lute or lira and sings one or more of Agostini's own love poems (presumably improvising to an aria formula), or they take up a variety of different stringed and wind instruments that the servants carry with them and play dance music together, probably »busking« rather than reading from written music (which would render their activity inappropriately artisanal). Their collaborations in singing polyphonic music, however, are more highbrow. On the first day, they sing madrigals by the duke's *maestro di capella*, Paolo Animuccia and on another, motets by Adrian Willaert.<sup>14</sup> Another time they call the servants to

10 The music is reproduced A. Doni, *Dialogo della musica* (cf. fn. 8), pp. 1–11; the lowest note of the bassus and the highest of the cantus are *A*, and *d'*, respectively.

11 Lodovico Agostini, *Le giornate Soriane*. Testi e documenti di letteratura e di lingua, 23, ed. Laura Salvetti Firpo (Rome, 2004).

12 See Franco Piperno, *L'immagine del duca: musica e spettacolo alla corte di Guidobaldo II duca d'Urbino*. *Historiae musicae cultores*, 89 (Florence, 2001), pp. 135–7.

13 »Finito che fu il desinare, e già levate le tavole, chi a scacchi, chi a tarocchie chi a biardi, ci trettenevmo tutti per grand'ispazio di tempo; poscia, levatosi 'l Sventato, propose (così com'era l'ordine dato) che far si dovesse un puoco di musica. La qual cosa, confirmando sua eccellenza, fu subito.« (»Supper being finished and the table cleared, they all relaxed for a long time, some playing chess, others cards and some at billiards. Presently, il Svenato (it being his turn) proposed that they should make a little music. This was agreed to by His Excellency and immediately begun.« L. Agostini, *Le giornate*, cf. fn. 11, pp. 13–14).

14 Although when their voices become tired from singing Willaert, they turn to fly-fishing: »si cantarono alcuni motetti di Adriano, e quando cui parve tempo da riposar le voci, demmo mano all loro reti da pesce che tratte si chiamano« (»they sang some motets by Adriano

bring music books, from which they sang »con molto piacer di tutti, molti e diversi madrigali di diversi autori« (»to the great pleasure of all, many and various madrigals by different composers«).<sup>15</sup> They are all men, yet they clearly have no difficulty coping with all the parts, including, presumably, the *cantus*: but, unlike the allocation of instruments for their jam session, there is never any mention of who sings what.

The final example comes from Claudius Hollyband's *The French Schoolemaister* of 1573, a popular parallel phrase book for learning French, reprinted many times over more than 50 years.<sup>16</sup> The second half of the book consists of a loosely-constructed story about a day in the life of a middle-class family in London, for students to practise basic and useful French phrases. In the evening they sit down to dinner and once the cheese is on the table and the company has had plenty to drink, the host calls his servant to go to his closet and bring the music books containing »fair songs at four parts«. »Who shall sing with me?«, asks Roland, the guest. »You shall have company enough«, replies his host, calling members of his household (either his sons or servants): »David shall make the bass, John the tenor and James the treble«. <sup>17</sup> This time, the treble is surely sung by a younger boy with an unbroken voice. The word »treble«, although also used in music theory as an alternate to *discantus* or to denote the highest-sounding part in general (including, for example, in consorts of instruments such as viols), had strong associations with boy singers in English usage. There is a hiatus as the group try to start the song and the host is impatient with the child, but James shows he is reading his part carefully: »Begin, James! For what do you tarry?«, »I have but a rest«, is the child's speedy reply (incidentally confirming his musical literacy).

I know of no other comparable literary descriptions of mixed gender ensemble performances of madrigals before the seventeenth century. When the famous ladies of the *concerto delle donne* chose to read madrigals from part-books, it seems that they normally did so without having to call on men to join them. One of Duke Alfonso d'Este II's courtiers recorded on 8 September 1582:

[Willaert] and when it seemed time to rest their voice, they took up their rods to fly-fish as it's called.« L. Agostini, *Le giornate*, *ibid.*, p. 157).

15 L. Agostini, *Le giornate*, *ibid.*, p. 63.

16 Claudius Hollyband, *The French Schoolemaister* (London: William How for Abraham Veale, 1573).

17 C. Hollyband, *The French Schoolemaister*, *ibid.*, p. 128. For more detailed discussion of this and other scenes of music-making in the book, see Richard Wistreich, »Music Books and Sociability«, *Il Saggiatore musicale* 18 (2011), forthcoming.

Wednesday after having dined, the Duke passed a good deal of time listening to those ladies singing from ordinary music [i.e., published repertoire]. Even in that kind of singing the ladies are beautiful to hear, because they sing the low parts an octave higher.<sup>18</sup>

However, that men and women did sing ensemble music together with men, and presumably took the *cantus* parts, is certainly better represented in the pictorial record. Well-known images include Luca van Valckenborch's *Frühlingslandschaft* (1587), an idealised vision of courtly outdoor music-making in which men and women are represented singing from part-books (while at the same time, others dance to an ensemble of shawms and trombone, confirming the scene's fictionalisation).<sup>19</sup> Another often-reproduced image which may show a male and female courtier (that is, amateurs) sharing a part-book and making music alongside professional musicians is Hans Vredeman de Vries's *Palastarchitektur mit Muzierenden* (1596).<sup>20</sup> It is interesting, then, to compare these with others, in which the group is all male and in each there is a younger man or boy, who we can probably assume to be singing the top line. All these images have, of course, to be read with all the care that modern music-iconological studies have taught us, especially about the prevalence of tropes or models. Thus we might note the similarities between Hieronymus Höltzel's and Jost Amman's depictions of ensembles performing outdoors (figures 1 and 2).

In the earlier illustration, what we assume to be the *superius* part is being sung by the boy in the foreground and he is being instructed by the teacher with his stick, on the right; in Amman's group, each couple appears to share a part-book, while the *bassus* book lies on the table, perhaps inviting the viewer

18 Letter from Cavalier Giacomo Grana to Cardinal Luigi d'Este, 8 September 1582: »Mercoli doppo disnare, il Sig. Duca stette un gran pezzo a passare il tempo a sentir cantare quelle Dame con Libri hordinarii di musica, le quali essercitandosi in quel modo fano ancora bel sentire per che le parti grosse le cantano a lottava di sopra«. Elio Durante and Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* (Florence, 1979, rev. 1989), p. 283; text translated in Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579–1597* (Princeton, 1980), vol. 1, p. 67.

19 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG\_1065. Detail showing singers in Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*. Musikgeschichte in Bildern, 3.9 (Leipzig, 1961), fig. 68. On-line image at <http://tiny.cc/xrzuh> (accessed 09.08.2012).

20 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG\_2336; on-line image at <http://tiny.cc/blg4y> (accessed 09.08.2012). The male and female singers are shown at the bottom left hand corner. See also R. Wistreich, *Music Books* (cf. fn. 17), where the image is also reproduced.



Figure 1 (left): Hieronymus Hölzel, »Singende Scholaren«: ?woodcut for Eobanus Hesse, *De generibus ebriosorum* (Nürnberg, 1516)<sup>21</sup>

Figure 2 (right): Jost Amman, »Die Singer«: illustration for Hans Sachs, *Eygentliche Beschreibung Aller Stände auff Erden, Hoher vnd Nidriger, Geistlicher vnd Weltlicher, Aller Künsten, Handwercken vnd Händeln, [et]c. vom grösten biß zum kleinsten Auch von jrem Vrsprung, Erfindung vnd gebreuchen* (Frankfurt am Main: Georg Raben in verlegung Sigmund Feyerabents, 1568), sig. c [iv]<sup>22</sup>

- 21 The attribution was originally proposed by Emil Reicke, *Lehrer und Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit mit 130 Abbildungen und Beilagen nach Originalen aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert* (Leipzig, 1901, 2<sup>nd</sup> ed. Düsseldorf, 1924, R as *Magister und Scholaren. Illustrierte Geschichte des Unterrichtswesens*, Düsseldorf, 1971), p. 59; however, this attribution may be spurious, as the illustration does not occur in any surviving edition of Eobanus Hesse's *De generibus* ...
- 22 Woodcut reproduced in Andrea Lindmayr-Brandl, »The Role of Music in Sixteenth-Century German City Life: A Close Look at the Iconography of Hans Sachs's and Jost Amman's Ständebuch«, *Essays on Renaissance Music in Honour of David Fallows. Bon jour, bon mois, et bonne estrenne*, ed. Fabrice Fitch and Jacobijn Kiel (Woodbridge, 2011), pp. 349–360: p. 350.

to join in the performance.<sup>23</sup> What might this kind of evidence offer us as a means of investigating the performance of non-religious music by children in general, as opposed to glimpses of individual children, such as young Fabio Orsini?

If the body of evidence about the singing of soprano in secular music in the sixteenth century, whether by women, male falsettists or castratos is small and often problematic, then reliable evidence about children's participation, by comparison, can only be described as miniscule. By far the majority of written records of performance specifically by a child or children in any way, let alone in a specific piece of music, whether polyphonic or solo, are (perhaps not surprisingly) overwhelmingly about sacred music. Similarly, to find records of even the names of the boys (or in a very few cases, girls) employed as professional singers of secular music in institutions, is unusual. And yet, professional child singers were a familiar feature of some of the most ambitious musical experiments of the period: for example, in the very first public performance of a through-sung play, Ottavio Rinuccini's and Jacopo Peri's *Euridice* at the palazzo Pitti in Florence on 6 October, 1600, the role of Dafne was played by Jacopo Giusti, *fanciuletto Lucchese*. But apart from his name, we know absolutely nothing more about him.<sup>24</sup> However, 20 years ago, Timothy McGee discovered that at the second performance, the part of Tragedia (the Prologue) was sung by an adolescent girl, Ginevra Mazziere.<sup>25</sup> During the rehearsal period, she was seduced by another cast member, Giulio Caccini's bastard son, Pompilio, whom she then had to marry. The role of Venere, meanwhile was sung by a »castrato del Emilio de' Cavalieri«: thus there were three different kinds of »soprano« on stage together. A comparison of Peri's music for la Tragedia, Dafne and Venere, however, provides no clue that each was intended for a »different« kind of soprano. In fact, in contrast to sources of sacred music where there are occasional specific specifications of »puer«, as David Fallows has noted for example in some pieces by Josquin, the designation of soprano parts for one kind or another, is extremely

23 See R. Wistreich, *Music Books* (cf. fn. 17).

24 Jacopo Peri, *Le Musiche di Sig. Jacopo Peri sopra L'Euridice del Sig. Ottavio Rinuccini*, (Florence: Marescotti, 1600), »A Letori«. In an annotated copy of the libretto now at the University of Illinois, which refers to a performance subsequent to the premiere, his name is given as »Jacopino Lucchese«. See Claude V. Palisca, »The First Performance of Euridice«, *Studies in the History of Italian Music and Music Theory* (Oxford, 1994), pp. 437–446: p. 445, Table 16.1.

25 Timothy J. McGee, »Pompeo Caccini and Euridice: New Biographical Notes«, *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme* 26 = N.S. 14 (1990), pp. 81–99.

rare.<sup>26</sup> Indeed, the only example that has so far come to light in printed polyphonic secular music is English: Thomas Whythorne's didactic song »Prefer not great bewtie before vertue« is for four voices, notated in two C2 and two C3 clefs and marked at the top of the page »For children«.<sup>27</sup>

**For children. Primus Triplex.**

fulnes and of solace, of toyfulness and of solace, so oft as I, so oft as I this time may  
see, ij. so oft as I this time may see.

Refer not great bewtie before vertue, the much gazing thereon, the much gazing thereon many  
may rue, ij. the much gazing thereon, the much gazing thereon many may rue. For to  
beholde the beautie rare, of some who therewith possitt are: but them t' accompany and oft to touch, is  
perillous this proof doth firmly vouch, Prefer not great beautie, *V's supra.* It

Figure 3: Thomas Whythorne, »Prefer not great bewtie before vertue«, à4, (Primus Triplex) in *Songes, for Three, Fower, and Five Voices* (London: John Day, 1571), Primus Triplex, »For children«

That children participated in the performance of »art« music at the same level and often together with adults, throughout the Renaissance period and in all parts of Europe is not in dispute; nor that from at least the fifteenth

26 David Fallows, »The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music«, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985), pp. 32–66: p. 44.

27 Cited in Jane Flynn, »Thomas Mulliner: An Apprentice of John Heywood?«, *Young Choristers 650–1700*, ed. Susan Boynton and Eric Rice (Woodbridge, 2008), pp. 173–94: p. 178.

century onwards, boys, either alone, or together with adult men singing in falsetto, performed the top line or lines of polyphonic music, in many (although not all) large household chapel, major church and cathedral choirs in Europe. Pictorial images (which may well be schematic rather than numerically accurate) suggest nevertheless ensembles in which the number of boys is relatively small and proportionate to the adult men, who presumably performed the lower voice parts.<sup>28</sup> This is borne out by the far more abundant and objective evidence collated by scholars such as Frank D'Accone, David Fallows, Roger Bowers, Noel O'Regan, Ruth Lightbourne and Christelle Cazaux about sixteenth-century choirs in major institutions in Italy, the Low Countries, England and France, in which throughout the sixteenth century there are rarely more than six boys, and sometimes as few as two.<sup>29</sup> In the otherwise apparently closely-observed image of an ensemble performing polyphony in S. Frediano, Lucca, c. 1490, it looks as if the boy is singing his

28 See, for example, images reproduced in Edmund Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern*, 3.8 (Leipzig, 1977): p. 113, from the late fourteenth-century codex, *Tacuinum sanitatis in medicina*, showing two boys and two adults singing from what may be a choir book and p. 118 (cf. the contribution by Björn Tammen in this volume, p. 73, for a reproduction of the miniature), a late-fifteenth century wood cut of six men (including a *magister*) and two boys singing from a choirbook; etc.

29 See, for example: Frank d'Accone, »The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century«, *Journal of the American Musicological Society* 14 (1961), pp. 307–51: p. 328, where (in 1478) the choir of S. Giovanni consisted of »five adult singers and four soprano choristers«; D. Fallows, *The Performing Ensembles* (cf. fn. 27), especially pp. 43–6, Fallows argues that the top lines of Franco-Flemish polyphony might be sung by falsettists or boys; Roger Bowers, »Vocal Scoring, Choral Balance and Performing Pitch of Latin Church Music in England, c. 1500–58«, *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1986–1987), pp. 38–76, details the dispositions of a number of cathedral choirs in England in the first half of the sixteenth century, noting (p. 54) that »In the majority of major choirs, the number of men at least available to sing polyphony considerably exceeded that of the boys« and also that the Duke of Northumberland's household chapel choir around the turn of the century had about five boys who divided into trebles and means (i. e., first and second sopranos); Noel O'Regan, »Choirboys in Early Modern Rome«, *Young Choristers 650–1700*, ed. Susan Boynton and Eric Rice (Woodbridge, 2008), pp. 216–40, notes the »doi nostri putti che cantano soprano in S. Lorenzo« (»two of our little boys who sing soprano in San Lorenzo«) provided by the confraternity for orphans, S. Maria della Visitazione degli Orfani; Ruth Lightbourne, »Annibale Stabile and Performance Practice at two Roman institutions«, *Early Music* 32 (2004), pp. 271–85 notes (p. 282) that at S. Giovanni in Laterano and S. Maria Maggiore in Rome in the early 1590s, »the number of boys varied, with S. Giovanni averaging two and S. Maria four«; Christelle Cazaux, *La musique à la cour de François Ier. Mémoires et documents de l'École des Chartes*, 65 (Paris, 2002), an exhaustive study of the musical records of the household of François 1, gives detailed insight into the balance of boys to men in the various vocal ensembles (see below).

part alone (although it is also possible either that one of the adults is doubling him in the soprano register or that the group is singing monody).<sup>30</sup> The many im-ages depicting angel choirs need to be treated with extreme scepticism, but in Michiel Coxcie's well-known portrait of S. Cecilia, the *putto* holds a part-book labelled »Superius«, from which he appears ready to sing alone.<sup>31</sup>

What little documentary evidence there is for the professional engagement of boys in secular music-making, is, not surprisingly from major courts, where not only were singers employed in quite large numbers, but, of course, the records survive. All of these sources suggest that professional boy singers learned their art in church choirs under the tutelage of *maîtrises* before moving into chamber music. In many cases, it seems likely that boys were drawn directly from the *capella* when needed for secular music, especially entertainments. For example, in 1527, when King François I was entertained by King Henry VIII at Greenwich eight boys of the Chapel Royal, almost certainly under the direction of the singer and English playwright, John Heywood, took part in a »pageant of the father of heaven (Jupiter) in which four young choristers of the Chapel Royal supported ›Riches‹ and another four supported ›Love‹ in a debate concerning whether the former were better than the latter«. <sup>32</sup> Heywood went on to write plays for St Paul's Boys, who together with their ›rival‹ boys' theatre troupe the Children of the Chapel (Royal) and their successor companies, such as The King's Revels, were renowned during the second half of the sixteenth century, among other things, for their singing and instrumental music.<sup>33</sup> The role of boy singers in the mainstream professional theatre in late Elizabethan and Jacobean London was a major feature of the all-male companies of William Shakespeare and his contemporaries, where the parts not only of children but also of women were always taken by boys.<sup>34</sup>

30 Amico Aspertini, *Transportation of the Volto Saneto* (fresco) in S. Frediano, Lucca (1508–09). E. Bowles, *Musikleben* (cf. fn. 29), p. 119, shows a detail of the singers; on-line image of the whole fresco at <http://tinyurl.com/8bgl23k> (accessed 09.08.2012). The singers can be seen walking just beyond the two oxen.

31 Milan, Museo Prado, Michiel Coxcie, »S. Cecilia« (1569); on-line image at <http://tinyurl.com/9272pue> (accessed 31.08.2012).

32 J. Flynn, Thomas Mulliner (cf. fn. 28), p. 178.

33 See Linda Phyllis Austern, *Music in English Children's Drama of the Late Renaissance* (Philadelphia, 1992).

34 Edward K. Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford, 1923), vol. 2, pp. 1–77.

However, it is from François I's court that we have the most compelling evidence for the migration of boys from the *chapelle* into paid positions as chamber musicians, and thus professional performers of secular music. Christelle Cazaux's work on the records of court music has revealed that at the time of François's visit to Greenwich in 1527, there were already two *paiges chantres* listed among the *Chantres de la Chambre*. By the mid-1530s the chamber music ensemble included five singers and three *petits chantres*, although at the time of the king's death in 1547, there is only one *petit chantre* listed, and without a name.<sup>35</sup> The boys were often also members of the chapel, where they almost certainly learned their craft under the direction of a *maîtrise*; other chapel singers went on to join the *Chambre* after their voices broke.<sup>36</sup> The *petits chantres* travelled with the court, which was almost constantly on the move. For example, Cazaux lists a payment for boots for Jacques Colombeau, »l'un desd. petiz chantres, pour son service quant il va aux champs et par pays suyvant le roy« (»the said member of the *petit chantres* for his service when he is in the field [?] on military campaign] and on progress with the king«), who clearly enjoyed special favour: the same boy was later given a coat as part of his settlement when the king paid for him to go to University after his voice broke.<sup>37</sup> It seems then, pretty likely that the *Chantres de la Chambre* performed polyphonic chansons, and that the boys must therefore have sung the *dessus* parts. It is interesting, then, to see the engraving in Tilman Susato's *Vingt et six chansons musicales & nouvelles à cinq parties* (Antwerp, 1543) which appears to depict an ensemble with a disposition not at all dissimilar to the *Chantres de la Chambre* apparently performing before an important person (although not the king) (figure 4).

Another boy singer who made the move from professional ecclesiastical service into secular music in a great household went on to become one of the most famous and influential singers of his age – Giulio Caccini. The full details of his recruitment to Florence from the *Capella Giulia* in Rome to come to Florence to play the role of *Psyche* in the *intermedii* to the comedy *La Cofanaria* at the wedding of Prince Francesco de' Medici to Joanna of Austria in December 1565 are told in a sequence of letters between Duke Cosimo de'

35 See the tables in Ch. Cazaux, *La musique* (cf. fn. 30), p. 315, showing »Les petits chantres de la chambre« in 1527, 1533–36, 1536–37, 1541 and 1547, and on p. 144, which shows the disposition of the »Groupe de la chambre« at the death of the king in 1547.

36 *Ibid.*, p. 145.

37 *Ibid.*, p. 147.



Figure 4: *Vingt et six chansons musicales & nouvelles a cinq parties convenables tant a la voix comme aussi propices a jouer de divers instruments* (Antwerp: Tilman Susato, 1543), frontispiece<sup>38</sup>

Medici and his ambassador in Rome, Averado Serristori, which were discovered and published by Tim Carter in 1987.<sup>39</sup> Psyche was written to be performed by »a youth of 15 or 16 years« and Psyche's role culminates in the fifth *intermedio*, when he/she sings a lament in Hades after having been abandoned by Cupid. The music for the lament, »Fugge speme mia«, composed by Alessandro Striggio, was clearly both unusual and extremely demanding, as no Florentine singer was apparently considered suitable to sing it. The process of recruitment of Giulio reveals something both of the way that Roman choirboys might be obtained from the *maestri* to whom, as Noel O'Regan's recent research has shown, they were usually indentured as apprentices.<sup>40</sup> Duke Cosimo de' Medici's letter concerning the search for a suitable boy singer for the *intermedio* reveals much about the general biological problems of dealing with boys of a certain age and the distinct preference

38 Reproduction in Walter Salmen, *Musik der Neuzeit: Haus- und Kammermusik*. Musikgeschichte in Bildern, 4.3 (Leipzig, 1961), p. 17.

39 Tim Carter, »Giulio Caccini (1551–1618): New Facts, New Music«, *Studi musicali* 16 (1987), pp. 13–31. See also Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment* (Florence, 1993), p. 121.

40 N. O'Regan, *Choirboys* (cf. fn. 30).

for either a boy with an unbroken voice or a castrato rather than an adult falsetto, which, as far as the duke was concerned, simply would not do. Cosimo wrote to Serristori in early October:

There is need of a boy's voice as a soprano. For this it is intended to use a certain boy called Pavolino, whom our cardinal Ferdinando de' Medici had obtained from Cardinal Orsini and brought from Rome. But either because his voice has broken or because of the air, we find he cannot do it. Therefore we ask that you should have a few words there with those musicians of the Pope or with Giovanni Animuccia, *maestro di cappella* of St Peter's and see whether they might accommodate us with either a boy or a castrato from those chapels that might be judged suitable to this end ... the boy will have to represent a youth of 15 or 16 years, we would like him to have a beautiful voice and a good grace in singing with embellishments in the Neapolitan manner, and the voice should be natural not falsetto ... We tell you that he has to sing alone in company with four *violini* and four trombones.<sup>41</sup>

Among the important information about the mechanics, politics and organisation of expert singing and theatre in Italy around mid-century that this short excerpt reveals, the point which strikes me most forcefully is the sheer level of detailed expertise that Duke Cosimo manifests; even if he was perhaps acting on the dictation of Striggio when it came to specifying the requirements of the song the boy was to sing, his determination to get exactly the right solution to the problem is arresting and recalls the similar level of detailed interest on the part of Francesco Gonzaga forty years later when he was negotiating procurement of a castrato to sing in the first performance of Monteverdi's *Orfeo*.<sup>42</sup> Had Caccini been 'borrowed' from the Papal chapel, he would most likely have been returned as soon as the festivities were over. But for a whole range of reasons, including perhaps the exceptional impression that the boy made on all who heard him sing; Cosimo's and Striggio's ambitions for the development of the »Neapolitan« style of ornamented singing – Cosimo sent the young Caccini to study with the greatest veteran of the style, Scipione del Palle, shortly before the master's death in 1569 and the result, as one might say, is history.

The apprenticing of child singers to masters outside of the church, and thus potentially at least, preparing them for careers in the secular domain, became more typical in the course of the sixteenth-century – indeed, Giulio Caccini himself later became famous as the most sought-after teacher for both

41 T. Carter, Giulio Caccini (cf. fn. 40), pp. 14–15.

42 See Iain Fenlon, »The Mantuan *Orfeo*«, *Claudio Monteverdi: Orfeo*, ed. John Whenham, (Cambridge, 1986), pp. 1–19.



Figure 5: Paul Lautensack d. J., »Organist and Musicians«, 1579 (Universitätsbibliothek Erlangen, Graphische Sammlung)

talented boys and girls referred to him by aristocrats from all over Italy. A woodcut by Paul Lautensack from 1579 (figure 5), may show a boy under instruction as he sings solo accompanied by the organ and a mute cornetto, and although it is not clear whether he is singing sacred or secular music, the setting is domestic rather than liturgical.<sup>43</sup> Notable is that he is reading from the book: musical literacy was fundamental to children's training for the profession. The English musician, William Bathe, reported rather hyperbolically in the introduction to his *A Briefe Introduction to the Skill of Song* of 1589 that he had »In a month and less, ... instructed a child about the age of eight years, to sing a good number of songs, difficult crabbed Songs, to sing at the first sight, to be so indifferent for all parts, alterations, clefs, flats, and sharps, that he could sing a part of that kind, of which he never learned any song«. <sup>44</sup> And it was not just boys: an eleven-year-old girl admitted to the convent of S. Clara, Toledo in the seventeenth century »could already play the organ, compose in five parts, realize accompaniments from a figured bass, and sight-sing vocal polyphony«. <sup>45</sup>

If the stories of Giulio Caccini and Francois I<sup>er</sup>'s *petits chantres* are examples of professional boy singers performing secular music at the most elevated level both of musical sophistication and of the social scale, it is perhaps important once again to emphasise their exceptionality. In turn, Cosimo de' Medici's almost pedantic interest in securing the services of a boy singer with outstanding vocal skill to personify Psyche in his *intermedio*, and his subsequent patronage of the boy's further development in the most sophisticated chamber vocal style might be seen as lying in a direct line from the kinds of ideals that were being enacted at Paolo Orsino's dinner party, when the proud father showed off the ›orphanic‹ talents of his son to the suitably impressed response of a humanist writer such as Poliziano. However,

43 Graphische Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen, reproduced in Elfried Bock, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen* (Frankfurt am Main, 1929), vol. 2, fol. 152, fig. 534. Lautensack was not only an artist but also an organist at St. Sebald in Nürnberg from 1571.

44 William Bathe, *A briefe introduction to the skill of song* (London, 1589), »To the Reader«.

45 Cited in Colleen Reardon, *Holy Concord within Sacred Walls: Nuns and Music in Siena, 1575–1700* (New York, 2002), p. 264. For further information about musically-proficient girls gaining admission to Spanish convents through dowry waivers in the seventeenth century, see Colleen Baade, »›Hired‹ Nun Musicians in Early Modern Castille«, *Musical Voices of Early Modern Women*, ed. Thomasin LaMay (Ashgate, 2005), pp. 287–310, and Colleen Baade, »Two Centuries of Nun Musicians in Spain's Imperial City«, *Trans: Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 15 (2011), pp. 1–22.

far more typical were probably the innumerable professional child singers of secular music whom we now tend to meet primarily in the pictorial, rather than the documentary record. A representative collection of such images from the sixteenth and early seventeenth centuries (listed below) suggests first-ly, that children were ubiquitous as professional soprano singers, almost always working as members of otherwise adult groups and also, even when such children are no more than ›street musicians‹, they are shown reading their songs from notation, suggesting first that musical literacy was widespread among professionals and second, that notated music (and therefore probably polyphony) was likewise typical in their repertoire and performing practice.

- Street musicians in Jakob Wimpfeling, *De fide concubinarum in sacerdotes* (Basel, c. 1501), p. 20; on-line image at <http://tinyurl.com/97n3uzn> (accessed 09.08.2012)
- Atelier of Jacob I. Jordaens (1608–1678), »The Serenade«, private Collection; on-line image at <http://tinyurl.com/8h52prt> (accessed 09.08.2012)
- Leonello Spada (1576–1622), »Concerto« (1615), Paris, Louvre; on-line image at <http://tinyurl.com/9r3fd2k> (accessed 31.08.2012)
- Aniello Falcone, »The Concert« (first half of seventeenth century), Milan, Museo Prado; on-line image at <http://tiny.cc/sqgkr> (accessed 15.02.2012)

Finally, though, I return to ›private‹ space and a series of images from the late sixteenth and early seventeenth centuries of what we would now call middle class children engaged in music-making in domestic settings (e. g., figure 6). In all of these very diverse images, what draws our attention is not only that in each one, children are seen performing together with their elders, apparently on equal terms, but also the importance that every artist attaches to the role of notation in their music-making.<sup>46</sup> The resulting association between children's singing together with their mothers and fathers and the humanist celebration of literacy and expressive performance constructs a notion of domestic music-making as a manifestation of what it means to aspire to live well in social and spiritual harmony.

<sup>46</sup> The inclusion of music books or sheets of music in very nearly all early modern pictorial images of vocal performance (instrumentalists are far more often depicted playing apparently without notated music) may in fact be a typical artistic metaphor to show the viewer that the person is to be understood to be singing; this hypothesis would require a major study before it could be sustained any further.

- Anonymous, Sir Henry Unton Memorial Painting (c. 1596), London, National Portrait Gallery; on-line image at <http://tinyurl.com/9q77x9v> (accessed 31.08.12)
- Johann Theodor de Bry, *Emblemata secularia mira et jucunda* (Oppenheim, 1611), p. 3. Illustration entitled »Musica mortales recreat Divisoq[ue] beatos«; reproduced in Walter Salmen, *Musik der Neuzeit: Haus- und Kammermusik*. Musikgeschichte in Bildern, 4.4 (Leipzig, 1961), p. 16
- Jan Brueghel the Elder, »The Senses of Hearing, Touch and Taste« (c. 1620), Madrid, Museo Prado; on-line image at <http://tinyurl.com/95j3nxu> (accessed 31.08.12)
- Johan Rist, *Frommen und Gottseliger Christen Altäglich Haus Musik* (Lüneberg, 1654), title page; reproduced in Walter Salmen, *Musik der Neuzeit: Haus- und Kammermusik*. Musikgeschichte in Bildern, 4.4 (Leipzig, 1961), p. 17



Figure 6: Thomas Sternhold, *Tenor of the whole psalmes in foure partes* (London: John Day, 1563), p. 2

## Corinna Herr

### »Subtilius in acutis« – sanft und engelgleich? Zur Ästhetik der Knabenstimme in der Renaissance

Die Stimme, als das physiologisch am stärksten beeinflussbare und anthropologisch dem Menschen am nächste Instrument, wie auch die – sich in der Neuzeit von der allein satztechnisch relevanten Bezeichnung lösenden – Stimm-lagen unterliegen immer spezifischen Konnotationen, die niemals ›neutral‹ sind.<sup>1</sup> Der Knabenstimme werden sehr häufig Adjektive wie »sanft«, »engelgleich«, »zart« oder »rein« zugeordnet.<sup>2</sup> Dies scheint sich zunächst primär auf den christlichen Topos der »unschuldigen Kinder« zu beziehen. Entsprechend ist auch eine Aussage aus dem Cäcilien-Verband im 19. Jahrhundert zu werten, in dem versucht wird, die weiterhin alleinige Verwendung von Knaben (nicht von Frauen) für die hohen Stimmen mit dem Paulinischen Diktum zu rechtfertigen.<sup>3</sup> Die Aussage »Knaben singen andächtiger ... unentweihet«<sup>4</sup> verweist auf die sakrale Konnotation. Die Cäcilianer argumentieren gleichzeitig mit einer vorgeblich ›neutralen‹ Klangfarbe der Knabenstimme, durch deren »aller Sinnlichkeit entbehrende Leidenschaftslosigkeit«<sup>5</sup> eine mögliche, befürchtete erotische Ablenkung vom Gottesdienst vermieden werde. Anderweitig werden der Knabenstimme jedoch gerade besondere erotische Qualitäten zugeordnet, beispielhaft sei auf Roger Freitas verwiesen, der vom »realm of effeminate sensuality so much the province of the boy« spricht.<sup>6</sup>

- 1 Vgl. aktuell die Serie von ›Stimmagentagungen‹ die Arnold Jacobshagen und ich, gemeinsam mit Kolleg/-innen abhalten; Publikationen: *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Kai Wessel, Mainz (im Druck); *Der Tenor – Mythos, Geschichte, Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen und Thomas Seedorf, Druck in Vorbereitung. Weitere Tagungen sind geplant.
- 2 Vgl. beispielhaft Barbara Eichner, Art. »Chorknabe«, in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 248f.: S. 249, sowie Martin Ashley, *How high should boys sing? Gender, authenticity and credibility in the young male voice*, Farnham 2009, Kap. 7: »Angels in the Market Place«, S. 111–131.
- 3 Vgl. H. W. Schonnefeld, »Geschichte der Knabenstimmen im Dienste der Kirchenmusik nebst einigen Folgerungen«, in: *Cäcilien-Kalender* 4 (1879), S. 57–67: S. 65.
- 4 Dem damaligen »Generalpräses« des Cäcilien-Verbandes (es handelt sich hier vermutlich um den Gründer, Franz Xaver Witt, der den Verband 1870 gründete) zugeschrieben, ebda., S. 66; vgl. auch B. Eichner, Chorknabe (wie Anm. 2), S. 249.
- 5 H. W. Schonnefeld, Geschichte der Knabenstimmen (wie Anm. 3), S. 66.
- 6 Roger Freitas, *Portrait of a Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*,

Inwieweit die genannten Topoi sich auch auf den Stimmklang beziehen, oder primär der Knabe als Figur der ›Sender‹ dieser Botschaften ist, soll im Folgenden in Bezug auf die Hoch-Zeit des Knabengesangs gefragt werden.

### Knabenliebe

Für den allgemeinen Diskurs zur Knabenliebe in der Renaissance ist eine Wurzel in der vor allem durch Marsilio Ficino vermittelten Platon-Rezeption zu suchen. Die Knabenliebe wird im *Symposion* zunächst in der Rede des Pausanias allgemein abgehandelt und dann im Alkibiades-Teil durch dessen Anklage gegen Sokrates zentral.<sup>7</sup> Während Pausanias in seiner Rede die Knabenliebe zum Großteil ablehnt,<sup>8</sup> so identifiziert er »eine schöne Form der Knabenliebe«,<sup>9</sup> die er primär nach den ethischen Kategorien beurteilt, die er auch für andere Formen der leiblichen Liebe anwendet: »So ist es doch auf alle Weise schön, der Tugend wegen sich hinzugeben.«<sup>10</sup> Der gesamte letzte Teil des *Symposion* handelt vom Auftreten des Alkibiades, der noch ein »Jüngling« ist.<sup>11</sup> Die gegenseitige Liebesbeziehung mit Sokrates wird von beiden ausführlich kommentiert,<sup>12</sup> ohne dass jedoch die Stimme des »Jünglings« angesprochen wird. Im Gegenteil geht Alkibiades auf die Redekraft des Sokrates ein, von der »Weib oder Mann, wer sie hört, oder Knabe ... ganz hingerissen« sind.<sup>13</sup> Alkibiades vergleicht die Stimme des alten Sokrates sogar mit der der Sirenen.<sup>14</sup> Entsprechend wird auch im 18. Jahrhundert die nun sprichwörtliche »amour socratique« in Voltaires *Dictionnaire philosophique* (1764) ausführlich abgehandelt.

Bei Ficino nun wird die Problematik dieses Teils übergangen und nur sehr allgemein über »Die Ersprießlichkeit der sokratischen Liebe« referiert.<sup>15</sup>

Cambridge 2009, S. 129.

7 Platon, »Symposion«, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, neu hrsg. von Ursula Wolf, Reinbek 1994, Tl. C: »Lobreden auf den Eros«, II. »Die Rede des Pausanias«, S. 50–56; Tl. E: »Alkibiades«, S. 88–99.

8 Ebda., S. 51–55.

9 Ebda., S. 55.

10 Ebda., S. 56.

11 Ebda., S. 88–101: S. 100.

12 Ebda., vgl. insbes. S. 89 und 92.

13 Ebda., S. 92.

14 Ebda.

15 Marsilio Ficino, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, übersetzt von Karl Paul Hasse, hrsg. und eingeleitet von Paul Richard Blum, lat.-dt. Ausg., Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek, 368), S. 360–367.

Dennoch ist Ficinos Platon-Lektüre (*De amore*, 1466) dezidiert im Kontext des volkssprachlichen »discurso d'amore« und der volkssprachlichen Dichtung des Stilnovos zu lesen.<sup>16</sup> Dass sich Männer von Knaben anziehen lassen, erklärt Ficino mit Hilfe der in der Renaissance verbreiteten Spiritus-Theorie.<sup>17</sup> Er spricht von »zwei Arten der Verzauberung«: »Der Anblick eines stinkenden Greises oder eines menstruierenden Weibes behext einen Knaben, während der Anblick eines Jünglings einen älteren Mann bezaubert.«<sup>18</sup> In letzterem – für den vorliegenden Kontext relevanten – Fall nimmt Ficino an, dass das Blut des Knaben »das Blut des Älteren in Bewegung [setzt], indem es ihm seine eigene Beschaffenheit mitteilt. ... Überdies stärkt, nährt und erquickt es infolge seiner Süßigkeit die inneren Teile. Dies alles bewirkt, daß das gesamte Blut des Mannes, welches nunmehr die Beschaffenheit des jugendlichen Blutes angenommen hat, notwendigerweise zu dem Körper des Jünglings hinstrebt, um in seinen eigenen Gefäßen zu sein, da das jugendliche Blut in frischen und zarten Gefäßen umlaufen will.«<sup>19</sup>

Die impliziten erotischen Begierden sind evident. Homoerotische Anspielungen in Bezug auf Knaben finden sich weithin<sup>20</sup> und historisch dokumentierte Fälle von Kindsmisbrauch – um die aktuelle Bezeichnung zu verwenden – bzw. »Sodomieverdachts« sind in der Frühen Neuzeit beispielsweise bei Girolamo Cardano (1501–1576) und Johann Rosenmüller (1619–1684) belegt. Die Aussage des ersteren, »boys from Bologna are beautiful, tasteful and for the most part excellent musicians«, ist hier einschlägig.<sup>21</sup> Giovanni Sabadino

16 Vgl. Achim Wurm, *Platonius amor. Lesarten der Liebe bei Platon, Plotin und Ficino*, Berlin 2008 (Beiträge zur Altertumskunde, 261), insbes. S. 207–219.

17 Vgl. Sabrina Ebbesmeyer, »Physiologische Analysen der Liebe, von Ficino zu Patrizi«, in: *Verbum. Analecta neolatina* 1 (1999), S. 36–47, insbes. S. 39f.

18 M. Ficino, *De Amore* (wie Anm. 15), S. 326f.: »duplex ... fascinat. Aspectus fetidi senis et mulieris menstrua patientis puerum fascinat. Aspectus adolescentis fascinat seniore.«

19 Ebda., S. 330f.: »Quia calidus, vehementer agit et movet et fortius senioris sanguinem inficit eumque in suam convertit naturam. ... Preterea, quia dulcis, fovet viscera quodammodo, pascit atque oblectat. Hinc fit ut totus viri sanguis, in iuvenilis sanguinis naturam mutatus, iunioris illius appetat corpus, quo suas venas inhabitet et recentis sanguinis humor, venas quoque recentes et teneras illabatur.«

20 Im Kontext der Renaissance-Bühne ist auf die »Knaben-Verbünde« aus jungen Bühnenschauspielern, wie die »King's Revels or the first Whitefriars«, zu Beginn des 17. Jahrhunderts zu verweisen. Ihre Sprache war vielfach von homoerotischen Anspielungen durchzogen. Vgl. Mary Bly, *Queer Virgins and Virgin Queens on the Early Modern Stage*, Oxford 2000, S. 61–86: S. 84, zu den Whitefriars S. 28–60. Vgl. auch das Folgende.

21 Girolamo Cardano, *Proxenetica seu de prudentia civili*, zit. nach Guido Giglioni, »Bolognan boys are beautiful, tasteful and mostly fine musicians«. Cardano on male same-sex love and music«, in: *The Sciences of Homosexuality in Early Modern Europe*, hrsg. von Kenneth Borris

degli Arienti († 1510 in Bologna) soll sich primär auf die Florentiner Knaben bezogen haben, wenn er in den *Novelle Porretane* (ca. 1480) schreibt: »If you want some fun, have sex often with boys«. <sup>22</sup>

Eine Quelle, die aus dem hier interessierenden Zeitrahmen hinausfällt, soll dennoch genannt werden: In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet sich der platonische Alkibiades als Objekt der Begierde in *L'Alcibiade, fanciullo a scola* (geschrieben 1630, 1. Auflage anon. 1652) wieder. <sup>23</sup> Der venezianische Autor, Antonio Rocco, war Mitglied der Accademia degli Incogniti und u. a. Galileo-Kritiker. In diesem Roman wird der Schüler Alcibiade durch seinen Lehrer, Philotimos, in die homoerotische Liebe eingeführt. Dies geschieht zunächst in dialogischer Form, daran, dass es zum aktuellen physischen Akt kommt, wird jedoch kein Zweifel gelassen. Besonders bezeichnend für den vorliegenden Zusammenhang ist die Beschreibung des Knaben, dessen physische Reize ihn zum Objekt der Begierde machen. Die Stimme des Knaben ist konstituierendes Element des Begehrens:

Aber das größte Entzücken bereitete bei all diesen Schätzen seine engelsgleiche Stimme. Mit ihrem süßen Klang brachte sie das Wesen eines jeden Wortes zum Ausdruck ... Wenn dieser himmlische Mund sich auftat, öffneten sich voll Staunen und Glück auch die Münder der Zuhörer, diese hauchten ihre Seele aus, um seine umso willkommener beherbergen zu können. ... Die Stimme dieser engelsgleichen Erscheinung war wie ein Blitzstrahl, der die Herzen in Brand setzt, wie eine Kette, die die Seelen für immer im Käfig der Liebe festhält. <sup>24</sup>

Wenn auch die Stimme hier primär als Sprechstimme erscheint, so finden sich doch Adjektive, die auf den Gesang verweisen, insbesondere die der »süßen« und engelhaften Stimme. Wenn die Knabenstimme in der Mitte des

und George S. Rousseau, London 2008, S. 201–220: S. 214; dort bleibt die Stelle leider ohne genauen Nachweis.

22 Zit. nach Michael Rocke, *Forbidden Friendships. Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford 1996, S. 87.

23 Das Buch wurde 1862 neu aufgelegt und 1866 ins Französische übersetzt und von da an weithin rezipiert, vgl. Jean-Pierre Cavaillé, »Antonio Rocco, L'Alcibiade enfant à Pécole. Clandestinité, irrégion et sodomie«, in: *Tangence* 81 (2006), S. 15–38; die aktuelle italienisch-deutsche Ausgabe erscheint bezeichnenderweise im »Männerschwarm-Verlag«: Antonio Rocco, *Der Schüler Alkibiades. Ein philosophisch-erotischer Dialog*, ital.-dt. Ausgabe, übersetzt und mit einem Dossier von Wolfram Setz, Hamburg 2002 (Bibliothek rosa Winkel, 26).

24 Ebd., S. 18f.: »Ma la gioia inestimabile di questo tesoro [Alcibiade] era l'angelico della favella: egli con voce tanto soave esprimeva prontamente i caratteri delle parole ... All'aprirsi di quella bocca celeste, s'aprivando stupide e ammaliare le bocche de' circostanti, esalavano l'anima per dargli più grato albergo con l'anima sua ... La lingua d'angelico sembiante è fulmine ch'abbatte i cori, catena che in pregonia d'amore fa perpetui i legami dell'alme.«

17. Jahrhunderts in der Vokalmusik bereits ihre herausragende Bedeutung verloren hatte, so war die hohe Stimme jedoch bis zum 16. Jahrhundert primär durch die Idee des Knabengesangs besetzt.<sup>25</sup>

### Knabenstimme

Eine wichtige Reflexion auf die Kinderstimme liefert Aurelius Augustinus. Dass der Kirchenvater eine besondere Affinität zur Musik hatte, die er für sich selbst als allzu verführerisch ansah, zeigt die vielzitierte Stelle aus dem 33. Kapitel des 10. Buchs seiner um 400 entstandenen *Confessiones*, in der er seine Faszination mit der die Gottesworte singenden »lieblichen und künstlerischen Stimme« bekennt. Die Relevanz der kindlichen Stimme für Augustinus zeigt sich paradigmatisch in der Szene unter dem Feigenbaum:

Und sieh, da höre ich vom Nachbarhause her in singendem Tonfall, ich weiß nicht ob eines Knaben oder eines Mädchens Stimme, die immer wieder sagt: ›Nimm und lies, nimm und lies!‹ Sogleich wandelte sich meine Miene und angestrengt dachte ich nach, ob wohl Kinder bei irgendeinem Spiel so zu singen pflegten, doch ich konnte mich nicht entsinnen, dergleichen je vernommen zu haben.<sup>26</sup>

Der Befehl »tolle lege« führt letztlich zur Bekehrung des Augustinus. Zwei Kontexte sind hier zu beachten: Zunächst wird ihm der Befehl in singendem Ton (»cum canto dicentis«) vermittelt, etwas, das für den Musik liebenden Augustinus nicht ungewöhnlich erscheinen kann. Zweitens jedoch wird dies durch eine Stimme, die der »eines Kindes ähnlich« sei (»quasi pueri an puellae«)<sup>27</sup> vermittelt. Hier findet sich offenkundig die göttliche Präsenz, die sich – fast, aber eben nicht vollständig – in der Stimme des Kindes präsentiert. Augustinus war im Mittelalter »neben der Bibel die oberste theologische

25 Entsprechend findet sich ein Verweis auf die Behandlung von Knaben in der Benediktsregel (6. Jahrhundert) in *Young Choristers 650–1700*, hrsg. von Susan Boynton und Eric Rice, Woodbridge 2008, S. 3. Der Beginn dieses Bandes in der Mitte des 7. Jahrhunderts zeigt den derzeitigen Forschungsstand.

26 Augustinus, *Confessiones*, VIII, 12: »et ecce audio vocem de vicina domo cum cantu dicentis, et crebro repentis, quasi pueri an puellae, nescio: tolle lege, tolle lege«, zit. nach Aurelius Augustinus, *Bekenntnisse*, eingeleitet und übertragen von Wilhelm Thimme, Stuttgart 1977 (Reclams Universal-Bibliothek, 2791), S. 227f.

27 Die verwendete Standard-Übersetzung scheint mir diesen Aspekt nicht zu berücksichtigen. Dort wird ebenfalls die Stelle »cum canto dicentis« m. E. fälschlicherweise mit »Tonfall« und nicht mit »Ton/Gesang« übersetzt, siehe ebda.

Instanz«<sup>28</sup> und wurde auch – insbesondere im Zuge des Neuplatonismus und Petrarkismus – in der Frühen Neuzeit stark rezipiert.<sup>29</sup>

In der Frage, *wie* die Knabenstimme – und Stimme und Musik im allgemeinen – wahrgenommen wurde, finden sich grundlegende Differenzen, die unterschiedliche Herangehensweisen, beeinflusst durch verschiedene Strömungen der Renaissance, reflektieren.<sup>30</sup> Der deutlich durch Aristoteles geprägte Johannes Tinctoris favorisiert eine ›rationale‹ Wahrnehmungsweise von Musik (»Der vollkommene Musikgenuß besteht demnach im vollkommenen Musikverstehen«<sup>31</sup>), ein übliches Vorgehen der Musiktheoretiker einer Zeit, in der die Sicht auf die Musik als Teil des Quadrivium im Rahmen der Septem artes liberales vorherrschte.

Andere Denker der Renaissance sehen Perzeptionsmöglichkeiten der Musik, die primär über die Imagination und Affizierung führte, eine Wahrnehmungsweise, die zur zentralen Rolle des Affektausdrucks um 1600 beiträgt.<sup>32</sup> Die Frage der Affizierung kann erneut im Kontext der Platon-Rezeption gesehen werden. Im *Symposion* spricht der Arzt Eryximachos über die Harmonie in der Tonkunst in Verbindung mit der Liebe:

Eintracht nun weiß allem diesem ... die Tonkunst einzuflößen, indem sie gegenseitig jedem Liebe und Wohlwollen einbildet. Und so ist wiederum die Tonkunst eine Wissenschaft der Liebe in bezug auf Harmonie und Zeitmaß.

28 Wilhelm Geerlings, *Augustinus*, Freiburg im Breisgau 1999 (Herder-Spektrum, 4765), S. 102.

29 Ebda., S. 105f. Die 1653 erfolgte kirchliche Verurteilung von fünf Sätzen des Augustinus im Kontext des als häretisch angesehenen Jansenismus, hat dieses Interesse vielleicht noch verstärkt. Vgl. aktuell die Forschungen zur Urteilsprechung in der Bulle *Cum occasione* des Papstes Innozenz X. im Kontext der Jansenismus-Debatte, [http://augustinus.de/bwo/dcms/sites/bistum/extern/zfa/aktuelles/index.html?f\\_action=show&f\\_newstitem\\_id=50329](http://augustinus.de/bwo/dcms/sites/bistum/extern/zfa/aktuelles/index.html?f_action=show&f_newstitem_id=50329) <14.11.2011>.

30 Diese Strömungen durchdringen einander wesentlich stärker als früher angenommen, vgl. grundlegend Eckhard Keßler, *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*. München 2008; vgl. im vorliegenden Zusammenhang Thomas Leinkauf, »Der neuplatonische Begriff des ›Schönen‹ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance«, in: *Neuplatonismus und Ästhetik: zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hrsg. von Verena Olejniczak Lobsien, Berlin 2007 (Transformationen der Antike, 2), S. 85–116.

31 Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicæ* (ca. 1473/74), zit. nach Michael Zywiets, »›Perfectio igitur delctationis musicae consistit in eius perfecta cognitione‹. Adrian Willaerts Motette ›Victimae paschali laudes‹ und die Aristoteles-Rezeption in Venedig«, in: *Der Naturbegriff in der Frühen Neuzeit. Semantische Perspektiven zwischen 1500 und 1700*, hrsg. von Thomas Leinkauf, Tübingen 2005 (Frühe Neuzeit, 110), S. 69–86: S. 74.

32 Vgl. Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 234–249.

Und in dem Aufstellen des Wohllautes ... ist es wohl nicht schwer, die Liebesregungen zu erkennen ...<sup>33</sup>

Auch der eingangs erwähnte die Knaben liebende Cardano sieht die Musik im Kontext der Affekttheorie<sup>34</sup> und stimmt und hier unter anderem mit seinem Zeitgenossen Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim überein, der in *De occulta philosophia* (1531) insbesondere auch der Gesangsstimme Macht über die Affekte zuweist.<sup>35</sup> In einem anthropologischen Kontext entfaltet Juan Luis Vives (1492–1540) in seiner Schrift *De anima et vita* (1538)<sup>36</sup> ebenfalls eine Wahrnehmungstheorie:

... die aus der dichten und irdischen Materie gewonnenen Eindrücke sind ebenso Bilder wie jene subtilen und körperlosen unseres Inneren ... die äusseren Bilder ... werden in die Augen eingepägt, jene inneren Bilder aber in den hellen Geist [sc. das »psychicon pneuma«], der sie dauerhafter festhält und sie dem geistigen Auge reiner und einleuchtender vermittelt; und dies ist gewissermaßen ein passiver Vorgang des Geprägt- und Affiziertwerdens. Aber sobald der subtile Geist auf jene Vermögen einwirkt ..., wird er selbst aktiv tätig.<sup>37</sup>

Agrippa und Vives sind deutlich von Ficino beeinflusst, auf dessen Relevanz für die Musiktheorie Sabine Ehrmann-Herfort hingewiesen hat.<sup>38</sup> Der praktizierende Musiker Ficino behandelt die Musik – die für ihn auch Therapie für die Melancholie ist – einerseits im Kontext pythagoreischer Vorstellungen im Zusammenhang mit der *Musica coelestis*.<sup>39</sup> In seiner Platon-Lektüre (*De amore*, 1466)<sup>40</sup> ist das Konzept des Spiritus<sup>41</sup> bzw. der Lebensgeister<sup>42</sup> zentral.

33 Platon, *Symposion* (wie Anm. 7), Tl. C: »Lobreden auf den Eros«, III. »Die Rede des Erycimachos«, S. 57–59, zit. S. 58.

34 Vgl. G. Giglioni, *Bolognan boys* (wie Anm. 21), S. 209f.

35 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke*, Wiesbaden 1988, S. 263f.

36 Vgl. Simone De Angelis, *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer »Wissenschaft vom Menschen« in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2010 (Historia Hermeneutica. Series Studia, 6), S. 30.

37 Juan Luis Vives, *De anima et vita*, Basel 1538, lib. I, S. 34, zit. nach S. De Angelis, ebda., S. 25f. Vgl. zur parallelen Stelle bei Galen ebda., S. 27f.

38 S. Ehrmann, Marsilio Ficino (wie Anm. 32).

39 Ebda., S. 238f.

40 Vgl. zum Liebesdiskurs bei Ficino A. Wurm, *Platonicus amor* (wie Anm. 16).

41 Vgl. zur Differenzierung von »spiritus« und »pneuma« Marielene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1973. Vgl. aktuell das wissenschaftliche Netzwerk »Asthetik der Geister«, deren erster geplanter Sammelband demnächst erscheinen soll: [<11.12.2011>](http://www.aesthetik-der-geister.uni-tuebingen.de).

42 Vgl. dazu auch S. Ebbesmeyer, *Physiologische Analysen* (wie Anm. 17) Hierauf greift auch Agrippa zurück, insbesondere Ficinós Lebensgeist-Begriff steht in Zusammenhang mit

Der Spiritus wird im Kontext der für Ficino noch grundlegenden Elementenlehre relevant. Hier bildet der Spiritus die Verbindung zwischen Seele und Körper und hat eine geradezu physisch vorstellbare Rolle innerhalb des Körpers – auch bei der Perzeption von Musik:

Da Gesang und Klang aus dem Denken der Vernunft, dem Impuls der Phantasie und dem Affekt des Herzens entspringen und zugleich ... den luftförmigen *spiritus* des Hörers in Bewegung setzen, der der Knoten von Seele und Körper ist, so ... erregen [sie] das Herz und dringen in das Innerste der Vernunft ein, beruhigen auch die Säfte und Glieder des Körpers und bewegen sie ...<sup>43</sup>

Hier zeigt sich außerdem der Einfluss der in der Renaissance weiterhin wirksamen Humoralpathologie. Durch die Betonung der ›Erregung‹ von »Vernunft« und »Herz« zeigt Ficino hier eine Vereinigung der neuplatonischen Ideen mit denen der aristotelisch beeinflussten Adepten wie Tinctoris. Die Rolle des Spiritus bei der Affektübertragung hat Ehrmann-Herfort ausgeführt.<sup>44</sup>

Die Lebensalter sind durch verschiedene Blut-Konsistenzen geprägt, analog zur entsprechenden Beschaffenheit des Spiritus.

In der Jugend ist das Blut dünn, hell, warm und süß. Im vorgerückten Lebensalter zersetzen sich die dünneren Teile des Blutes, und dieses wird dicker und darum auch dunkler. Das zarte und dünne Blut ist rein und klar, das andere aber ist von entgegengesetzter Beschaffenheit. ... die Lebensgeister [sind] in diesem Alter [ebenfalls] dünn, hell, warm und süß.<sup>45</sup>

Der Knabe hat nach Ficino also dünnes, helles und süßes Blut.<sup>46</sup> Eine erstaunliche definitorische Analogie zu dieser Beschaffenheit des Blutes findet

Agrippas entsprechenden Ausführungen: »Die Magier und Philosophen versichern, unser Lebensgeist ... ziehe ... durch den ganzen Körper von allen Seiten seine Nahrung an sich, nämlich aus den feinsten Dünsten, welche in den Körper überall eindringen. Wer daher diesen Geist rein und stark haben will, bedient sich trockener Speisen und macht diesen dichten Körper durch Fasten schwächer und leicht durchdringlich, damit nicht durch sein Gewicht der Geist stumpf wird oder erstickt.« (H. C. Agrippa, *Die magischen Werke*, wie Anm. 35, S. 523f. Dank an Burkhard Dohm für den Hinweis auf diese Stelle.)

43 Marsilio Ficino, *De Musica*: Brief an Antonius Canisianus (*Opera omnia*, Bd. I, Basel 1576, Reprint hrsg. von Paul Oskar Kristeller, Turin 1959, S. 650f.), zit. nach S. Ehrmann, Marsilio Ficino (wie Anm. 32), S. 239.

44 S. Ehrmann, ebda., S. 241f.

45 Diese Helligkeit des Blutes ist äquivalent zu den für die Vokalmusik bis in das 20. Jahrhundert prägende Vorstellung der hohen Stimme mit Jugend und der tiefen Stimme mit Alter. »Sanguis in adolescentia subtilis est, clarus, calidus atque dulcis. Procedente enim etate subtilioribus partibus resolutis fit crassior, propterea fit et obscurior. ... spiritus in hac etate subtiles et claros esse, calidos atque dulces.« M. Ficino, *De amore* (wie Anm. 15), 7. Rede, 4. Kapitel, S. 320f.

46 Allerdings ist nach der Galen zugeordneten Schrift *De natura et ordine cuiuslibet corporis* das

sich in der Idee der ›perfekten‹ Stimme im *Etymologiarum* (ca. 622–633) des Isidor von Sevilla: Isidor wünscht sich die Stimme »hoch«, »süß« und »klar« (»Perfecta autem uox est alta, suavis et clara«).<sup>47</sup> Insbesondere die »süße« Stimme muss »Subtilität«, »Klarheit« (im Sinne von »Helligkeit«) und »Höhe« besitzen (»Süße Stimmen sind fein/subtil und fest, hell und hoch«).<sup>48</sup> Die hohe, junge Stimme des 7. Jahrhunderts ist also ebenso »süß«, »klar« und »hell«, wie nach Ficino das »junge Blut« – und die entsprechenden Lebensgeister – durch ihre Süße, Klarheit, Helligkeit und Reinheit bestechen.

Während in Isidors Zeit die Ideen der Humoralpathologie bereits wirksam sind, so liegen doch ca. 800 Jahre zwischen seinen und Ficanos Ausführungen. Jedoch sind die Stimm-Kategorien Isidors insbesondere in der Vokalästhetik der Frühen Neuzeit breit rezipiert, so auch bei Conrad von Zabern. Conrad hat im 6. Teil seiner Schrift *De modo bene cantare* (1473), also acht Jahre nach dem Erscheinen von *De amore*, bei der Erläuterung von häufigen gesanglichen Fehlern auch eine Kategorisierung tiefer, mittlerer und hoher Stimmen gegeben. Diese nähert sich insbesondere bei der hohen Stimme Isidors Kategorien an, nach denen die Stimme in der Tiefe groß und mächtig, in der mittleren Lage gemäßigt und in den hohen Lagen zunehmend feiner/sanfter (subtiler) sein soll: »grossius sive tubalius in gravibus ... medio modo in mediis, et subtilius in acutis«.<sup>49</sup> Während Conrad explizit die Kategorien »Süße« und »Klarheit« nennt, so impliziert die Nennung der Subtilität jedoch auch diese Isidorische Kategorie – und bildet – nun fast gleichzeitig mit Ficino – auch eine Analogie zur Beschaffenheit der entsprechenden Lebens-

Blut dem Element Luft sowie insgesamt dem »Süßen« zuzuordnen: »Sanguis est servens, humidus, et dulcis«. (Galeno ascriptus: »De natura et ordine cuiuslibet corporis«, rubr. 1, in: *Spurii Galeno ascripti libri*, Venedig 1597, fol. 42B-G, zit. nach Harald Maihold, *Strafe für fremde Schuld? Die Systematisierung des Strafbegriffs in der spanischen Spätscholastik und Naturrechtslehre*, Köln 2005 (Konflikt, Verbrechen und Sanktion in der Gesellschaft Alt-europas, 9), S. 301. Vgl. auch das Incipit der Schrift *De sanguine et flegmate*: »Sanguis vero calidus fervens humidus et dulcis« (Das wahre Blut ist warm, heiß, feucht und süß), in: *Corpus Galenicum. Bibliographie der galenischen und pseudogalenischen Werke*, zusammengestellt von Gerhard Fichtner, 2011, [http://cmg.bbaw.de/online-publications/galen\\_2011\\_03.pdf](http://cmg.bbaw.de/online-publications/galen_2011_03.pdf) <3.12.2011>.

47 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, Buch 3: *De mathematica* [lt.-frz. Ausgabe], hrsg. von Giovanni Gasparotto und Jean-Yves Guillaumin, Paris 2009 (Auteurs latins du Moyen Âge, 18), 19 (14), S. 69.

48 Ebda., 19 (10), S. 67: »Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae«.

49 Conrad von Zabern, *De modo bene cantandi* [1473], zit. nach Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden und Mainz 1956 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1956.4), S. 276.

geister.<sup>50</sup> Die Idee, dass diese Analogie zumindest in der Rezeption durch die Zeitgenossen eine Rolle spielte, ist naheliegend.

Die »Subtilität« als zentrale Kategorie, die auch bei bei Vives genannt wird, reflektiert auch auf eine weitere Denkströmung der Renaissance: Die Transformation der Materie in immer feinere Teile ist ein grundlegendes Prinzip der zeitgenössischen hermetischen Philosophie.<sup>51</sup> Dies hat auch ein akustisches Moment: »Die Aufgabe der Alchemie kann, nach den Prinzipien der hermetischen Philosophie, in der Erhöhung der Schwingungen gesehen werden. Das edlere Metall besitzt die höhere Schwingung. Die Kunst, die die Schwingungen hörbar, den Sinnen erfahrbar macht, die Musik, musste daher die Alchemisten interessieren.«<sup>52</sup> Der Vorgang der (chemisch hergestellten) Sublimierung bedeutet die ständige Verfeinerung der Materie und schließlich ihre Verwandlung in Geist. Die Idee der höchsten Schwingung führt notwendigerweise auch zum hohen Ton mit der höheren Schwingung und der entsprechenden Sublimierungsstufe, der in der Wahrnehmung »reiner« erscheinen muss, je höher er ist.<sup>53</sup>

Auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so unter anderem von Biagio Rosetti in seinem *Libellus* (1529), werden die Kategorien Isidors und Conrads für die ideale Stimme noch verwendet.<sup>54</sup> Wenn Thomas Seedorf auch

50 An dieser Stelle muss wieder einmal der »Hausmacht« gedacht werden, insbesondere meinem Mann, Burkhard Dohm, für samstäglige Gespräche – mit und ohne Spiritus – über Neuplatonismus, Paracelsismus, Humoralpathologie, Liebe, Imagination und andere Themen der Renaissance.

51 Vgl. grundlegend Burkhard Dohm, *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus*, Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur, 154).

52 Helmut Gebelein, *Alchemie*, München 1991, S. 243. Vgl. zur Beziehung zwischen Musik und Alchimie weiterhin Thomas Höft, »Die Machbarkeit der Welt. Das Corpus hermeticum und die Musik«, in: *Concerto*, H. 45 (Jul./Aug. 1989), S. 14–18), der die zentrale Rolle der Musik im hermetischen Weltbild betont, und Allison Coudert, *Der Stein der Weisen. Die geheime Kunst der Alchemisten*, (Bern 1982), Herrsching 1992 sowie Joachim Telle, »Der Alchimist im Rosengarten. Ein Gedicht von Christoph von Hirschenberg für Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel und Graf Wilhelm von Zimmern«, in: *Euphorion* 71 (1977), S. 283–305, besonders S. 295f.

53 Vgl. auch Corinna Herr, *Hoch singende Männer – Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Fallbeispiele zum Problem der Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Habilitationsschrift Ruhr-Universität Bochum 2009, erscheint als: *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Druck in Vorbereitung, Kap. 1.

54 Thomas Seedorf, »Singen, B. Historische Aspekte«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1427–1470: Sp. 1447; und in: *Gesang*, hrsg. von dems., Kassel und Stuttgart 2001 (MGG Prisma), S. 31–86: S. 55, 58.

darauf hinweist, dass dieses Stimmklangideal um 1530 nur noch bedingt Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen kann, da sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – zumindest im italienisch beeinflussten Raum – ein fundamentaler Wandel der Vokalklangästhetik hin zu einem, italienisch beeinflussten, runden, offenen und sonoreren Timbre vollzog,<sup>55</sup> so ist gerade der Wunsch nach der »Zartheit« der hohen Stimme auch noch in Hermann Fincks *Practica Musica* (1556) zu finden: »... der Diskant soll von einer zarten und wohlntönenden Stimme (tenera ac sonora voce), der Baß aber von einer volleren und kräftigeren (asperiori et crassiori voce) gesungen werden ...«<sup>56</sup> Die zentralen Kategorien der »Subtilität« und »Süße« der hohen Stimme finden sich auch in der folgenden Anweisung Fincks gespiegelt: »Je höher irgendeine Stimme steigt, umso stiller und lieblicher (submitior et dulcior) soll der Ton gesungen werden; je tiefer sie hinabstiegt, desto voller sei auch der Ton.«<sup>57</sup> Auch hier ist die Analogie von Höhe, Süße mit einer hellen, »jungen« – oder jung klingenden! – Stimme zumindest implizit.

»Alta, ut in sublime sufficiat«

Akustisch gesehen waren die Sopranstimmen von Knaben – auch in dieser Zeit<sup>58</sup> – deutlich weniger durchschlagkräftig als die der erwachsenen Sopranist/-innen, seien es Frauen oder Kastraten.<sup>59</sup> Dies wird jedoch erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts relevant. Im vorliegenden Zusammenhang ist primär die Differenz der Knaben- zur Falsettstimme zu berücksichtigen, da diese Stimmen sich gelegentlich, vornehmlich in der Altstimme, mischten; im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts drangen dann Kastraten, auch in einigen Hofkapellen, in die hohen Stimmen.<sup>60</sup> Während die Falsettstimme

55 Vgl. ebda., S. 59f.

56 Zit. nach Paul Matzdorf, *Die »Practica Musica« Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt am Main 1957, S. 188.

57 Ebda., S. 191.

58 Ann-Christine Mecke (*Mutantenstadt. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 110) konstatiert eine »geringere Vibratofrequenz und -amplitude [der Knaben-] gegenüber der Frauen- und Männerstimme in der gleichen Lage«.

59 Dies zeigt sich auch an den Besetzungszahlen: So hatte beispielsweise die Münchner Hofkapelle 1568 während der Hochzeit des Thronfolgers Wilhelm mit Renata von Lothringen 61 Mitglieder und zusätzlich 18 Chorknaben (vgl. Bernhold Schmid, Art. »München. II: Bis 1651«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 582–586: Sp. 584f.), also fast noch einmal ein Drittel der Anzahl der erwachsenen Mitglieder als Verstärkung für die hohen Stimmen.

60 Eine prominente Ausnahme ist bekanntlich die der päpstlichen Sängerkapelle, in der nur erwachsene Sänger beschäftigt waren, während die Cappella Giulia stärker als Fundus für den

häufige und deutliche Kritik hervorruft – so paradigmatisch bei Giulio Caccini<sup>61</sup> – wird gerade der (Knaben)sopran als ein Mittel gesehen, ›himmlische Harmonien‹ zu erzeugen. Bereits bei Isidor ist die Erklärung für die Kategorie der »alta vox« die Verbindung zum Sublimen: »alta, ut in sublime sufficiat.«<sup>62</sup> Eine entsprechende Rezeption der Knabenstimme findet sich im »Règlement« der Maîtrise von Reims 1533:

Ils [les enfants de choeur] doivent estre choisiz, non seulement pour avoir la voix claire / douce et harmonieuse, mais pour estre de bonnes moeurs et / dévotz, resentans encore leur innocence, pour estre ce / qu'ilz représentent, com[me] petitz anges au service de Dieu / et exciter chascun à dévotion.<sup>63</sup>

Analoges zeigt Todd Borgerding am Beispiel der Chorknaben von Sevilla, den »seises«, die in den Straßen-Prozessionen erscheinen und die er als »sig-

Nachwuchs betrachtet wurde und einen entsprechend hohen Grad von Knabenbeschäftigung hatte. Vgl. Klaus Pietschmann, »Konzert der Nationen. Zum ›europäischen‹ Charakter des Musiklebens in Rom und am Papsthof der Renaissance«, in: *Europa – Stier und Sternenkranz: Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler Göttingen 2009 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 1), S. 473-481: S. 478f.; zu den hohen Stimmen der Capella papalis auch C. Herr, *Gesang* (wie Anm. 53), Kap. 1.

61 Caccini differenziert in der Vorrede seiner *Nuove musiche* von 1602 zwischen zwei Formen der hohen Stimme: dem Sopran und der von ihm abgelehnten Falsetztimme, die er als »voce finta« bezeichnet. Siehe Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995 (Musikwissenschaftliche Studien, 17), S. 27f. Vgl. zur Kritik an der Falsetztimme bis zum 20. Jahrhundert ausführlich C. Herr, *Gesang* (wie Anm. 53).

62 Die komplette Stelle (vgl. auch Anm. 47) lautet: »Perfecta autem uox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiatur.« (»Die perfekte Stimme ist hoch, süß und klar: hoch, um dem Sublimen zu genügen; klar, um das Ohr zu füllen; süß, um die Herzen der Zuhörer zu beruhigen.«) Isidor von Sevilla, *Ety-mologiae* (wie Anm. 47), S. 69.

63 Zit. nach Patrick Demouy, »Une source inédite de l'histoire des maîtrises: Le règlement des enfants de choeur de Notre-Dame de Reims«, in: *Symphonies lorraines: Compositeurs, exécutants, destinataires*, hrsg. von Yves Ferraton, Paris 1998, S. 169–181: S. 173. – Herzlichen Dank an Nicole Schwindt für den Hinweis auf diese Stelle und auf weitere Stellen, denen ich leider nicht allen nachgehen konnte!

Diese Konnotation der Knaben- und später der Kastratenstimmen ist hier quasi die Spitze des Eisberges, denn in einer Zeit der Rechtfertigung der Sakralmusik wurde diese insgesamt als »die zum Klingen gebrachte göttliche Harmonie« gesehen, wie Pietschmann dies für die Cappella Papale zeigt; er identifiziert die grundlegende Bedeutung der Musik »als zentrale[s] Element zur Überhöhung des Papstes«, siehe Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III., 1534–1549*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 353. Dass diese Elemente auch im weltlichen Bereich an den Fürstenthöfen ihre Relevanz hatten, scheint folgerichtig.

nifiers of christian virtue and purity« interpretiert.<sup>64</sup> Dass der Autor hier auf den kindlichen Unschuldstopos mit Verweis auf Origenes reflektiert,<sup>65</sup> ist folgerichtig. Er hätte auch auf das oben angeführte Konversionserlebnis des Augustinus verweisen können. Christliche Referenzen auf den Zustand der unschuldigen Kindheit und auf das Jesuskind sind nicht nur dort implizit. Weitergehende Anspielungen auf die ›Zartheit‹ und ›Reinheit‹ des (Jesus-) Kindes – Eigenschaften, die sich in der Folge zumindest spekulativ auch auf dessen Stimme beziehen können – sind insbesondere in nicht-liturgischen Schriften zu finden, ausgerechnet – und hier zeigt sich, dass diese Konnotationen nicht auf die katholische Tradition beschränkt sind – besonders prominent im Lutherschen Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*, das das »Kindelein, so zart und fein« apostrophiert.<sup>66</sup>

An Borgerdings Beispiel ist jedoch noch ein weiteres Moment relevant: das öffentliche Zurschaustellen der Knabenkörper und -stimmen, das das Begehren der Knaben durch die Rezipienten auslösen kann. Die Idee, dass dieses Begehren nicht zuletzt durch die ›Reinheit‹ des knabenhaften Gesangs – der in den Stücken zudem durch stärker homorhythmische Kompositionsweise hervorgehoben wurde<sup>67</sup> – ausgelöst wurde, führt zurück zu Ficino, der die Auslöser der Begierde klar identifiziert: »Die Lust wird durch die Klarheit und Süßigkeit des Dunstes und Blutes verursacht. Die Klarheit bietet Anreiz und die Süßigkeit Erquickung.«<sup>68</sup> Wenn auch die Ficino-Rezeption auf die ›gelehrten‹ Zirkel beschränkt war, so ist doch der Kontext der europäischen Hofkultur derjenige, in dem laborierte Theorien und ebenso elaborierter Gesang zusammenfielen. Die ›Rückführung‹ auf die schlichte Repräsentation sakraler Elemente und Doktrinen bzw. deren Rezeption blieb dem größeren Publikum der öffentlichen Prozessionen überlassen.<sup>69</sup>

64 Todd M. Borgerding, »Imagining the Sacred Body: Choirboys, Their Voices, and Corpus Christi in Early Modern Seville«, in: *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, hrsg. von Susan Boynton und Roe-Min Kok, Middletown, CT 2006, S. 25–48: S. 26. Einen zeitgenössischen Quellenbeleg kann Borgerding für diese Schlussfolgerung allerdings nicht bringen. Herzlichen Dank an Barbara Eichner für den Hinweis auf diesen Text!

65 Ebda., S. 29.

66 Martin Luther, *Vom Himmel hoch*, Str. 2. Das Lied ist heute sowohl im protestantischen als auch im katholischen Gesangsbuch zu finden (GL 138, EKG 24).

67 Borgerding zeigt am Beispiel der *Canciones*-Sammlung des Francisco Guerrero (1589), dass interessanterweise bei den Stücken, in denen eine Beteiligung der Knabenstimmen evident ist, häufig die kontrapunktische Schreibweise aufgegeben wird, vgl. T. M. Borgerding, *Imagining* (wie Anm. 64), S. 33–35, sowie die Notenbeispiele, ebda., S. 36f.

68 M. Ficino, *De Amore* (wie Anm. 15), S. 331.

69 Ein weiteres Beispiel bringt Donna La Rue, »Tuneful Unity at the Town Gate: Moving Towards Terrestrial and Celestial Harmony in Sens' *Fête des Rameaux* Procession«, Referat

Aktuelle Diskussionen zur Knabenstimme beziehen sich vor allem auf die Frage des Eindringens der Mädchen in den Chorbereich.<sup>70</sup> Erhebliche ideologische Auswüchse finden sich auf beiden Seiten, vor allem aber bei den »Verteidigern« des Knabengesangs, so beispielsweise der im Jahr 2000 gegründeten »Campaign for the Defence of the Traditional Cathedral Choir«.<sup>71</sup> Aber auch diese Diskussionen speisen sich weiterhin aus den ästhetischen Kodierungen der Knabenstimme in der Renaissance.

gehalten beim Symposium 24.–26.06.2009 »Space/l'Espac« der International Medieval Society/Société Internationale des Médiévistes, Paris – erneuter, herzlicher Dank an Nicole Schwindt für diesen Hinweis.

- 70 Weitere Forschungen in diesem Feld könnten sich auf Erkenntnisse der Literatur- und Theaterwissenschaft beziehen. Beispielsweise hat Winfried Schleiner bereits vor über 20 Jahren auf das im Renaissance-Prosaroman verwendete Motiv des singenden »cross-dressed boy«, dessen Gesang erotisch anziehend für Frauen und Männer ist, verwiesen. Vgl. Winfried Schleiner, »Male cross-dressing and Transvestism in Renaissance Romances«, in: *Sixteenth Century Journal* 19 (1988), S. 605–619, besonders S. 616–618.
- 71 Zu den Diskussionen vgl. Graham F. Welch und David M. Howard, »Gendered Voice in the Cathedral Choir«, in: *Psychology of Music* 30 (2002), S. 102–120: S. 103f., sowie M. Ashley, How high should boys sing? (wie Anm. 2), S. 73f.

Ann-Christine Mecke

## Eigenschaften von Knabenstimmen in der Renaissance und heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis von für Knabenstimmen geschriebener Musik

Ein einfacher Gedanke

Der Gedanke, dass man dem Klang der Uraufführungszeit besonders nahe kommt, wenn man Musik, die für Knabenstimmen geschrieben wurde, heute ebenfalls mit Knabenstimmen aufführt, wirkt naheliegend und einfach. Die Durchführung eines solchen Plans mag zwar mit *praktischen* Schwierigkeiten verbunden sein – etwa damit, dass zunächst einmal Sängerknaben engagiert oder ausgebildet werden müssen, die das gewünschte Repertoire beherrschen – aber die dahinterstehende *Überlegung* erscheint auf den ersten Blick geradezu trivial.

Auf den zweiten Blick ist jedoch keineswegs ausgemacht, dass die Besetzung, die der Uraufführung entspricht, auch diejenige ist, die dem Klang der Uraufführung besonders nahe kommt. Widerspruch gegen den vermeintlich trivialen Gedanken kommt von zwei Seiten. Der erste Einwand wird oft unter dem Stichwort »säkulare Akzeleration« verhandelt. Da sich die körperlichen und eventuell auch die geistigen Voraussetzungen von Sängerknaben in den vergangenen Jahrhunderten geändert haben, so heißt es, würden heutige Knaben nicht mehr den gleichen Klang produzieren wie ihre früheren »Kollegen«. Die Knabenstimmen früherer Jahrhunderte, so die Vertreter dieser Position, seien also gewissermaßen ein fremdes, durch biologische Veränderungen verlorengegangenes Instrument; ein Nachbau dieses »historischen Instruments« ist nicht mehr möglich – jedenfalls nicht mit ethisch vertretbaren Methoden.

Während mit diesem Einwand bestritten wird, dass eine Aufführung durch Sängerknaben dem historischen Klang überhaupt hinreichend nahekommen kann, zielt der zweite Einwand in die andere Richtung: Es sei nicht notwendig, bei heutigen Aufführungen so exklusiv auf männliche Kinder zu setzen, wie es zur Uraufführungszeit getan wurde, denn der Klang der historischen Knabenstimmen könne auch durch Frauen-, Männer oder Mädchenstimmen erzeugt werden.

Die beiden Einwände werden gelegentlich auch kombiniert. So vertritt der Musikwissenschaftler und Gründer des Ensembles *Cardinal's Music*

David Skinner in einem Interview von 1996 die Auffassung, Frauenstimmen seien für Vokalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts die optimale Besetzung: »Ich denke, es ist näher am Originalklang, ... denn die Knaben waren wesentlich älter und reifer.«<sup>1</sup>

Im Folgenden sollen beide Einwände näher untersucht werden. Für eine Einschätzung des ersten Einwands ist ein Exkurs in biologische Gefilde nötig; bei der Betrachtung des zweiten Einwandes geht es hingegen um die akustischen Eigenschaften der Knabenstimmen, bzw. um das, was menschliche Ohren daran als charakteristisch wahrnehmen.

### Historische Veränderungen der Knabenstimme

Das Wachstum von Kindern und Jugendlichen verlief nicht zu allen Zeiten auf die gleiche Weise. Das Alter, in dem bestimmte Entwicklungsstufen, eine bestimmte Körperhöhe oder ein bestimmtes Körpergewicht erreicht werden, variiert nach oben und unten, ebenso die erreichte Endgröße.<sup>2</sup> Seit dem 19. Jahrhundert beobachtet man für viele europäische Länder, dass menschliche Wachstums- und Entwicklungsprozesse sich beschleunigt haben und eine höhere Endgröße erlangt wird.

Diese säkularen Wachstumsveränderungen werden meist auf eine bessere Ernährung zurückgeführt, können jedoch bislang nicht vollständig erklärt werden. Es besteht ein enger Zusammenhang zwischen beschleunigtem Wachstum und weiteren Parametern, die mit höherem Wohlstand einhergehen, wie beispielsweise einer besseren medizinischen Versorgung oder kleineren Familien. Der Zusammenhang mit dem Wohlstand einer Bevölkerungsgruppe ist so eng, dass manche Sozialwissenschaftler Wachstumsparameter als Indikator für das Wohlergehen einer Bevölkerungsgruppe einsetzen.<sup>3</sup> Populärwissenschaftlich überwiegt jedoch eine eher kulturpessimistische Einschätzung, derzufolge eine frühe Pubertät ein Zeichen von Degeneration sei und körperliche und psychische Schäden zu erwarten seien.

- 1 »I think it's closer to the original sound, ... because the boys would have been much older and more mature.« Hellen Garrison, »A yank at Oxford«, in: *Leading Notes* 6 (1996), S. 2–6: S. 5.
- 2 Vgl. Johan Cornelis van Wieringen, »Secular Growth Changes«, in: *Human Growth. A comprehensive Treatise*, Bd. 3: *Methodology, ecological, genetic and nutritional effects on growth*, hrsg. von Frank Falkner und James M. Tanner, New York 1986, S. 307–331.
- 3 Robert William Fogel, »Physical Growth as a Measure of the Economic Well-being of Populations: The Eighteenth and Nineteenth Centuries«, in: *Human Growth*, ebda., S. 263–281.

Für die musikalische Aufführungspraxis ist insbesondere entscheidend, in welchem Alter der Stimmwechsel bei Knaben zur Uraufführungszeit eintrat, d. h. wie alt die Sängerknaben im Sopran und ggf. im Alt zur fraglichen Zeit waren. Ältere Knaben, so die gängige Argumentation, hätten kräftigere Stimmen und Lungen und seien zudem geistig reifer als jüngere Sängerknaben.

Mit »Stimmwechsel« oder »Mutation« wird eine Abschnitt der körperlichen Entwicklung vor allem bei Jungen bezeichnet, in der die Stimme schnell tiefer wird und sich klanglich verändert. Dies geschieht normalerweise zu Beginn der Pubertät, in einer Phase, die mit maximalem Körperwachstum einhergeht. Der Stimmwechsel ist entgegen landläufiger Vorstellungen kein Ereignis, das über Nacht eintritt, sondern eine allmähliche Entwicklung, die die Sing- und die Sprechstimme zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichem Ausmaß beeinflussen kann. So kann die Singstimme manchmal noch in Kinderstimmlage benutzt werden, während die Sprechstimme bereits deutlich tiefer geworden ist. Es gibt daher keine eindeutigen Kriterien für Beginn und Ende des Stimmwechsels. Für musikalische Zusammenhänge ist der Beginn des Stimmwechsels sinnvollerweise auf den Zeitpunkt festzusetzen, an dem das Singen in der Kinderstimmlage nicht mehr möglich ist. Da dieser Zeitpunkt von den musikalischen Anforderungen und von der gepflegten Singpraxis abhängt, ist der Beginn des Stimmwechsels in musikalischen Zusammenhängen kein rein biologisch bestimmtes Phänomen, aber biologische Veränderungen wie ein späterer Stimmwechsel wirken selbstverständlich auf die Chorpraxis ein.

Bedauerlicherweise ist über das Wachstum von Jungen in vergangenen Jahrhunderten relativ wenig bekannt. Säkulare Wachstumsveränderungen wurden vor allem anhand von Mädchen erforscht, weil man mit der ersten Menstruation über ein eindeutiges und vergleichsweise leicht feststellbares Kriterium für den Beginn der Pubertät verfügt. Einige Statistiken aus der Zeit um 1850 ermitteln für Mitteleuropa ein mittleres Alter bei der ersten Menstruation von 16 Jahren, heute liegt dieses Alter bei ca. 12 ½ Jahren. Nach diesen Daten geht es also um eine Altersveränderung von rund 3 ½ Jahren in einem Zeit-raum von 150 Jahren. Allerdings ist die Interpretation der alten Statistiken schwierig, und ein klares Bild ergibt es eigentlich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aus dieser Zeit liegen zahlreiche Untersuchungen vor. Manche Auswertungen sind statistisch zweifelhaft, und die Stichproben wurden oft nicht sinnvoll zusammengestellt. Die tatsächliche Dimension der Veränderung ist daher umstritten. Zu bedenken ist außerdem, dass die Entwicklung regional und für verschiedene Bevölkerungsgruppen

unterschiedlich verlief, so dass die Statistiken die Tendenzen nur sehr oberflächlich wiedergeben können.

Noch unsicherer sind Aussagen über die Zeit von vor 1800, aus der überhaupt keine statistischen Untersuchungen zum Pubertätsbeginn vorliegen. Vereinzelt sind aus dem 18. Jahrhundert noch Körpergrößen von Schülern und Soldaten überliefert, aus denen sich Veränderungen im Wachstumsverlauf ablesen lassen; aus der Zeit davor gibt es nur anekdotische Berichte über den Wachstumsverlauf einzelner Persönlichkeiten oder Aussagen über das normale Alter bei Beginn der Pubertät – die Zuverlässigkeit solcher Einzelaussagen ist oft fraglich.

Amundsen und Diers haben Aussagen römischer und griechischer Autoren der Antike ausgewertet und kamen zu dem Schluss, dass die meisten antiken Quellen den Beginn der weiblichen Pubertät mit 14 Jahren angeben.<sup>4</sup> Im römischen Recht war die Ehemündigkeit für Mädchen jedoch auf 12 Jahre festgelegt, was ein Hinweis darauf ist, dass zumindest einige Mädchen bereits in diesem Alter geschlechtsreif waren. Für das Mittelalter kommen Amundsen und Diers in einer weiteren Untersuchung<sup>5</sup> zu dem Schluss, dass die Pubertät bei Mädchen relativ unverändert im Alter von 12 bis 14 Jahren begann. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Post (1971).<sup>6</sup> Allerdings ist die Interpretation der Quellen dieser Zeit naturgemäß schwierig, weil die mittelalterlichen Autoren eher kanonische Aussagen wiederholten als eigene Beobachtungen wiederzugeben. Da die erste Menstruation um 1800 in einem höheren Alter auftrat, ist zu vermuten, dass zwischen 1500 und 1800 eine säkulare Retardation einsetzte, also eine Verlangsamung des Körperwachstums, verbunden mit einer niedrigeren Endgröße.<sup>7</sup>

Obwohl die Statistiken und auch die Analysen historischer Aussagen fast ausschließlich Mädchen betrachten, kann man davon ausgehen, dass auch Jungen von säkularen Wachstumsveränderungen betroffen sind. Knabenchorleiter mit einigen Jahrzehnten Berufspraxis können oft aus persönlicher Erfahrung berichten, dass der Stimmwechsel früher eintritt als zu Beginn ihrer Arbeit. Manche Knabenchöre haben auf diese Entwicklung reagiert, indem sie zum Beispiel ihre Ausbildung im Kindergarten beginnen, damit die

4 Darell Amundsen und Carol Jean Diers, »The Age of Menarche in Classical Greece and Rome«, in: *Human Biology* 41 (1969), S. 125–132.

5 Darell Amundsen und Carol Jean Diers, »The Age of Menarche in Medieval Europe«, in: *Human Biology* 45 (1973), S. 363–369.

6 J. B. Post, »Ages at Menarche and Menopause: Some Mediaeval Authorities«, in: *Population Studies* 25 (1971), S. 83–87.

7 D. Amundsen und C. J. Diers, The Age (wie Anm. 5); Gaston Backman, »Die beschleunigte Entwicklung der Jugend«, in: *Acta Anatomica* 4 (1947), S. 421–480.

Jungen rechtzeitig vor dem Stimmwechsel das geforderte Niveau erreichen. Wissenschaftliche Untersuchungen, die die Entwicklung zu einer Mutation in früherem Alter nachweisen, gibt es jedoch erst ansatzweise, weil es kein etabliertes Kriterium für den Beginn des Stimmwechsels gibt und weil die Mediziner, die große Studien zur männlichen Pubertät durchgeführt haben, sich oft nur am Rande für die Stimme interessiert haben.<sup>8</sup> Es spricht aber Vieles dafür, dass das Wachstum von Jungen in ähnlicher Weise säkularen Veränderungen unterworfen ist wie das von Mädchen.

Einige Autoren haben das Alter bei Beginn der Mutation in der Renaissance untersucht. Oft wird dabei jedoch lediglich ein einzelnes biographisches Ereignis (etwa der Stimmwechsel einer bestimmten Persönlichkeit) oder eine einzelne Aussage aus einer schriftlichen Quelle für repräsentativ erklärt. Zwei Autoren, die die Zeit um 1500 genauer analysiert haben, kommen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen: David Wulstan, der sich mit der Aufführungspraxis im Tudor-Zeitalter auseinandersetzt, kombiniert die beiden genannten zweifelhaften Ansätze und kommt zu dem befremdlichen Ergebnis, der Stimmwechsel in England habe 1475 im Alter von 18, 1550 im Alter von 16, 1600 im Alter von 15 und 1850 erneut im Alter von 18 Jahren stattgefunden.<sup>9</sup> Die angewendeten Methoden machen Wulstans These jedoch eher zu einer Kuriosität als zu einem ernsthaften Diskussionsbeitrag. Auch Roger Bowers widerspricht Wulstan entschieden. Bowers gibt an, Biographien von 100 Sängern der St. George-Kapelle ausgewertet zu haben mit dem Resultat, dass der Stimmwechsel um 1500 in England im Alter von 14 oder 15 einsetzte<sup>10</sup> – das wäre etwa zwei Jahre später als heute. Leider hat Bowers die Statistik selbst nicht veröffentlicht.

Auch wenn das Ausmaß der Entwicklung nur grob abgeschätzt werden kann, ist anzunehmen, dass der Stimmwechsel in der Renaissance später einsetzte als heute, und dass die Sängerknaben daher im Mittel älter waren als heute. Aus dieser Vermutung wird häufig geschlossen, dass sie auch größer, kräftiger und geistig reifer gewesen seien als heutige Knaben. So meint der bereits zitierte David Wulstan: »Je später der Stimmwechsel eintritt, desto besser ist die Qualität des Sängerknaben, denn ältere Jungen sind größer (ins-

8 Martin Ashley und Ann-Christine Mecke, »Boyes are apt to change their voice at about fourteene yeeres of age: an historical background to the debate about longevity in boy treble singers«, in: *Reviews of Research in Human Learning and Music* (in Vorbereitung).

9 David Wulstan, *Tudor Music*, London 1985, S. 224f.

10 Roger Bowers, »The vocal scoring, choral balance and performing pitch of Latin Church Polyphony in England, c. 1500–58«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1987), S. 38–76.

besondere ihre Vitalkapazität), und ihr Intelligenzquotient nähert sich seinem Bestwert. Ein achtzehnjähriger Knabensänger hatte also einige der körperlichen und geistigen Fähigkeiten eines Kastraten zu Handels Zeiten.«<sup>11</sup>

Hier liegt allerdings ein Fehlschluss vor. Der Stimmwechsel erfolgt nicht unabhängig von der übrigen körperlichen Entwicklung, sondern er gehört dazu und wird von den gleichen hormonellen Prozessen ausgelöst wie das Körperwachstum oder die Zunahme des Lungenvolumens. Die maximale Wachstumsgeschwindigkeit findet sich heute normalerweise kurz vor oder kurz nach dem Beginn des Stimmwechsels, und es gibt keinen Hinweis darauf, dass das früher anders war. Sängerknaben, die mit ihrer Kinderstimme gesungen haben, waren also in früheren Jahrhunderten nicht größer oder kräftiger als heute, selbst wenn sie mehrere Jahre älter waren als heutige Knaben.

Weitaus komplizierter ist natürlich eine Einschätzung der geistigen oder musikalischen Reife. Gerade weil es schwierig ist, nicht-spekulative Aussagen über die psychische Verfassung von Knaben vor 400 oder 500 Jahren zu treffen, ist es allerdings erstaunlich, wie schnell die These akzeptiert wird, die Sängerknaben früherer Jahrhunderte seien heutigen Knaben geistig und musikalisch überlegen gewesen. Ich habe die Vermutung, dass hinter dieser allgemeinen Akzeptanz ein grundsätzlicher Kulturpessimismus steckt. Die Annahme, die Sängerknaben vergangener Zeiten seien körperlich und geistig ›besser‹ gewesen, passt zu der Annahme, heute würden Kinder in die Pubertät kommen, bevor sie geistig reif dafür seien.<sup>12</sup>

Es scheint jedoch so zu sein, dass eine gewisse Art von geistiger Reife auch die Folge von biochemischen Prozessen ist, die auch das Wachstum auslösen. Reife stellt sich nicht einfach durch Zeitablauf ein. Somit wäre es auch denkbar, dass das Alter, in dem der Stimmwechsel einsetzt, für den Eindruck eines besonders ›reifen‹ Sängerknaben gar nicht entscheidend ist, sondern dass dieser Zustand bei jedem einzelnen Sänger unmittelbar vor dem Stimmwechsel erreicht wird. Dass dieser Zeitpunkt eigentlich immer zu früh ist, wurde vermutlich zu allen Zeiten beklagt. So bemerkte Johann Beer 1719: »Könte man aber ein paar gleiche Castraten oder Falsedisten haben/ wär es um so viel besser/ weil solche Leute mit grösserm judicio, item nicht so zagicht/

11 »The later this change occurs, the better the quality of boy singers, for older boys are larger (particularly in vital capacity) and the intelligence quotient is nearing its limit. So a boy singer of eighteen will have something of the physical and mental capacities of the castrato of Handel's day«: D. Wulstan, *Tudor Music* (wie Anm. 9), S. 224.

12 Vgl. Ann-Christine Mecke, *Mutantenstaad. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 168–171.

wie die erschrockene Knaben/ und dann auch endlich beständiger singen. Denn kaum kommt ein Knabe zur rechten perfection, so ist die Stimme caduc, und erfordert hernachmals oft Lebenslange Unterhaltung. Sie machen über dieses viel insolentien/ denn je besser sie singen/ je mehr wächset ihnen der Muth/ machen sich groß/ und wäre nöthig/ daß man sie gleich dem Ost-Indianischen Abgott Fizlipuzli verehere.«<sup>13</sup> So, wie heute säkulare Veränderungen dafür verantwortlich gemacht werden, dass die Knabenstimmen zu kurzlebig sind, machte Johann Kuhnau 1717 die zahlreichen Verpflichtungen des Thomanerchors verantwortlich: »Die besten Sänger, und sonderlich die Discantisten, bey ihren vielen Singen, bey Leichen, Hochzeiten, in der Currente, und andern Umgängen, sonderlich des Abends in der Neu Jahrszeit bey rauer und scharffer Luft nicht geschonet werden können, wo bey sie denn die Stimmen eher verlieren, alß sie den Gabitum erlanget, ein ihnen vorgelegtes leichtes Concertgen Secur und mit einigen Iudico oder der bey dem Kirchen Stylo nöthigen Observant der viel zu schaffen machenden Battuta, zu singen ...«<sup>14</sup>

Selbstverständlich wachsen heutige Sängerknaben in einer anderen Umwelt auf, sind mit anderer Musik konfrontiert und erhalten eine andere Ausbildung. All das trifft jedoch auch auf erwachsene Sänger, auf Cellisten und Trompeterinnen zu, ohne dass wir deshalb davon ausgehen, heutige Musiker wären nicht geeignet, dem Klang der Uraufführungszeit nahe zu kommen – so nahe, wie man es eben grundsätzlich kann.

Während biologische Veränderungen also von untergeordneter Bedeutung sind, können sich historische und heutige Chöre erheblich in organisatorischer, pädagogischer und ästhetischer Hinsicht unterscheiden, was den Umgang mit dem Stimmwechsel angeht. Wie bereits erwähnt, wird durch das körperliche Wachstum nicht eindeutig festgelegt, wann der jeweilige Sänger aufhören muss, in seiner Kinderstimmlage zu singen. Hier kommen andere Faktoren zum Tragen: wie hoch die betreffende Partie liegt, welche Qualitätsansprüche an die Knabenstimmen gestellt werden und ob ein Übergang ins Falsett der Männerstimme klanglich akzeptiert wird. Daneben sind es aber auch soziale Aspekte, die beeinflussen, ob ein Sänger auch nach eingetretenem Stimmwechsel weiterhin im Sopran oder Alt singt. Diese Bedingungen können sich je nach Institution deutlich unterscheiden haben: In einigen Hofkapellen waren die Männerstimmen fest angestellte Sänger; Knaben, die ihre Partie nicht mehr bewältigen konnten, mussten den Chor verlassen. In Schulen mit ange-

13 Johann Beer, *Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719, S. 14.

14 Memorial von Johann Kuhnau an den Rath der Stadt Leipzig 1717, zit. nach Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig <sup>3</sup>1921, Bd. 2, S. 862f.

geschlossenem Chor war hingegen ein Wechsel in eine tiefere Stimmlage möglich. Der Austritt aus dem Chor konnte wiederum je nach Institution mit wirtschaftlicher und sozialer Unsicherheit verbunden sein oder mit dem Beginn einer finanziell geförderten Universitätsausbildung.

Die Idee, dass Stimmen im Stimmwechsel geschont werden müssen, ist relativ alt und bereits in antiken Schriften zur Ausbildung von Rednern zu finden.<sup>15</sup> Auch die Gesangsschulen des 18. Jahrhunderts enthalten Hinweise zum Verhalten während des Stimmwechsels.<sup>16</sup> Allerdings ist damit zunächst keine Stimmruhe gemeint. Zur Schonung wird dazu aufgerufen, leise zu singen und hohe Töne nicht zu erzwingen. Chorleiter werden angewiesen, Sänger in der Mutation möglichst rechtzeitig in eine tiefere Stimme einzuordnen. Insbesondere die Altstimme wurde als eine schonende Stimmlage für Sänger im Stimmwechsel betrachtet.<sup>17</sup> Die zahlreichen Aufrufe zur Schonung belegen jedoch auch, dass dies nur selten praktiziert wurde.

Säkulare Wachstumsveränderungen scheinen also vergleichsweise wenig Einfluss auf den Klang der Knabenstimmen gehabt zu haben. Wichtiger für die Aufführungspraxis und den Klang der Uraufführungszeit als das Alter sind die Bedingungen der jeweiligen Institution: Es mag Zusammenhänge gegeben haben, in denen der Chorklang maßgeblich durch Sänger in der Mutation und junge Falsettisten beeinflusst war, während die Knabenstimmen in anderen historischen Verhältnissen sehr jung klangen und kein Einfluss des Stimmwechsels hörbar war. Diese Umstände wären für einzelne Werke, Chöre oder Institutionen zu untersuchen.

### Klangliche Eigenschaften von Knabenstimmen

Kindliche Sing- und Sprechstimmen sind im Allgemeinen gut von den Stimmen erwachsener Sänger und Sprecher zu unterscheiden. Die akustischen Unterschiede sind zumindest zu einem gewissen Teil durch anatomische Unterschiede zu erklären. So ist der Kehlkopf von Kindern insgesamt kleiner, die Sprechtonhöhe sowie die tiefste mögliche Phonationsfrequenz liegen daher im Allgemeinen höher. Darüber hinaus sind die Resonanzbereiche im Ansatzrohr (Hals, Mund und Nase) bei Kindern kürzer, die charakteristischen Resonanzfrequenzen des Ansatzrohrs, die sogenannten Formanten, liegen ent-

15 Vgl. Francesco Facchin, »Si cantas, male cantas. First soundings towards a reflection on vocal education«, in: *Polifonia* 1 (2001), S. 45–80: S. 74f.

16 Für eine Übersicht vgl. A.-Ch. Mecke, Mutantenstadl (wie Anm. 12), S. 220–227.

17 Vgl. Wolfgang Stolze, »Der Altus. Probleme der Werktreue in der Vokalmusik«, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 1–8.

sprechend höher als bei Erwachsenen.<sup>18</sup> Untersuchungen haben gezeigt, dass das Vibrato der kindlichen Singstimme sich durch höhere Frequenz und kleinere Amplitude auszeichnet.<sup>19</sup> In manchen Hörversuchen wurde gesunden Kinderstimmen außerdem eine leichte Behauchtheit zugeschrieben, nicht ganz vollständig schließende Stimmlippen scheinen bei Kinderstimmen normal zu sein.<sup>20</sup>

Welche dieser Charakteristika bei der perzeptiven Unterscheidung von Männer-, Frauen- und Kinderstimmen besonders wichtig sind, wurde bisher wenig untersucht. Für die musikalische Aufführungspraxis und für die Frage, ob Frauen-, Männer- oder Mädchenstimmen den Klang historischer Knabenstimmen ebenfalls erzeugen können, wäre zudem zu untersuchen, ob diese Unterschiede durch Gesangstechnik überlagert oder ausgeglichen werden können – auch dies ist bisher kaum erforscht.

Zahlreiche Studien wurden jedoch darüber durchgeführt, ob Mädchen- und Jungenstimmen am Klang zu unterscheiden sind: Das Geschlecht von *sprechenden* Kindern kann mit einer Trefferwahrscheinlichkeit von ca. 70% an der Stimme erkannt werden.<sup>21</sup> Je nach Versuch war die gemessene Quote mal etwas niedriger, mal sogar noch etwas höher, aber stets signifikant höher als die Zufallswahrscheinlichkeit. Hörer, die diese Aufgabe lösen, orientieren sich

18 Johan Sundberg, *Die Wissenschaft von der Singstimme*, Bonn 1997 (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, 86), S. 141–145.

19 Vgl. z. B. Michael Fuchs, »Computergestützte Analyse einer Kastratenstimme im Vergleich zum männlichen Altus, zur Frauen- und Knabenstimme«, in: *Stimmen hören. 2. Stuttgarter Stimmtage*, hrsg. von Hellmut K. Geissner, St. Ingbert 2000, S. 167–172.

20 Anita McAllister, Elisabeth Sederholm, Johan Sundberg und Patricia Gramming, »Relations between voice range profiles and physiological and perceptual voice characteristics in ten-year-old children«, in: *Journal of Voice* 8 (1994), S. 230–239: S. 234.

21 Vgl. Bernd Weinberg, »Speaker Sex Recognition of 5- and 6-Year-Old Children's Voices«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 50 (1971), S. 1210–1213; Jacqueline Sachs, »Anatomical and cultural determinants of male and female speech«, in: *Language Attitudes. Current Trends and Prospects*, hrsg. von Roger W. Shuy und Ralph W. Fasold, Washington 1973, S. 74–84; Dennis Ingrisano, »Sex Identification of Preschool Children's Voices«, in: *Folia Phoniatica* 32 (1980), S. 61–69; Inger Karlsson, »Sex differentiation cues in the voices of young children of different language background«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 81, Suppl. 1 (1987), S. S68–S69; Elisabeth Sederholm, »Perception of Gender in ten-year-old children's voices«, in: *Logopedics, Phoniatrics, Vocology* 23 (1998), S. 65–68; Theodore L. Perry, »The acoustic bases for gender identification from children's voices«, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 109 (2001), S. 2988–2998; Cordula Klein, *Acoustic and Perceptual Gender Characteristics in the Voices of pre-adolescent children*, Magisterarbeit, Universität des Saarlandes, Institut für Phonetik 2004, [http://www.coli.uni-saarland.de/groups/WB/Phonetics/contents/phonus-pdf/phonus9/Klein\\_Phonus9.pdf](http://www.coli.uni-saarland.de/groups/WB/Phonetics/contents/phonus-pdf/phonus9/Klein_Phonus9.pdf) <29.12.2011>.

dabei offenbar nicht an der Sprechtonhöhe, sondern an den Vokalformanten der Kinder. Jungen sprachen in den Experimenten, in denen nach den Kriterien der Hörer gesucht wurde, mit etwas tieferen Vokalformanten, und diese Werte wiesen auch einen Zusammenhang mit den Antworten der Hörer auf. Die tieferen Formantfrequenzen können dabei nicht mit anatomischen Unterschieden zwischen Jungen und Mädchen erklärt werden, es scheint sich vielmehr um habituelle Unterschiede zu handeln, die allerdings schon im Alter von 4 bis 5 Jahren wirksam werden und die unabhängig von der Sprache der Kinder sind.

Im Falle von Singstimmen ist es schwieriger, überhaupt geeignete Kinderstimmen für den Versuch auszuwählen, denn der Stimmklang wird hier nicht allein durch unbewusste Gewohnheiten, sondern im Rahmen von Stimmbildung und musikalischer Gestaltung beeinflusst – das ist schließlich ein Ziel von stimmlicher Ausbildung. Da sich Knaben- und Mädchenchöre häufig im Alter der Sänger, in der Ausbildungsstruktur und im gepflegten Repertoire unterscheiden, ist es nicht einfach, die Unterscheidbarkeit von Knaben- und Mädchenstimmen jenseits solcher offensichtlicher und gewollter Unterschiede in der Klangkultur zu überprüfen. Ein Großteil der vorliegenden Untersuchungen wurde ab 1995 in England durchgeführt, als die Einführung von Cathedral-Mädchenchören die Gemüter erhitze. Diese Mädchenchöre singen das gleiche Repertoire wie ihre männlichen Pendanten, pflegen häufig ein ähnliches Klangideal und unterscheiden sich in einigen Fällen auch nicht in der Altersstruktur. Es stellte sich bei den meisten Tests heraus, dass die Hörer die Stimmen von Mädchen und Jungen unterscheiden konnten. Die Trefferquoten lagen dabei mit rund 60% niedriger als bei entsprechenden Versuchen mit Sprechstimmen, aber oft signifikant über der Zufallsquote.

An welchen akustischen Eigenschaften sich die Hörer bei solchen Versuchen orientierten, wurde nur selten untersucht. Zwei Wissenschaftler haben sich die Durchschnitts-Langzeitspektren der untersuchten Beispiele angesehen. Im Durchschnitts-Langzeitspektrum werden die Häufigkeit und Stärke einzelner Teiltonfrequenzen über die gesamte Zeit des Beispiels gemittelt. Bei einem ausreichend langen Beispiel ergibt sich eine charakteristische Obertonverteilung, die keine Informationen mehr zu einzelnen Vokalen oder Tönen enthält, sondern die relativ konstanten spezifischen Eigenschaften des Beispiels zeigt. David Howard fand in den Langzeitspektren von Chorbeispielen, die besonders häufig für Knabenchöre gehalten wurden, deutliche Maxima und Minima, die auf starke, relativ konstante höhere Formanten hindeuten, während das durchschnittliche Langzeitspektrum von Beispielen, die besonders

<i>Quelle</i>	<i>Material</i>	<i>Anzahl Beispiele</i>	<i>Anzahl Hörer</i>	<i>Korrekte Antworten</i>
Pearson 1992 <sup>22</sup>	Selbst aufgenommene Chöre	3	17	50,1% (Erwartungswert 33,3%)
White 2000 etc. <sup>23</sup>	Selbst aufgenommene, nicht- ausgebildete Einzelstimmen	320	5	71,6%
Welch 2002 <sup>24</sup>	Selbst aufgenommene Chöre, nur Sopranstimmen.	15	10	51,1% (Erwartungswert 33,3%)
Moore 2000 <sup>25</sup>	Kommerzielle Aufnahmen, Chöre und Solostimmen	16	536	62,0%
Howard 2002a <sup>26</sup>	Kommerzielle Aufnahmen mit identischen Männerstimmen (inkl. Alt)	20	189	60,60%
Howard 2002b <sup>27</sup>	Selbst aufgenommene Chöre, Männerstimmen (inkl. Alt) identisch	20	88	53,00%

Tabelle 1: Hörversuche zur Unterscheidbarkeit von Knaben- und Mädchenstimmen bis 2002

häufig für Mädchenchöre gehalten wurden, nach dem ersten Maximum flacher und gleichmäßiger abfiel und keine weiteren Maxima aufwies.<sup>28</sup> Peta White

- 22 Judith Pearson, »Equal opportunities?«, in: *Church Music Quarterly* Juli 1992, S. 18f.
- 23 Peta White, »Long-term average spectrum (LTAS) analysis of developmental changes in children's voices«, in: *TMH-QPSR* 2000, S. 85–88, [http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/2000/2000\\_41\\_2-3\\_085-088.pdf](http://www.speech.kth.se/prod/publications/files/qpsr/2000/2000_41_2-3_085-088.pdf) <29.12.2011>. Der gleiche Versuch wird beschrieben in Graham F. Welch und David M. Howard, »Gendered voice in the cathedral choir«, in: *Psychology of Music* 30 (2002), S. 102–120.
- 24 G. F. Welch und D. M. Howard, Gendered voice (wie Anmerkung 23).
- 25 Randall Moore und Janice N. Killian, »Perceived gender differences and preferences of solo and group treble singers by American and English children and adults«, in: *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 147 (2000), S. 138–144.
- 26 David M. Howard, John Szymanski und Graham F. Welch, »Listener perception of English cathedral girl and boy choristers«, in: *Music Perception* 20 (2002), S. 35–49.
- 27 David M. Howard, Graham F. Welch und John E. Szymanski, »Can listeners tell the difference between boys and girls singing the top line in cathedral music?«, in: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition*, hrsg. von Catherine Stevens, Denis Burnham und Gary E. McPherson, Sydney 2002, S. 403–406.
- 28 D. M. Howard u. a., Listener perception (wie Anm. 26).

fand bei den Beispielen, die besonders häufig als Knabenstimmen eingeschätzt wurden, ein einzelnes Maximum um 5000 Hz im Durchschnitts-Langzeitpektrum, das bei Stimmen, die mehrheitlich für Mädchenstimmen gehalten wurden, fehlte.<sup>29</sup> In einem weiteren Versuch konnte dieses Maximum aber nicht als perzeptiv entscheidender Faktor bestätigt werden.<sup>30</sup>

Ein Versuch von Johan Sundberg und mir<sup>31</sup> mit solistischen Knaben- und Mädchenstimmen zielte darauf, die für die Hörer relevanten akustischen Eigenschaften genauer zu bestimmen. Hierzu wurden sechs Mädchen und sechs Jungen aus dem gleichen Chor (der Stockholmer Musik-Spezialschule *Adolf Fredriks Musikklasser*) und sechs Jungen aus dem Tölzer Knabenchor aufgenommen. Diese Auswahl von Probanden ermöglichte, die Unterschiede verschiedener Chorkulturen von den Unterschieden zwischen Jungen und Mädchen mit gleicher Ausbildung abzugrenzen. Von jeder Sängerin und jedem Sänger wurden drei einzelne Töne akustisch analysiert und die Ergebnisse der einzelnen Gruppen verglichen. Anschließend wurden 16 Expertenhörern (14 Gesangslehrerinnen und ihren beiden Ausbildern) die einzelnen Töne in zufälliger Reihenfolge vorgespielt. Auf einem Fragebogen mussten sie angeben, ob sie ein Mädchen oder einen Jungen als Sänger vermuteten.

Die akustische Analyse der Beispiele ergab, dass die klanglichen Unterschiede zwischen Jungen aus verschiedenen Chören größer waren als die Unterschiede zwischen Jungen und Mädchen aus demselben Chor. Das weist darauf hin, dass der Einfluss der stimmlichen Ausbildung, des gesungenen Repertoires, das klangliche Ideal des Chorleiters und eventuelle Selektionsprozesse einen größeren Einfluss auf den Klang haben als das Geschlecht der Kinder. Trotzdem fanden sich auch signifikante Unterschiede zwischen den Jungen und Mädchen aus demselben Chor. Insbesondere die Frequenz des 4. Formanten lag bei den Knabenstimmen signifikant tiefer als bei den Mädchenstimmen.

Die Expertenhörer konnten Mädchen- und Jungenstimmen recht gut auseinanderhalten: 66% der Antworten waren korrekt. Bei der Lösung der Aufgabe scheinen sich die Experten an den Formantfrequenzen, insbesondere an der Frequenz des 4. Formanten orientiert zu haben. Damit orientierten sie sich an einem Wert, in dem sich Jungen und Mädchen tatsächlich signifikant unterschieden, selbst wenn sie gleich ausgebildet wurden. Die Mitglieder des

29 P. White, Long-term average spectrum (wie Anm. 23).

30 Peta Sjölander, »Perceptual Relevance of the 5 kHz spectral region to Sex Identification in Children's Singing Voices«, in: *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference 2003* (Royal Swedish Academy of Music), Stockholm 2003, S. 503–506.

31 Ann-Christine Mecke und Johan Sundberg, »Gender differences in children's singing voices«, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 127 (2010), S. 3223–3231.

Tölzer Knabenchors sangen mit insgesamt tieferen Formantfrequenzen, verstärkten damit einen Unterschied, den die Hörer als charakteristisch für Knabenstimmen empfanden, und wurden insgesamt besser erkannt als die Knaben aus Stockholm. Abbildung 1 zeigt die gemessenen Werte.

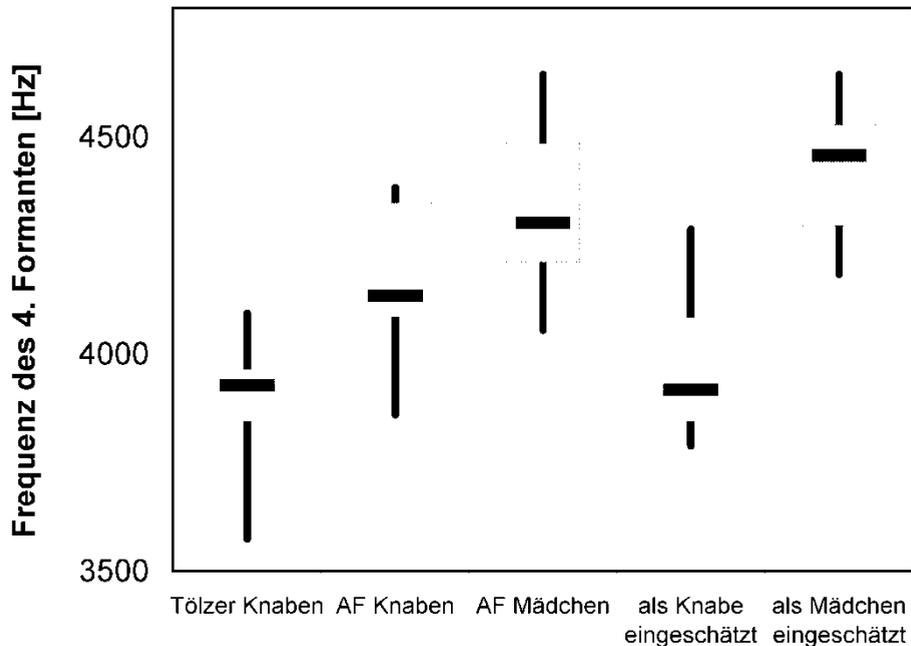


Abbildung 1: Gemessene Frequenzen des 4. Formanten für die Beispiele von Tölzer Knaben und von Jungen und Mädchen der Adolf Fredrik Musikklasser (linke drei Kästen), sowie für die Beispiele, die von mindestens 80% der Hörer als Knaben- bzw. Mädchenbeispiele eingeordnet wurden (rechte zwei Kästen). Die waagerechten Balken markieren den Median, die oberen und unteren Ränder der Kästen das obere und untere Quartil, und die senkrechten Linien die Extreme aller gemessenen Werte.

Entgegen der manchmal zu lesenden Einschätzung, Mädchenstimmen seien verhauchter als Knabenstimmen, ließ sich kein Unterschied hinsichtlich stimmlicher Unregelmäßigkeiten und Geräuschanteil feststellen, und auch für die Hörerinnen scheinen diese Aspekte keine Rolle gespielt zu haben.

#### Komplizierte Antworten

Der Gedanke, dass die Besetzung der Uraufführung auch die beste Besetzung ist, wenn man dem Klang der Uraufführung nahekommen möchte, ist viel-

leicht ein wenig zu einfach, um korrekt zu sein. Der Einwand, dass die Knaben der Renaissance sich biologisch von Knaben des 21. Jahrhunderts unterscheiden haben, wird dem komplexen Zusammenspiel aus biologischen Voraussetzungen und dem Umgang damit in der musikalischen Praxis jedoch auch nicht gerecht: Die Sängerknaben der Renaissance waren vermutlich etwas älter als heutige Sängerknaben, aber wahrscheinlich nicht größer. Entscheidender für den Klang einer Aufführung dürfte hingegen der Umgang mit dem Stimmwechsel in der jeweiligen musikalischen Institution gewesen sein.

Liefert das Ergebnis des Hörertests zur Unterscheidbarkeit von Jungen- und Mädchenstimmen ein Argument dafür, auch Mädchenstimmen einzusetzen, wenn man dem Klang historischer Knabenstimmen nahe kommen möchte? Einerseits hat der Versuch gezeigt, der Einfluss des Geschlechts bei gleich ausgebildeten Jungen und Mädchen kleiner ist als der von Stimmbildung und Singkultur. Da der Versuch auch einige Eigenschaften identifizieren konnte, die für Expertenhörer entscheidend sind, wenn sie urteilen sollen, ob sie eine Mädchen- oder eine Knabenstimme hören, erscheint es theoretisch möglich, auch mit Mädchenstimmen den typischen ›Knabenchor-Klang‹ zu imitieren. Andererseits hat der Versuch auch einige Unterschiede zutage befördert, die offenbar auch durch gleiche Ausbildung der Kinder nicht eliminiert wurden – unabhängig davon, ob es sich dabei um biologisch bedingte oder um habituelle Unterschiede handelt.

Ob der Klang historischer Knabenstimmen auch mit Männer-, Frauen- oder Mädchenstimmen erzeugt werden kann, lässt sich mit den vorliegenden Forschungsergebnissen also noch nicht beantworten. Untersuchungen über die Unterscheidbarkeit von Mädchen- und Knabenstimmen deuten einerseits darauf hin, dass auch die vermeintlich sehr feinen Unterschiede zwischen Mädchen und Jungen, über deren Existenz nach wie vor gestritten wird, von Expertenhörern festgestellt werden können, andererseits aber auch darauf, dass Stimmbildung und musikalische Gestaltung diese Differenzen zumindest teilweise ausgleichen oder zum Verschwinden bringen können. Das gleiche scheint zumindest prinzipiell für Kinder- und Erwachsenenstimmen zu gelten: Zwar sind die akustischen Unterschiede hier vermutlich größer und leichter wahrnehmbar, ein Ausgleich durch Gesangstechnik ist jedoch nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Die musikalische Praxis, die in verschiedenen Institutionen und zu verschiedenen Zeiten stark variieren kann, ist also ein entscheidender Faktor. Deshalb wären die hier vorgestellten Ergebnisse für die spezifischen Bedingungen der jeweiligen Werke und Aufführungssituationen zu präzisieren, zu modifizieren oder zu relativieren.

Freier Beitrag

---



## Andreas Pfisterer

### Zur Stellung der Handschrift Zürich G 438 in der Geschichte des deutschen Liedes\*

Das handschriftliche Tenor-Stimmbuch G 438 der Zentralbibliothek Zürich (CH-Zz, G 438) aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist von Martin Staehelin in den 1970er Jahren für die Musikwissenschaft entdeckt worden. Auf einer Wolfenbütteler Tagung von 1976 hat er die wesentlichen Befunde und Aporien vorgestellt.<sup>1</sup> Seitdem ist zwar die Erforschung der Schreiberhände weitergegangen, nicht aber die Erforschung des Inhalts, Tenorstimmen mehrstimmiger deutscher Lieder.

Was die Schreiberhände angeht, kann inzwischen als gesichert gelten, dass der Notentext und die Textincipits von dem Augsburger Organisten Bernhart Rem geschrieben wurden, der unter anderem auch für den Notentext der bekannteren Handschriften A-Wn, 18810 und D-Mu, 8° Cod. ms. 328–331 verantwortlich ist. Die ältere Zuweisung dieser Handschriften an Ludwig Senfls Münchner Sängerkollegen Lukas Wagenrieder ist durch die Identifikation des Schreibers durch Joshua Rifkin überholt.<sup>2</sup> Das von Staehelin eingeholte Gutachten Gerhard Piccards zu den Wasserzeichen erlaubt eine Datierung der Zürcher Handschrift auf die Jahre 1524 bis 1527, also ungefähr gleichzeitig zu den beiden erwähnten Handschriften desselben Schreibers.<sup>3</sup>

- \* Ich danke David Fallows, Joshua Rifkin und Nicole Schwindt für die kritische Lektüre des Textes.
- 1 Martin Staehelin, »Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt: ein unbekanntes Lieder-Manuskript des frühen 16. Jahrhunderts in Zürich«, in: *Quellenstudien zur Musik der Renaissance*, Bd. 1: *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez*, hrsg. von Ludwig Finscher, München 1981 (Wolfenbütteler Forschungen, 6), S. 71–94. Die Entdeckung kam noch rechtzeitig, um einen Einschluss in den RISM-Katalog (Norbert Böker-Heil, Harald Heckmann, Ilse Kindermann, *Das deutsche Tenorlied*, 3 Bde., Kassel 1979–1986) zu ermöglichen, dort unter der Nummer 240.
  - 2 Joshua Rifkin, »Jean Michel and ›Lucas Wagenrieder‹: Some New Findings«, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 55 (2005), S. 113–152: insbes. S. 144–152. Vgl. auch David Fallows, »The Copyist Formely Known as Wagenrieder: Bernhart Rem and his Circle«, in: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext*, hrsg. von Theodor Göllner, Bernhold Schmid und Severin Putz, München 2006 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, N.F., 128), S. 212–223.
  - 3 M. Staehelin, Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt (wie Anm. 1), S. 73f. Joshua Rifkin erwägt eine etwas frühere Datierung, vgl. unten Anm. 46.

Der Vergleich mit diesen beiden Stimmbuchsätzen führt zum ersten Problem, das hier besprochen werden soll: Die Wiener und die Münchner Handschrift sind sowohl untereinander wie auch mit anderen Handschriften und Drucken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts durch zahlreiche Konkordanzen verknüpft, sie spiegeln (wie es scheint) weltliches Repertoire der Hofkapelle Kaiser Maximilians bzw. aus deren Umfeld. Für das Zürcher Stimmbuch dagegen konnte Staehelin keine einzige Konkordanz auffinden.<sup>4</sup> Da außerdem keine Komponistennamen oder sonstige Hinweise auf die Herkunft des Repertoires genannt sind, muss sich der Versuch einer Einordnung in die Gattungsgeschichte, soweit er überhaupt möglich ist, auf stilistische Merkmale stützen. Dass gerade das Tenor-Stimmbuch erhalten ist, stellt hier einen erheblichen Vorteil dar. In jenem zentralen Strang der Gattungstradition, der heute gewöhnlich mit dem Begriff »Hofweise« gekennzeichnet wird,<sup>5</sup> unterliegt die Gestaltung des Tenors als Hauptstimme Konventionen, die relativ gut rekonstruierbar sind; und an der Zugehörigkeit des Inhalts der Zürcher Handschrift zu diesem Strang kann schon von textlicher Seite her kein Zweifel sein. Es muss also zunächst der gattungsgeschichtliche Hintergrund etwas ausführlicher aufgerollt werden.

#### Deklamationsmuster der Hofweise im 16. Jahrhundert

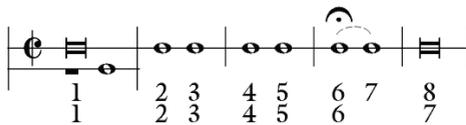
Wilhelm Seidel hat für die Hofweisen-Tenores Senfls ein zugrunde liegendes Deklamationsmuster erarbeitet, das kurz referiert werden soll (siehe Notenbeispiel 1).<sup>6</sup> Der »Hofweisenvers« hat strenge Akzentalternation (in unserem Fall sind dann alle geradzahligen Silben betont, alle ungeradzahligen unbetont), in der männlichen Variante 8 Silben und 4 Hebungen, in der weiblichen Variante 7 Silben und 3 Hebungen. Er kann in zwei männliche Kurzverse mit 4

4 Ebda., S. 73.

5 Der von Hans Joachim Moser geprägte Begriff »Hofweise« kann sich zwar auf eine Stelle in einem Brief Lukas Wagenrieders stützen (Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968, S. 339); aufgrund der älteren Verwendung des Wortes ist aber anzunehmen, dass auch bei Wagenrieder »Hofweise« nicht ein höfisches Lied (im Gegensatz zum Volkslied), sondern ein Lied zur Liebeswerbung (im Gegensatz zu anderen Themen) meint, siehe Christoph Petzsch, »Weiteres zum Lochamer-Liederbuch und zu den Hofweisen. Ein Beitrag zur Frage des Volksliedes im Mittelalter«, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 17, 1972, S. 9–34: S. 22–33). Mangels eines brauchbaren Ersatzbegriffs behalte ich die eingeführte Verwendung von »Hofweise« für das hohe Stilregister des mehrstimmigen Liedes bei.

6 Wilhelm Seidel, *Die Lieder Ludwig Senfls*, Bern 1969 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, 2), S. 59–80.

Silben und 2 Hebungen aufgespalten werden, die zumeist paarweise gereimt, seltener auch alleine und durch Reim an einen Langvers angeknüpft auftreten.<sup>7</sup> Musikalisch entspricht jeder Binnensilbe eine Semibrevis unter der Mensur *tempus imperfectum diminutum*, erste und letzte Silbe eines Verses haben eine Brevis. Die Brevis am Versbeginn wird im Innern des Tenors häufig durch Semibrevispause – Semibrevis ersetzt, am Beginn des Liedes ist sie aber regelmäßig vorhanden. Weibliche Verse werden durch Zusammenziehung der Notenwerte der Silben 6 und 7 an den gleich bleibenden Rahmen angepasst. Eine Dehnung des Rahmens durch Einfügung eines Melismas ist auf Silbe 6 möglich. Kurzverspaare können musikalisch entweder zu einem Langvers zusammengefasst werden oder mit separaten Melodiezeilen umgesetzt werden, dann entfallen die Silben 2 bis 5.



Notenbeispiel 1: Deklamationsmuster der klassischen Hofweise (nach Seidel)

Für die vielfältigen Möglichkeiten der Abwandlung des Schemas, insbesondere durch Punktierungen und Synkopen kann auf Seidels ausgezeichnete Arbeit verwiesen werden. Dieses Deklamationsmuster gilt nicht nur für Senfls Hofweisentenores, sondern für das gesamte Hofweisenrepertoire des frühen 16. Jahrhunderts. Auflösungserscheinungen kann man in der auf Senfl folgenden Generation, insbesondere bei Caspar Othmayr beobachten; das spielt für unser Thema aber keine Rolle. Die Vorgeschichte dieses ›klassischen‹ Deklamationsmusters hat bislang noch niemand behandelt; auch die allgemeinere Frage, ob und wie das mehrstimmige deutsche Lied der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, repräsentiert in erster Linie durch das Lochamer-

7 Die germanistische Metrik-Forschung hat sich, soweit ich sehe, kaum um diesen Vers gekümmert, der aus dem gängigen Rahmen deutscher wie romanischer Metrik herausfällt. Die wesentlichen Beiträge sind Christoph Petzsch, *Hofweisen der Zeit um 1500*, Diss. Freiburg im Breisgau 1957; ders., »Hofweisen«. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Liederjahrhunderts«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1959), S. 414–445. Petzsch polemisiert gegen die auch von mir zugrunde gelegte Unterordnung des Kurzverses unter den Langvers (S. 419–424), überzeugt mich aber nicht. Diese Frage kann hier nicht näher diskutiert werden, ist aber auch für die musikalische Seite irrelevant. Dort gilt unbestritten, dass der Komponist die Freiheit hat, Kurzverspaare wie einen Langvers zu behandeln.

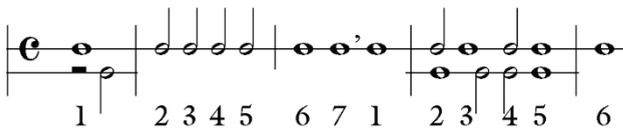
Liederbuch (1452–1460),<sup>8</sup> das Schedel-Liederbuch (1460–1467)<sup>9</sup> und die Glogauer Handschrift (1477–1481),<sup>10</sup> mit dem ab etwa 1510 in Handschriften und Drucken auftauchenden Lied des 16. Jahrhunderts zusammenhängt, ist bislang kaum mit der nötigen Detailschärfe gestellt worden.<sup>11</sup>

### Deklamationsmuster im 15. Jahrhundert

Für das Lochamer-Liederbuch hat Walter Salmen rhythmische Muster untersucht und dabei als höchstentwickeltes Muster den so genannten Wechselrhythmus dargestellt.<sup>12</sup> Dieser ist schon von Franz Magnus Böhme an einstimmigen Melodien des 15. und 16. Jahrhunderts beobachtet worden (siehe Notenbeispiel 2).<sup>13</sup> Charakteristisch sind drei Phasen unterschiedlicher rhythmischer Prägung, zuerst eine glatte Deklamation in Minimien, dann eine verlangsamte Deklamation in Semibreven, die durch das Zusammenreffen zweier unbetonter Silben an der Binnenzäsur zu einem langsamen Dreier führt, dann eine Deklamation mit unterschiedlichen Notenwerten (die Variationsbreite ist größer als im Schema dargestellt), wobei immer zwei

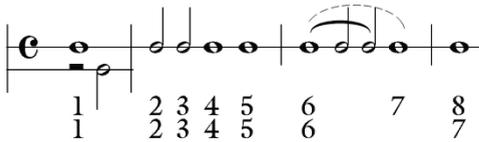
- 8 D–B, Mus.ms. 40613; Faksimile: *Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann*, hrsg. von Konrad Ameln, Kassel 1972 (Documenta musicologica, 2.1); Edition: *Das Lochamer-Liederbuch*, hrsg. von Walter Salmen und Christoph Petzsch, Wiesbaden 1972 (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, N.F., Sonderbd. 2).
- 9 D–Mbs, Cgm 810; Faksimile: *Das Liederbuch des Dr. Hartmann Schedel*, hrsg. von Bettina Wackernagel, Kassel 1978 (Das Erbe deutscher Musik, 84); Edition der Lieder: *Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts in Wort, Melodie und mehrstimmigem Tonsatz*, Bd. 2: *Handschriften des 15. Jahrhunderts*, hrsg. von Robert Eitner, Berlin 1880.
- 10 PL–Kj, Mus.ms. 40098; Edition der Lieder: *Das Glogauer Liederbuch*, Bd. 1: *Deutsche Lieder und Spielstücke*, hrsg. von Heribert Ringmann und Joseph Klapper, Kassel 1936 (Das Erbe deutscher Musik, 4). Die Datierung beruht auf der Untersuchung der Wasserzeichen durch Paweł Gancarczyk, »Abbot Martin Rinkenbergs and the origins of the ›Glogauer Liederbuch‹«, in: *Early Music* 37 (2009), S. 27–36; er macht im Übrigen plausibel, dass die Handschrift in Sagan geschrieben wurde, vermutlich von Martin Rinkenbergs.
- 11 Nicole Schwindts verdienstvolle Arbeit zum 15. Jahrhundert (»Die weltlichen deutschen Lieder der Trienter Codices – ein ›französisches‹ Experiment?«, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 8, 1999, S. 33–92) hört aufgrund der Abgrenzung des Themas genau an der Stelle auf, wo sich die Frage stellen würde. Ihr Handbuchbeitrag (»Musikalische Lyrik in der Renaissance«, in: *Musikalische Lyrik*, Bd. 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2004 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 8.1), S. 137–254: S. 156–162, 185–193 und 235–243) trennt das 15. und 16. Jahrhundert, als Verknüpfung fungiert nur das Merkmal des Tenor-Cantus firmus.
- 12 Walter Salmen, *Das Lochamer Liederbuch: Eine musikgeschichtliche Studie*, Leipzig 1951 (Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, 18), S. 70–85.
- 13 *Altd deutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert*, hrsg. von Franz Magnus Böhme, Leipzig 1877, S. lxiii–lxv.

Silben den Raum von drei Minimen einnehmen, also einen schnellen Dreier erzeugen. Dieses rhythmische Muster sperrt sich gegen ein durchlaufendes musikalisches Metrum, da weder die einzelnen Silben noch die Silbengruppen, die die germanistische Metrik »Takt« nennt (in unserem Fall eine betonte und eine folgende unbetonte Silbe), eine gleichbleibende musikalische Länge haben. Auch die Gesamtlänge mit 20 Minimen passt schlecht in eine auf Vielfachen von 2 und 3 basierende Metrik, wie sie (bei aller Unverbindlichkeit) dem System der Mensuralnotation zugrunde liegt. Dieses eigenartige rhythmische Muster ist einerseits das Ergebnis der Musikalisierung einer sprachlichen Versform und ohne diese schwer erklärbar, andererseits geht es nicht mit Notwendigkeit aus den Vorgaben des Verses hervor, sondern schließt genuin musikalische Entscheidungen mit ein: Die unterschiedliche Behandlung der Silben 2 bis 5 in beiden Teilversen ist ein gezieltes Mittel zur Hervorhebung der Kadenz.



Notenbeispiel 2: »Wechselrhythmus« (nach Salmen)

Vom Deklamationsmuster der klassischen Hofweise ist dieses durch zwei Gräben getrennt: Es liegt ein anderer Vers (ich nenne ihn hier »Volksliedvers«, da er als einziger weiterer Vers im relevanten Repertoire regelmäßig auftritt) und eine andere musikalische Mensur (tempus perfectum/imperfectum non diminutum) zugrunde. Der Volksliedvers muss nicht, aber kann streng alternierend behandelt werden; der Konstruktion des Deklamationsmusters liegt die alternierende Behandlung zugrunde. Dann hat der Volksliedvers am Versende genau eine Silbe weniger als der Hofweisenvers. Diese eine Silbe bringt einen wichtigen Unterschied: Während der Hofweisenvers ein langer Vers ist, der in Kurzverse aufgespalten werden kann, ist der Volksliedvers ein kurzer Vers, der sich gerne paarweise zu einem 13-silbigen Langvers gruppiert. Das Deklamationsmuster fasst diesen Langvers als Einheit zusammen. Eine Übertragung auf den Hofweisenvers, d. h. von 13 auf 7 bis 8 Silben, erfordert eine Zusammendrängung der drei rhythmischen Phasen (siehe Notenbeispiel 3). Von der Binnenzäsur bleibt nur die verlangsamte Deklamation übrig; der typische Rhythmus der Kadenz muss zu einem kleinen Melisma umgeformt werden, das den Ansatzpunkt für mögliche melismatische Verlängerungen bildet.



Notenbeispiel 3: Deklamationsmuster des Hofweisenverses im 15. Jahrhundert

Auch das ist schon im Lochamer-Liederbuch belegt, am deutlichsten in Nr. 10 *Ach meiden*,<sup>14</sup> Salmen, dem mehr an dem musikalischen Rhythmus an sich als an dessen Verhältnis zum Vers lag, hat dieses Deklamationsmuster als eine von vielen Varianten dem Wechselrhythmus subsumiert,<sup>15</sup> ohne seine Bedeutung für die weitere Geschichte des mehrstimmigen Liedes zu erkennen. Tatsächlich liegt das Muster in vielerlei Ausformungen den meisten Liedern mit Hofweisenversen im Schedel-Liederbuch und in der Glogauer Handschrift zugrunde. Zwei Beispiele aus dem Schedel-Liederbuch können das verdeutlichen.<sup>16</sup>

Das Lied *Ein lip hat ich mir außsirkoren* (Schedel Nr. 7, siehe Notenbeispiel 4) bringt das Deklamationsmuster in den meisten Melodiezeilen in Reinform; in der zweiten Zeile ist das Melisma um eine Semibrevis verlängert, in der dritten und vierten Zeile sind einzelne Silbenwerte in zwei Töne aufgespalten. Nur wenige textkritische Operationen sind notwendig: In den Versen 1, 3, 5 und 7 müssen die zwei letzten Silben zu einer zusammengezogen werden, in T. 3 muss die Brevis in zwei Töne zerlegt werden (wie T. 12), in T. 7 schließlich muss man die nach den Regeln des späten 16. Jahrhunderts irreguläre Textunterlegung mit Silbenwechsel nach Semiminimen akzeptieren.

*Hubsch zertlich fein* (Schedel Nr. 3, siehe Notenbeispiel 5) zeigt einige leicht verständliche Varianten des Musters: Die Silben 2 bis 5 können unterschiedlich

14 Gegenüber der Ausgabe muss die Melodie um eine Stufe nach unten versetzt werden. Wie David Fallows in seinem Katalog (*A Catalogue of Polyphonic Songs 1415–1480*, Oxford 1999, S. 413 und 440) vermerkt hat, hat dieses Lied eine bislang übersehene Konkordanz im *Buxheimer Orgelbuch* (Nr. 22). (Die Orgelfassung hat, wie in anderen Fällen auch, Veränderungen im Rhythmus vorgenommen; dies scheint ein instrumentaltypisches Phänomen zu sein, das hier nicht berücksichtigt werden muss.) Weniger deutlich ist das Muster in Nr. 40 *Mein traut geselle*; dort ist der Text schlecht überliefert, und seine Zuordnung bleibt unklar.

15 W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch* (wie Anm. 12), S. 81.

16 Die unregelmäßig gesetzten Taktstriche dienen nur der Orientierung. Die Übertragung der Tenor-Stimmen nimmt keine Rücksicht auf eventuell notwendige textkritische Eingriffe im Zusammenhang der übrigen Stimmen.



Ein lip hat ich mir auß- ir - koren/ dar an ich zer be - tro - gen bin/  
ich het dar vor ein eyd ge - sworn/ das wech-sel trei-ben wart ir syn/  
Si hot mich holt und sicht mich geren/ recht als czu holcz ein  
wil- den beren/ keyn rech-te lib ist nyn- derd do.

Notensbeispiel 4: *Schedel-Liederbuch*, Nr. 7, Tenor, fol. 7<sup>v</sup>-8<sup>f</sup>



Hubsch zert-lich fein nach bunsch ge - stalt/ von rech-ter schon ist al ir leib/  
die leib und le - bens hat ge - walt/ ir schon libt mir fur al - le weib/  
in gru-ner varb mein hercz das kunt/ das es nit wenck wie es mir gee/ mit fe-nes  
feur bin ich en - czunt/ nach dir mein auss-er - wel- tes <B.>

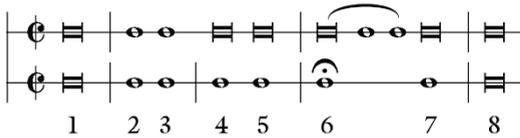
Notensbeispiel 5: *Schedel-Liederbuch*, Nr. 3, Tenor, fol. 3<sup>v</sup>-4<sup>f</sup>

behandelt werden, das Melisma auf Silbe 6 kann auf eine Semibrevis verkürzt werden (T. 13). Die vierte Melodiezeile verkürzt das Muster in der Weise, dass die Silbenpositionen 4 bis 5 entfallen und dafür das Kadenzmelisma syllabisch textiert wird. Die textkritischen Korrekturen in der Melodie betreffen nur offenkundige Schreibfehler. Im Text steht am Ende das unverständliche »a k«; der Zusammenhang erfordert einen für den Namen der Adressatin stehenden Buchstaben, der sich auf »gee« reimt.

Der erste Graben ist damit überwunden, es bleibt die Frage der Mensur. Sowohl Schedel als auch Glogau verwenden diminuierte und nicht diminuierte Mensuren nebeneinander.<sup>17</sup> Dabei ist leicht zu erkennen, dass die diminuierten Mensuren dieselben Deklamationsmuster verwenden wie die

17 Im Schedel-Liederbuch fehlt das Mensurzeichen meist und muss aus den verwendeten Notwerten erschlossen werden. Eitners Ausgabe trifft dabei häufig daneben. Der Vergleich mit Glogau erlaubt dagegen für die deutschen Lieder klare Rückschlüsse.

nicht diminuierten, nur mit verdoppelten Notenwerten. In einzelnen Fällen ist auch dasselbe Lied in beiden Notationsweisen überliefert.<sup>18</sup> Man kann daher den zweiten Graben durch Verdoppelung der Notenwerte des Musters von Notenbeispiel 3 überwinden. Damit ist ein Ausgangspunkt gewonnen, der mit dem klassischen Deklamationsmuster verglichen werden kann (siehe Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: Deklamationsmuster des Hofweisenverses im 15. und 16. Jahrhundert (vereinfacht)

Um vom älteren Muster zum jüngeren zu kommen, muss einerseits die Deklamation im Versinneren auf den kleineren Notenwert (Semibrevis) vereinheitlicht werden, andererseits die Kadenz verkürzt werden. Die Deklamation der Silben 2 bis 5 ist in Schedel wie in Glogau ziemlich variabel, wobei die als Muster angegebene Variante immerhin eine gewisse Häufigkeit wahr. Eine Nivellierung ist hier ein unauffälliger Vorgang. Die Verkürzung der Kadenz ist dagegen ein sensibler Punkt. Während Silbe 6 durch Melismen beliebig verlängert werden kann, ist der Silbe 7 zugeordnete Notenwert an die Funktion der Kadenz-Pänultima gebunden. Da von der Länge der Pänultima der Tenor-Klausel auch die Länge der dissonanten Synkope der Diskant-Klausel abhängt, kann die Pänultima weder beliebig kurz noch beliebig lang werden. Die verfügbaren Längen hängen vom Tempo ab; in den meisten Konstellationen gibt es eine Normallänge, von der nur in Ausnahmefällen

18 Der zitierte Tenor Schedel Nr. 3 erscheint mit melodischen Varianten und einem anderen Satz als Nr. 16 mit C und verdoppelten Notenwerten. Schedel Nr. 121 (*Ich bin erfreut*), ohne Mensurzeichen, aber offenbar nicht diminuiert, erscheint mit etwas verändertem Satz in Glogau Nr. 206 mit Mensurzeichen C2 und verdoppelten Notenwerten. Schedel Nr. 123 (*O wie gern*), dort mit C, erscheint in Glogau Nr. 237 als Kontrafaktur (*In praeclaras Barbarae*) mit halbierten Notenwerten und C-Mensur. Glogau Nr. 139 und 203 (*O mörderlicher mord*) sind zwei Aufzeichnungen desselben Satzes in beiden Notationsweisen. Glogau Nr. 196 (*O herzens trost*) mit C2-Mensur erscheint im Colombina-Chansonier (E-SCO, 5-I-43), Nr. 57 (fol. 48, nur A und B erhalten) mit halbierten Notenwerten, siehe *Faksimile-Ausgabe der Handschriften Sevilla 5-I-43 & Paris n. a. fr. 4379 (pt. 1)*, hrsg. von Dragan Plamenac, Brooklyn 1962 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 8). Zu Glogau Nr. 231 siehe Anm. 26.

abgewichen wird, in anderen Konstellationen stehen eine längere und eine kürzere Variante nebeneinander. Ein Übergang von der »Brevis-Kadenz« (benannt nach der Länge der Pänultima der Tenor-Klausel) zur »Semibrevis-Kadenz« als Normalfall, meist einhergehend mit einer Zunahme kleiner Notenwerte, ist ein klares Indiz für eine deutliche Verlangsamung des Tempos. Wenn wir eine solche Verlangsamung des Tempos zwischen etwa 1470 und 1500 annehmen, so ist die Verkürzung der Kadenz eine fast zwangsläufige Folge; auffällig ist dann aber, dass die Deklamation auf der Semibrevisseinheit bleibt und erst im Lauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allmählich auf die Minima rückt. Die für die klassische Hofweise so charakteristische langsame Deklamation erscheint in diesem Zusammenhang als Folge einer Tempoverschiebung, auf die die Kadenz reagiert hat, die Deklamation (noch) nicht.

Die hypothetisch rekonstruierte Entwicklung des Deklamationsmusters lässt sich nun an den überlieferten Liedern verfolgen. Hierbei ist zunächst eine Konzentration auf die Länge der Kadenz-Pänultima sinnvoll. Tabelle 1 zeigt eine Aufschlüsselung der relevanten Lieder einiger Corpora. Die um 1480 geschriebene Glogauer Handschrift vertritt das 15. Jahrhundert, für das 16. Jahrhundert wurden vier Repräsentanten ausgewählt: das vermutlich zwischen 1510 und 1520 gedruckte Liederbuch des Arnt von Aich,<sup>19</sup> der 1510 geschriebene Grundbestand (Nr. 1–58) des Liederbuchs des Johannes Heer,<sup>20</sup> das 1512 gedruckte Liederbuch Erhart Öglins<sup>21</sup> sowie das Gesamtwerk von Paul Hofhaimer (1459–1537).<sup>22</sup> Berücksichtigt sind jeweils nur Lieder, die

19 Edition: *Das Liederbuch des Arnt von Aich (Köln um 1510)*, hrsg. von Eduard Bernoulli und Hans Joachim Moser, Kassel 1930. Nicole Schwindt datiert den Druck (RISM [1519]<sup>5</sup>) aufgrund von Drucktypen und Ornamenten auf 1514/15, nimmt aber eine Augsburger Vorlage an, die vor Öglins erstem Liederbuch 1512 erschien: »Das Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke«, in: *Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts: Kongressbericht Köln 2005*, hrsg. von Klaus Pietschmann, Kassel 2008 (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, 172), S. 109–130: S. 118f. und 128f.

20 CH-SGs, 462; Edition: *Das Liederbuch des Johannes Heer von Glarus: Ein Musikheft aus der Zeit des Humanismus (Codex 462 der Stiftsbibliothek St. Gallen)*, hrsg. von Arnold Geering und Hans Trümpy, Basel 1967 (Schweizerische Musikdenkmäler, 5). Die Handschrift ist im Internet einsehbar: <http://www.e-codices.unifr.ch/de>.

21 Edition: *Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen, Augsburg 1512*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Joseph Maier, Berlin 1880, Reprint New York 1966 (Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 9).

22 Editionen: Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer: Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, Reprint Hildesheim 1966 (dort als Anhang mit eigener Seitenzählung); Paul Hofhaimer, *Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1: *Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl, Salzburg 2004 (Denkmäler der Musik in Salzburg, 15). – Zu beachten ist allerdings, dass die Abgrenzung von Hofhaimers

dem Hofweisentypus zugerechnet werden können. Als »lange Kadenz« zählt unter nicht diminuerter Mensur die Semibrevis-Kadenz, unter diminuierter Mensur die Brevis-Kadenz; als »kurze Kadenz« entsprechend die Minima- bzw. Semibrevis-Kadenz.

	<i>Glogau</i>			<i>Zürich</i>			<i>Aich</i>	<i>Heer</i>	<i>Öglin</i>	<i>Hofb.</i>
	C, O	Ç	zus.	C, O	Ç	zus.	Ç	Ç	Ç	Ç
nur lange Kadenz	34	18	52	14	9	23	4	1	–	1
beide Kadenzen	–	5	5	5	13	18	23	6	12	1
nur kurze Kadenz	–	–	–	–	2	2	43	13	27	11
zusammen	34	23	57	19	24	43	70	20	39	13

Tabelle 1

Deutlich wird in dieser Zusammenstellung zunächst das vollständige Verschwinden der nicht diminuierten Mensuren im 16. Jahrhundert; dann die Schwerpunktverlagerung von der in Glogau klar dominierenden langen zur bei Hofhaimer klar dominierenden kurzen Kadenz, wobei die Stücke in diminuierter Mensur einen Vorsprung gegenüber den Stücken in nicht diminuierter Mensur haben. Schließlich ordnet sich unsere Zürcher Handschrift zwanglos in diese Entwicklung ein, und zwar zwischen Glogau und dem Repertoire des 16. Jahrhunderts.

Eine solche Einordnung – man könnte als grobes Datum 1490 ansetzen – löst eine weitere Schwierigkeit, auf die Staehelin aufmerksam gemacht hatte: Der originale Index des Stimmbuchs enthält zwar nur die folio-Nummern des Tenor-Stimmbuchs, es sind aber Spalten für »D« und »B« vorgesehen, der Stimmbuchsatz war also für drei Stimmen konzipiert.<sup>23</sup> Im frühen 16. Jahrhundert ist das deutsche Lied normalerweise vierstimmig, in Schedel und Glogau ist dagegen die Dreistimmigkeit der Normalfall. Auch die Ligaturschreibweise bei diminuierter Mensur, die auf die Textierung keine Rücksicht

Liedcorpus weitgehend auf Zuschreibungen in Forsters Druck von 1539 beruht. Es ist gut möglich, dass Hofhaimer-Lieder anonym überliefert und damit unkenntlich sind, weil sie zufällig nicht in Forsters Sammlung eingegangen sind. Der aufgrund der Tabelle entstehende Eindruck, dass Hofhaimer »moderner« sei als der Durchschnitt der frühen Liedsammlungen, könnte sich auch einer Verzerrung durch die dünne Überlieferung von Zuschreibungen verdanken.

23 M. Staehelin, Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt (wie Anm. 1), S. 72, mit Beispiel 1 auf S. 86f. Ob die beiden fehlenden Stimmbücher nie geschrieben wurden oder nur verloren gegangen sind, lässt sich aus diesem Befund nicht sicher erschließen.

nimmt,<sup>24</sup> hat in der Glogauer Handschrift eine klare Parallele (dort allerdings fehlt der Text bei den meisten Liedern überhaupt). Eine weitere Bestätigung liefern zwei nun doch auffindbare Konkordanzen:<sup>25</sup> Zürich Nr. 36 (*Weich unmut weich*) entspricht Glogau Nr. 231 (*Mag libe nirne*),<sup>26</sup> Zürich Nr. 43 (*Mord uber mord*) entspricht Glogau Nr. 195 (textlos). Eine dritte Konkordanz betrifft das letzte Stück Nr. 45 (*Ach scheidens grundt*), das eine Kontrafaktur von Johannes Ockeghems Chanson *D'ung aultre amer* darstellt.<sup>27</sup>

Zur Verdeutlichung sollen drei Tenores der Zürcher Handschrift genauer vorgestellt werden; die Beispiele sind des Vergleichs wegen auf die diminuierte Mensur beschränkt. Die mit Glogau konkordante Nr. 43 (siehe Notenbeispiel 7)<sup>28</sup> repräsentiert das ältere Stadium der Stücke in diminuiertener Mensur.<sup>29</sup> Die meisten Pänultimen der Tenor-Klauseln haben die Länge einer Brevis (T. 2, 5, 10, in T. 8 hat der Tenor die korrespondierende Diskant-Klausel). Die Kadenz in T. 12/13 muss keine gliedernde Funktion haben und könnte daher übergangen werden; der in Glogau überlieferte dreistimmige Satz hat hier allerdings eine formelle Diskant-Klausel in der Oberstimme. Bei der Schlusskadenz könnte ein Schreibfehler vorliegen, da Glogau für den vorletzten Ton eine Brevis angibt. Eine bewusste rhythmische Beschleunigung ist aber nicht auszuschließen, darum ist dieses Stück in Tabelle 1 für Zürich in der mittleren Kategorie (»beide Kadenz«)

24 Ebda., S. 76.

25 Das Register der Melodie-Incipits im 1986 erschienenen dritten Band des RISM-Katalogs (wie Anm. 1) erleichtert die Auffindung von Konkordanzen erheblich. Stachelin hatte dieses Hilfsmittel noch nicht zur Verfügung.

26 In Glogau steht dieses Lied im tempus imperfectum, in Zürich mit verdoppelten Notenwerten im tempus imperfectum diminutum, vgl. Anm. 18. Da in Zürich der ersten Note eine Brevis-Pause vorangeht, handelt es sich vermutlich um einen anderen Satz als den in Glogau überlieferten.

27 Ob der Originalsatz gemeint war oder eine der vielen Bearbeitungen über Ockeghems Tenor, lässt sich anhand der Tenorstimme natürlich nicht entscheiden. David Fallows hat in seinem »Song appendix« zu seinem Katalog (A catalogue, wie Anm. 14) den dreistimmigen Satz von Agricola vermutet (<http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf> <3.3.2010>, 21 S., dort S. 5).

28 Da die Ligierung offenbar keine Rücksicht auf den Text nimmt, darf auch die Textunterlegung keine Rücksicht auf die Ligaturen nehmen; das unterscheidet meine Vorschläge zur Textunterlegung von denen Stachelins (Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt, wie Anm. 1, S. 88f.), der versucht, möglichst wenige Ligaturen zu »brechen«.

29 Ein weiteres Beispiel ist die von Stachelin übertragene Nr. 5 *O all mein frewd* (ebda., S. 89). Dort dominieren die fast eintönigen Kadenz mit dem Rhythmus B–S–S–B–B, nur die Schlüsse der beiden Kurzverse am Beginn des Abgesangs ließen sich als Semibrevis-Kadenz deuten.

geführt, für Glogau dagegen unter der ersten Kategorie («nur lange Kadenz»)»).

Mord u - ber mord/ des klaf - fers wort/ will mich von frew-den  
 hort höchs-ter hort/ ver - nym die wort/ mein hertz dir das thut

5 tra - gen/ ich bin ja dein/ wo ich muß sein/  
 kla - gen/

9 die weil ich leb uff er - den/ zart lieb halt vest/ ge-denck das pest/vil

13 klaf-fen thut mich mör - den.

Notenbeispiel 7: Zürich G 438, Nr. 43

In der ersten Melodiezeile (T. 1–3), die textlich einem Kurzverspaar entspricht, ist das ältere Deklamationsmuster klar zu erkennen, die zweite Melodiezeile (T. 4–6) ebnet die Deklamation im Versinnern auf Semibreven ein. In der dritten Melodiezeile (T. 7–9) ist die Verteilung der Silben weniger klar. Mein Vorschlag entspricht wieder dem Deklamationsmuster; man könnte auch zur Vermeidung eines Silbenwechsels nach der Minima in T. 7 den zweiten Kurzvers erst mit dem Anfang von T. 8 beginnen lassen. Die vierte Melodiezeile (T. 9–11) geht auf die oben schon genannte verkürzte Variante des Deklamationsmusters zurück, wobei die Kadenzformel syllabisch textiert wird. Die komplexe Schlusszeile, die textlich zwei Kurzverse und einen Langvers ohne Pause aneinanderfügt, hat wieder eine durchgehende Semibrevis-Deklamation, die nur durch das kleine Schlussilbenmelisma in T. 12 und das große Melisma T. 14–15 unterbrochen wird.

Nr. 26 (siehe Notenbeispiel 8) zeigt das jüngere Stadium bei diminuierter Mensur. Die Pänultimen der Tenor-Klauseln (T. 2, 4, 9, 10, 13, in T. 7 wieder eine korrespondierende Diskant-Klausel) haben durchgehend die Länge einer Semibrevis; die Verwendung punktierter Minimen (T. 10, 13) und synkopisch verschobener Semibreven (T. 2, 7) spricht zudem für ein langsames Tempo. Die Deklamation liegt weitgehend auf Semibreven und

Es ist nit lang/ das mich be - zwang/ ein blum-lein  
mit stet - tig - kait/ ist sy be - klaid/ von ir vil

4  
fein ge-nannt weg - wart/ in er/ ir ger/stet zu mir her/ als  
trew mir ward ge - spart/

7  
ob ich wer/ der sun-nen glantz/ir trew ist gantz/ on a - le - fanz/

11  
in rech-ter lieb gen mir be - hart.

Notenbeispiel 8: Zürich G 438, Nr. 26

wird zwar gelegentlich durch Melismen, nicht aber durch Breven unterbrochen. Die einzige eventuelle Ausnahme in T. 9 steht auf der Schlussilbe eines Kurzverses und könnte als Kadenz-Ultima gewertet werden. Ein Unterschied zu den Lied-Tenores des 16. Jahrhunderts ist daher kaum zu erkennen.<sup>30</sup>

Es sind nicht alle Tenores der Zürcher Handschrift so klar in ihrer Textdeklamation, dennoch können die beiden angeführten Beispiele etwa den Raum abstecken, in dem sich der Inhalt der Handschrift bewegt; er deckt ziemlich genau die Lücke zwischen Glogau und der klassischen Hofweise ab. Als ein Beispiel für den Zwischenbereich sei noch Nr. 10 angeführt (siehe Notenbeispiel 9).<sup>31</sup> Die Bindung an das ältere Deklamationsmuster ist an keiner Stelle mehr deutlich erkennbar; andererseits hat die Mehrheit der Kadenzen eine Brevis als Pänultima der Tenor-Klausel (T. 3, 8, 11, 15). Die beiden höchstrangigen Kadenzen am Ende des Auf- und des Abgesangs haben dagegen eine Semibrevis; im ersten Fall (T. 5) ist aufgrund des rhythmischen Kontextes auch kein Zweifel an der Richtigkeit des notierten Wertes möglich. Auch die sich in Terzsprüngen fortbewegenden Minimen

30 Für das etwas ungewöhnlich platzierte Melisma auf der zweiten Silbe vgl. den Beginn von *Eim jeden gefelt* (Aich, wie Anm. 19, Nr. 10).

31 Vgl. auch die von Stachelin übertragene Nr. 3 *Der sumer kumbt* (M. Stachelin, Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt, wie Anm. 1, S. 88). Dort halten sich Brevis- und Semibrevis-Kadenzen die Waage.

in T. 13 und die kurzzeitige Deklamation auf Minimen in T. 17 weisen in die Nähe der jüngeren Stilschicht.

Dein lieb für al - les mir ge - felt/ bhelt wol mit wal den höch - sten  
nach wunsch mit we - sen wol ge - stellt/ zelt bis - tu doch mit wort und

6  
preis/ so rai - ner guet liep - li - cher art/ zart ei - nigs ein er - kant ich ye/  
weyß/

12  
kein <gut> dir bil - lich ist ge - spart/

16  
hart mich ver - lan - g <e> t dort und hie.

Notenbeispiel 9: Zürich G 438, Nr. 10

## Kontext

Ist die Einordnung des Inhalts der Zürcher Handschrift damit fürs erste geklärt, so stellen sich Fragen nach dem weiteren Kontext, deren Beantwortung notwendigerweise spekulativ ausfällt. Wie kommt ein Repertoire aus dem späten 15. Jahrhundert in eine um 1525 geschriebene Handschrift? Da der Schreiber ausweislich seiner beiden anderen Lied-Handschriften Zugang zu aktuellerem Repertoire hatte, wird man an der Annahme nicht vorbei kommen, dass es sich um die vermutlich unveränderte Kopie einer älteren Handschrift handelt. Dies führt zu den weiteren Fragen nach der Herkunft der Vorlage einerseits, dem Anlass für eine solche ›antiquarische‹ Handschrift andererseits.

Dazu wäre zunächst zu überlegen, ob die Zürcher Handschrift tatsächlich so isoliert steht, wie es auf den ersten Blick scheint. D-Mu, 8° Cod. ms. 328-331 enthält Repertoire, das knapp an die Entstehungszeit der Handschrift heranreicht;<sup>32</sup> A-Wn, 18810 erfordert in dieser Hinsicht eine genauere

32 Mit einiger Wahrscheinlichkeit datierbar sind die beiden fünfstimmigen Lieder Senfls für die Hochzeit von Wilhelm von Bayern und Maria Jacobea von Baden im Jahr 1522 (*Mach mich mein glück, Man sing man sag*) sowie Senfls Vertonung des Liedes Georgs von

Betrachtung.<sup>33</sup> Der Notentext ist zwar durchgehend von der Hand Rems geschrieben; für die Texte und Zuschreibungen gibt es jedoch gegen Ende der Handschrift einige Unregelmäßigkeiten, die für eine mehrschichtige Entstehungsgeschichte der Handschrift sprechen. Dazu kommt, dass an manchen Stellen das Tenor-Stimmbuch eine andere Reihenfolge hat als Sopran, Alt und Bass.<sup>34</sup> Als Abgrenzung zwischen Grundbestand und Erweiterungen bietet sich ein Einschnitt nach Nr. 60 an. Die Nummern 61–75 erscheinen in zweierlei Reihenfolgen; innerhalb dieser Gruppe ist Nr. 70–75 stabil und mit Zuschreibungen und Textincipits von Hand Gamma (Benennung nach Fallows) versehen. Von Nr. 76 an ist die Reihenfolge wieder einheitlich; Nr. 82–86 stehen im originalen Index außerhalb des Alphabets am Ende, sind also erst nach der Herstellung des Index eingetragen worden. Von Nr. 61 an gibt es auch keine Konkordanzen mehr zur Münchner Handschrift; von Nr. 1–60 dagegen sind 41 Stücke mit der Münchner Handschrift gemeinsam.

Bei dieser Abgrenzung enthält der zweite Teil 26 Stücke, davon 18 von Senfl, davon wiederum 14 Unika. Drei Senfl-Stücke tragen zudem die Daten 21. 9., 28. 9. und 1. 10. 1533. Auch wenn es sich nicht um

Frundsberg (*Mein vleys und müe*), das dieser nach der Schlacht von Pavia 1525 gedichtet haben soll; vgl. die Anmerkungen zu den Texten in: Ludwig Senfl, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Deutsche Lieder zu vier bis sechs Stimmen*, Tl. 1: *Lieder aus handschriftlichen Quellen bis etwa 1533*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg, Basel 1938 (Das Erbe deutscher Musik, 10); ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4: *Deutsche Lieder zu vier bis sieben Stimmen*, Tl. 2: *Lieder aus Johann Otts Liederbuch von 1534*, hrsg. von dens., Basel 1940 (Das Erbe deutscher Musik, 15).

33 Vgl. die Faksimileausgabe *Collection of German, French and Instrumental Pieces: Wien, Österreichische Nationalbibliothek MS 18 810*, hrsg. von Matthias Schneider, Eugen Schreurs und Martine Sanders, Peer 1987, ferner die Beschreibungen bei Joseph Mantuani, *Tabulae manu scriptorum praeter graecos et orientales in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum X. Codicum musicorum pars II, cod. 17501–\*19500*, Wien 1899, Reprint Graz 1964, S. 219–224, Martin Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 5), S. 264–268, John O. Robinson, »Vienna, Austrian National Library, Manuscript 18810: A Repertory Study and Manuscript Inventory with Concordances«, in: *RMA Research Chronicle* 19 (1983), S. 68–84, sowie die detaillierten Angaben zu den Schreiberhänden bei D. Fallows, *The Copyist* (wie Anm. 2), S. 221f.

34 Dies ist sicherlich schon von vielen bemerkt worden, in den veröffentlichten Beschreibungen aber nur selten erwähnt. Da die Nummerierung der Faksimileausgabe, der ich folge, die Reihenfolge des Tenor-Stimmbuchs zugrunde legt, genügen Angaben zu den drei anderen (der Quintus kann hier außer Betracht bleiben): Die Gruppen 18–22 und 23–27 sind gegeneinander vertauscht, innerhalb von Nr. 61–75 lautet die Reihenfolge 69 65 66 68 61 62 63 70 71 72 73 74 75 64 67.

Kompositionsdaten<sup>35</sup> handeln sollte, ist ausreichend klar, dass dieser Teil einen engen Kontakt des Schreibers zu Senfl voraussetzt.

Im ersten Teil dagegen ist Senfl nur mit 7 Stücken vertreten.<sup>36</sup> Unmissverständlich ist hier die Dominanz der Hofkapelle Maximilians: Neben Senfl treten Isaac (16), Hofhaimer (8), Renner (3) auf; auch die Komponisten des niederländischen Habsburgerhofs sind mit Pierre de La Rue (4) und Alamire (1) vertreten. Andererseits fehlen Konkordanzen zu den Augsburger Lieddrucken von 1512–1517<sup>37</sup> fast ganz, sie betreffen nur zwei Lieder Reners und eines Isaacs, also Repertoire, das ziemlich sicher aus der kaiserlichen Kapelle stammt. Auch sonst spricht nichts gegen eine Datierung des Inhalts dieses ersten Teils der Handschrift vor 1512. Isaacs Beiträge dürften vor seinem Abschied von der Kapelle 1512 entstanden sein, Reners Lieder während seiner Tätigkeit an der Kapelle 1503–1507; der um 1490 geborene Senfl<sup>38</sup> mag erst um 1505 mit dem Komponieren begonnen haben, hatte dann aber Zeit genug für 7 Kompositionen. Bei Hofhaimer ist auffällig, dass sein uns erhaltenes und identifizierbares Liedschaffen ziemlich glatt in zwei Gruppen zerfällt: einerseits Stücke, die in der Wiener Handschrift ihm zugeschrieben sind und sonst nur in der Münchner Handschrift und sporadisch in weiteren Handschriften stehen, andererseits Lieder, deren Zuschreibung aus Forsters Druck von 1539 stammt und die zum größten Teil schon in den genannten Augsburger Drucken erscheinen und dann weite Verbreitung erfuhren.<sup>39</sup>

35 Dies nimmt M. Bente, *Neue Wege* (wie Anm. 5), S. 266, ohne weitere Begründung an.

36 Diese und die folgenden Angaben orientieren sich an den expliziten Zuschreibungen der Handschrift; bei Isaac gibt es ein paar Echtheitsprobleme, die hier beiseite bleiben können. Umfangreicher sind die Probleme bei Pierre de la Rue, vgl. Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford 2003, S. 154–159.

37 Neben den beiden Oeglin-Drucken RISM 1512<sup>1</sup> und [1513]<sup>3</sup> zähle ich hierzu auch die anzunehmenden Vorlagen des Aich-Druckes RISM [1519]<sup>5</sup> (s. Anm. 19) und des zweiten Schöffers-Druckes RISM [1515]<sup>3</sup>, der inzwischen auf 1517 datiert werden kann (Robert Münster, »Neues zum zweiten Liederbuch des Peter Schöffers jun.«, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner, Bernhard Schmid, Tutzing 1993, S. 303–310). Für eine Augsburger Herkunft des Repertoires im zweiten Schöffers-Druck sprechen die zahlreichen Konkordanzen zum ersten Teil von D–Mbs, Mus.ms. 3155 (10 von 36 Liedern des Druckes) und je ein Lied von Hofhaimer und Senfl, für die wir keine ältere Drucküberlieferung kennen.

38 Zum Geburtsdatum siehe Birgit Lodes, Matthias Miller, »»Hic jacet Ludevicus Fenflilius«: Neues zur Biographie von Ludwig Senfl«, in: *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 260–266.

39 Vgl. hierzu Andrea Lindmayr-Brandl, »Paul Hofhaimer, Kaiser Maximilians »obrigster organist« als Komponist geistlicher und weltlicher Lieder«, in: *Die Wiener Hofmusikkapelle*, Bd. 1: *Georg von Slatkonia und die Wiener Hofmusikkapelle*, hrsg. von Theophil Antonicek, Elisabeth T. Hilscher und Hartmut Krones, Wien 1999, S. 227–243: S. 233–240; dies., »Paul Hofhaimer und das deutsche Lied«, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes*

Man könnte überlegen, ob diese Teilung mit Hofhaimers Niederlassung in Augsburg 1507<sup>40</sup> zu tun hat, die Stücke in der Wiener Handschrift also vor 1507 entstanden sind. Das alles legt nahe, in dem ersten Teil der Wiener Handschrift die nicht aktualisierte Abschrift einer älteren Vorlage zu sehen, die aus der Hofkapelle Maximilians stammt.

Unter diesen Umständen scheint es zumindest nicht ausgeschlossen, dass auch die Vorlage des Zürcher Stimmbuchs aus der kaiserlichen Kapelle stammt und dass es im Umkreis Rems Interesse an Duplikaten solcher möglicherweise in Augsburg verbliebener Kapellbestände gab. Trifft diese Vermutung zu, dann läge mit der Zürcher Handschrift zumindest ein unvollständiges Dokument vor für das Liedrepertoire, das die kaiserliche Kapelle vorfand, als sie sich in den 1490er Jahren formierte. Der erste Teil der Wiener Handschrift gäbe dann den direktesten (wenn auch sicher lückenhaften) Einblick in das Repertoire der Kapelle zu ihrer Blütezeit.<sup>41</sup> Dass auch noch die Wiener Handschrift ein Lied enthält, das schon in Glogau belegt ist,<sup>42</sup> fügt sich hier ebenso ein wie Hofhaimers nur in der Wiener Handschrift erhaltenes *Fro bin ich dein*, das sowohl mit der Dreistimmigkeit als auch mit der ausschließlichen Verwendung von Brevis-Kadenzen stilistisch in der Nähe des Repertoires der Zürcher Handschrift steht.<sup>43</sup>

Für die Zürcher Handschrift tut sich noch eine weitere, allerdings unsichere Perspektive auf. Schon Staehelin hatte darauf hingewiesen, dass die Textschrift des Stimmbuchs der aus Briefen bekannten Schrift Ludwig Senfls ähnlich ist, ohne sich auf eine Identifizierung des Schreibers mit Senfl festzulegen.<sup>44</sup> Fallows bleibt ebenfalls skeptisch, Rifkin dagegen unterstützt

*vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Zywietsz, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, 8), S. 119–146: S. 127–130.

40 Manfred Schuler, »Paul Hofhaimer in seinen Beziehungen zu Augsburg«, in: *Musik in Bayern* 50 (1995), S. 11–21: S. 13 und 18f.

41 Von dieser Einordnung des ersten Teils der Wiener Handschrift (über die noch zu diskutieren sein wird) hängt dann die Einordnung anderer Handschriften, insbesondere D-As, 2° 142a, ab. Diese überschneidet sich im Repertoire ein wenig mit A-Wn 18810, viel stärker aber mit dem Öglin-Druck von 1512.

42 Nr. 30: Hans Sygler, *Wes ich mich leyd* = Glogau Nr. 289. Die Konkordanz wurde von Matthias Schneider in der Einleitung der Faksimileausgabe (wie Anm. 33, Discantus, S. 10) identifiziert.

43 Ein weiteres altertümlich anmutendes Stück ist das anonyme vierstimmige Nr. 17 *Ways nit* mit durchgehenden Brevis-Kadenzen.

44 M. Staehelin, Aus »Lukas Wagenrieders« Werkstatt (wie Anm. 1), S. 74.

die Zuweisung der Textschrift an Senfl.<sup>45</sup> Ich kann diese Frage nicht entscheiden. Falls es sich aber tatsächlich um Senfl handelt, wäre zu überlegen, ob die Handschrift doch schon vor Senfls Berufung nach München 1523 geschrieben sein könnte – dann wäre die Mitwirkung des vermutlich in Augsburg wohnenden, stellungslosen Musikers nachvollziehbar.<sup>46</sup> Nimmt man eine spätere Entstehung der Handschrift an, dann ließe sich Senfls Beteiligung am besten erklären, wenn er selbst der Auftraggeber war. Man könnte sich dann vorstellen, dass Rem in Augsburg die Noten nach einer textlosen (bzw. nur mit Textinzipits versehenen) Vorlage abschrieb und die Handschrift dann zur Vervollständigung nach München sandte – in der Hoffnung, dass Senfl dort die passenden Texte würde auffinden können.<sup>47</sup> Tatsächlich fehlt der Text bei sechs Liedern, diese haben nur das von Rem geschriebene Textinzipit unter dem Melodiebeginn.<sup>48</sup>

Eine solche Verknüpfung dieser ›antiquarischen‹ Handschrift mit dem großen Liedkomponisten könnte ein unerwartetes Licht auf Senfls Verhältnis zur Kompositionstradition werfen. Er hat zwar (unseres Wissens) keines der Lieder der Zürcher Handschrift neu bearbeitet, jedoch zahlreiche Lieder

45 D. Fallows, *The Copyist* (wie Anm. 2), S. 219 mit Anm. 24; J. Rifkin, Jean Michel (wie Anm. 2), S. 131 mit Anm. 131.

46 Diese Version wird von Rifkin vorgeschlagen (ebda., S. 131f.).

47 Vgl. dazu den Brief Herzog Albrechts von Preußen an Ludwig Senfl vom 16.9.1534: »Nach dem wir Euch hiemitt etliche Tenor vberschickenn, vnnd vns der text darzu mangelh, welcher vnnsers erachtens bey euch woll zufinden sey, Ihr wollett vnns dieselbenn text ... mitheilenn« (zit. nach M. Bente, *Neue Wege*, wie Anm. 5, S. 327). Allerdings ist die geographische und kulturelle Distanz Königsberg–München kaum mit Augsburg–München zu vergleichen.

48 Eine etwas andere Deutung des Befundes findet sich in: Rainer Birkendorf, *Der Codex Pernner: Quellenkundliche Studien zu einer Musikhandschrift des frühen 16. Jahrhunderts (Regensburg, Bischöfliche Zentralbibliothek, Sammlung Proske, Ms. C 120)*, 3 Bde., Augsburg 1994 (*Collectanea Musicologica*, 6), Bd. 1, S. 144f. Im Anschluss an M. Staehelin (Aus ›Lukas Wagenrieders‹ Werkstatt, wie Anm. 1, S. 77) nimmt Birkendorf vermutungsweise an, dass die originalen Texte verloren gegangen und (am Bestimmungsort der Handschrift) durch neu gedichtete Texte unter Einschluss der alten Textinzipits ersetzt worden seien. Dagegen spricht die Beobachtung, dass die Texte mehrfach Korruptelen enthalten, die Reim und Versmaß zerstören. Vgl. den Abgesang der ersten Strophe von Nr. 40 (fol. 435<sup>v</sup>), wo das Strophenschema durch die Folgestrophen gesichert ist (Ergänzungen in <>, Streichungen in []): und will mich <x> geweren ni[ch]t / das sy erfrew das hertze mein / wie freuntlich ich sy darumb[e] bit / auff das mich trawren gantz [thue meiden] <x -it> / so wurd zu frid / mein hertz gesetzt <x x x -cin>. Es kann sich also kaum um das Autograph eines mit der Ergänzung von Texten beauftragten Dichters handeln. Auch das Fehlen einzelner Texte lässt sich besser mit Überlieferungsausfall in Einzelfällen als mit kreativen Pausen eines Dichters erklären.

seiner Vorgängergeneration.<sup>49</sup> Ein Sammeln von älterem Material, auch von solchem, das sich dann vielleicht als kompositorisch unbrauchbar erwiesen hat, würde sich da sehr wohl einfügen.

### Ergebnis und Ausblick

John Kmetz hatte in seiner Arbeit über die Basler Liederhandschriften ein Kapitel mit dem Untertitel versehen: »Filling the Gap between the Glogau and Oeglin Songbooks«. <sup>50</sup> Nach der Feststellung, dass diese drei Jahrzehnte die entscheidendste Phase in der Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes darstellten, und dem Hinweis darauf, dass viele Lieder erst nach dem Tod ihrer Komponisten in der uns erhaltenen Überlieferung auftauchen, <sup>51</sup> behandelt er dann Handschriften, die kurz vor 1510 geschrieben wurden und damit die Überlieferungslücke zwischen der Glogauer Handschrift um 1480 und dem erneuten Einsetzen der Liedüberlieferung um 1510 ein wenig verkleinern.

Das Zürcher Stimmbuch führt hier – trotz seiner späten kodikologischen Datierung – erheblich weiter und füllt die Lücke. Auch wenn das Zeugnis unvollständig ist, da die Außenstimmen fehlen, erlaubt der Vergleich der Tenorstimmen ein genaueres Nachzeichnen der Entwicklungslinie, die das Repertoire des Schedel-Liederbuchs und der Glogauer Handschrift mit der klassischen Hofweise des frühen 16. Jahrhunderts verbindet. Ist diese Entwicklungslinie erst einmal erkannt, dann kann auch im Repertoire des 16. Jahrhunderts weiter gesucht werden nach vollständig überlieferten Stücken, die »vorklassische« Merkmale aufweisen und die Geschichte des mehrstimmigen deutschen Liedes zwischen 1480 und 1500 dokumentieren. Dies könnte auch neues Licht auf die oft angenommene, aber nur schwer belegbare Rolle der Kapelle Maximilians für die Prägung des klassischen Tenorliedes werfen.

49 Im Bereich der Hofweise wäre zu nennen: *Ach Jupiter* (Adam von Fulda), *Von edler Art* (Jörg Schönfelder), *Freundlicher Gruetz* (anonym in CH-SGs, 462), *Jetzt scheiden* (anonym bei Arnt von Aich), *Rosina* (anonym bei Arnt von Aich), *Geduld umb huld* (anonym in D-As, 2° Cod. 142a und öfters), *Dich als mich selbst* (anonym in CH-Bu, F.X.1-4), *Mich wundert sehr* (anonym bei Schöffler 1517 und Forster 1539).

50 John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks: Origins, Contents and Contexts*, Bern 1995 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. II, 35), S. 49–82.

51 Ebd., S. 49.



## Personenregister

- Adam von Fulda, 225  
Agostini, Ludovico, 162  
Agricola, Alexander, 217  
Agricola, Martin, 150  
Agricola, Nicolaus, 114  
Agrippa von Nettesheim, Heinrich  
    Cornelius, 183f.  
Alamire, Petrus (Peter van den Hove),  
    222  
Alberti, Leon Battista, 104  
Albrecht von Preußen, Herzog,  
    224  
Ambrosius von Mailand, 9  
Amman, Jost, 65, 165  
Anchieta, Juan de, 21  
Animuccia, Giovanni, 172  
Animuccia, Paolo, 162  
Anselmi, Giorgio, 55  
Antico, Andrea, 84  
Aristoteles, 181  
Arnt von Aich, 215, 225  
Augustinus, Aurelius, 114, 181f.,  
    189  
Avianus, Johannes, 119  
  
Bach, Johann Sebastian, 107  
Bartholomäus Anglicus, 62  
Bath, William, 174  
Baumann d. Ä., Georg, 118–120  
Beer, Johann, 196  
Benedikt XII., 97  
Benedikt XIII., 97  
Berno, 131  
Bonaventura von Brixen, 55  
Breu d. Ä., Jörg, 66  
Brueghel d. Ä., Jan, 176  
Brumel, Antoine, 150  
Bry, Johann Theodor de, 176  
Bugenhagen, Johannes, 145–147  
Burck, Joachim a, 119  
  
Caccini, Giulio, 166, 170, 172, 174,  
    188  
Caccini, Pompilio, 166  
Calvisius, Seth, 119  
Cardano, Girolamo, 179, 183  
Carpentras (Elzéar Genet), 102  
Cavalieri, Emilio de', 166  
Christina von Schweden, 29, 42–44  
Chytraeus, David, 125  
Cicero, 153  
Clemens VI., 107  
Clemens VII., 98  
Coclico, Adrian Petit, 122f., 125  
Colombeau, Jacques, 170  
Comenius, Johann Amos, 41  
Conseil, Jean, 102  
Conrad von Zabern, 88, 185f.  
Corbichon, Jean, 62  
Corral, Antonio de, 21  
Coxcie, Michiel, 169  
  
Dedekind, Constantin Christian, 118  
Dedekind, Euricius, 118  
Dedekind, Friedrich, 118  
Dedekind, Henning, 117–122, 124  
Diomedes Grammaticus, 134  
Dietrich, Sixt, 147  
Donat, Georg, 134  
Doni, Antonfrancesco, 161f.  
Dudley, John, Herzog von  
    Northumberland, 168  
Dufay, Guillaume, 18–20, 86, 98, 101  
  
Engelhardt, Nicolas, 121  
Engelmann, Kaspar, 119  
Engerdus, Johannes, 114  
Erasmus von Rotterdam, Desiderius,  
    39f.  
Erben, Johannes, 119  
Este, Alfonso II. d', Herzog von  
    Ferrara, 163

- Este, Isabella d', 18  
Este, Luigi d', 164  
Eugen IV., 86, 97, 99f., 105f., 108
- Faber, Heinrich, 116, 139f.  
Fabricius, Georg, 114, 119, 151–153  
Falcone, Aniello, 175  
Févin, Antoine, 150  
Ficino, Marsilio, 178f., 183f., 189  
Figulus, Wolfgang, 114, 151f.  
Finck, Hermann, 116, 122f., 127, 187  
Forster, Georg, 149, 216, 225  
Franz I., König von Frankreich, 168–170, 174  
Freig, Johannes, 140  
Freitas, Roger, 177  
Friedrich IV., Herzog von Tirol, 88  
Frundsberg, Georg von, 220f.  
Fulda, Adam von, 225  
Fulder, Andreas, 119
- Galenos, 184f.  
Gabrieli, Andrea, 119  
Gaffurio (Gaffori), Franchino, 62f., 103f., 107f.  
Galilei, Galileo, 180  
Gascogne, Mathieu, 150  
Genet, Elzéar (Carpentras), 102  
Gerson, Jean (Johannes) le Charlier, 11f., 103, 108  
Ghiselin, Johannes, 149  
Giusti, Jacopo, 166  
Glarean, Heinrich (Loriti), 121f., 128, 131f., 137f.  
Glockendon d. J., Albert, 66  
Götting, Valentin, 119, 121  
Gombert, Nicolas, 102  
Gonzaga, Francesco, Herzog von Mantua, 172  
Gottifredi, Bartolomeo, 161  
Grana, Giacomo, 164  
Grassi, Giovannino de', 72, 85  
Gregor I., 10  
Gregor von Nazianz, 9  
Grumbach, Argula von, 9  
Guami, Gioseffo, 119  
Guerrero, Francisco, 189  
Guiard des Moulins, 71  
Guidobaldo II., Herzog von Urbino, 162  
Gumpelzhaimer, Adam, 124  
Gustav Adolf, 43
- Händel, Georg Friedrich, 104, 196  
Hagendorf, Peter, 45f., 50f.  
Hardenrath, Johannes (Johann III.), 68, 70  
Heer, Johannes, 215  
Heinrich VIII., König von England, 169  
Hesse, Eoban, 165  
Heyden, Sebald, 134, 137, 150  
Heywood, John, 169  
Hieronymus, 10  
Höltzel, Hieronymus, 165  
Hofhaimer, Paul, 65, 68, 215f., 222f.  
Hollander, Christian, 150  
Hollyband, Claudius, 163  
Horaz, 139  
Hoyoul, Balduin, 22  
Hülsemann, Caspar, 48f.
- Isaac, Heinrich, 149, 222  
Isabella d'Este, 18  
Isidor von Pelusium, 10  
Isidor von Sevilla, 185f., 188
- Jacquet de Mantua, 15f.  
Jean, Herzog von Berry, 71  
Johannes Chrysostomos, 9  
Jordaens, Jacob I., 175  
Josquin Desprez, 149f., 166  
Joubert, Joseph, 102  
Juan de Aragón y Castilla, 21f.
- Karl V., König von Frankreich, 86  
Karl V., Kaiser, 30, 70  
Krafft, Hans, 36  
Kuhnau, Johann, 197

- La Rue, Pierre de, 68, 149, 222  
 Lang, Matthäus, 65  
 Langius, Gregor, 119f.  
 Lasso, Orlando di, 119  
 Lautensack, Paul, 173f.  
 Le Maistre, Matthaëus, 115f.,  
 Lechner, Leonhard, 119  
 Leo X., 98, 102  
 Levestu, Nicole, 90  
 Liechtenstein, Georg von, 72, 88  
 Listenius, Nicolaus, 128–137, 150  
 Lossius, Lucas, 124, 126, 139  
 Ludwig II., Landgraf von hessen, 70  
 Lukan, 138  
 Lupulus, Sigismundus, 134  
 Lusitano, Vincenzo, 124  
 Luther, Martin, 14, 41, 83, 116,  
 143–148, 189  
 Machold, Joachim, 119  
 Macropedius, Georg, 134  
 Maria Jacobea von Baden, 220  
 Martin V., 60f., 97  
 Matthias Corvinus, 60  
 Maximilian I., Kaiser, 60, 65f., 70,  
 88, 208, 222f., 225  
 Mazziere, Ginevra, 166  
 Medici, Cosimo de', 172, 174  
 Medici, Ferdinando de', 172  
 Medici, Piero dei, 157  
 Melanchthon, Philipp, 112f., 116,  
 124, 147  
 Monteverdi, Claudio, 159, 172  
 Moritz von Sachsen, Herzog, 151  
 Monchiaron, Petrus de, 102  
 Mosellanus, Petrus, 134  
 Neander, Michael, 119  
 Niederstätt, Burchard, 48f.  
 Nikolaus V., 99  
 Obrecht, Jacob, 150  
 Ockeghem, Johannes, 90, 217  
 Öglin, Erhart, 215, 225  
 Öttlinger, A. R., 136  
 Oresme, Nicole, 86  
 Ornithoparchus, Andreas, 131  
 Orsini, Alessandro, 172  
 Orsini, Fabio, 157f., 166  
 Orsini, Paolo, 157, 175  
 Othmayr, Caspar, 209  
 Ottheinrich, Pfalzgraf von Neuburg,  
 Kurfürst, 68  
 Oviedo y Valdés, Gonzálo Fernández  
 de, 21  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da,  
 119  
 Palle, Scipione del, 172  
 Paul II., 53  
 Paulus, 9  
 Penet, Hylaire, 102  
 Peri, Jacopo, 166  
 Petrarca-Meister, 60, 65f.  
 Petrus de Monchiaron, 102  
 Philomates, Venceslaus, 150  
 Phinot, Dominicus, 119  
 Pico della Mirandola, Giovanni, 157  
 Pipelare, Matthaëus, 149  
 Platon, 178f., 182f.  
 Poliziano, Angelo, 157f., 175  
 Power, Leonel, 13  
 Praetorius, Christoph, 119, 121,  
 124–127, 141  
 Praetorius, Michael, 105, 124  
 Quintilian, 153  
 Raben, Georg, 165  
 Rainer, Johann Wolfgang, 137f.  
 Ramis de Pareja, Bartolomeo, 124  
 Ramponi, Virginia, 159  
 Raselius, Andreas, 111, 115  
 Regnart, Jacob, 120f.  
 Reiffenstein, Magnus, 136  
 Rem, Bernhart, 207, 223f.  
 Renata von Lothringen, 187  
 Rener, Adam, 149, 222  
 Resinarius, Balthasar, 149  
 Reusch, Johann, 151–153

- Rhau (Rhaw), Georg, 14f., 113, 116, 146–150, 152f.  
Richental, Ulrich von, 60f.  
Rid, Christoph, 117, 120  
Rinuccini, Ottavio, 166  
Rist, Johann, 176  
Riswick, Otto von, 118  
Robbia, Luca della, 60, 79–82, 87f.  
Rocco, Antonio, 180  
Rodericus Zamorensis (Roderigo Sánchez de Arevalo), 53, 55  
Roscius, 157f.  
Rosenmüller, Johann, 179  
Rosetti, Biagio, 186  
Roth, Friedrich, 119  
Rousseau, Jean-Jacques, 27  
Sabadino degli Arienti, Giovanni, 179f.  
Sachs, Hans, 165  
Sánchez de Arevalo, Roderigo (Rodericus Zamorensis), 53, 55  
Santini, Fortunato, 104  
Schachinger, Johann, 68  
Schmidt, Franz (Meister Franntz), 33f., 36f., 50  
Schönfelder, Jörg, 225  
Schröter, Leonhard, 119  
Schneegaß, Cyriacus, 119f., 127  
Schöffler d. J., Peter, 225  
Schott, Johann, 79  
Selnecker, Nicolaus, 116  
Senfl, Ludwig, 207–209, 220–224  
Serristori, Averado, 171f.  
Shakespeare, William, 169  
Sophie Eleonora von Brandenburg, 43  
Spada, Leonello, 175  
Spangenberg, Cyriacus, 119  
Sparring, Leonardus, 136  
Stahel, Johann, 149  
Sternhold, Thomas, 176  
Steuerlein, Johannes, 119  
Striggio, Alessandro, 171f.  
Strohdeker, Matthias, 121  
Stürmer, Gervasius, 118  
Sturm (Sturmius), Johannes, 112f.  
Susato, Tilman, 170f.  
Susanna von Bayern, 68  
Tinctoris, Johannes, 56, 182, 184  
Trissino, Giangiorgio, 18  
Tritonius, Petrus, 182  
Unton, Henry, Sir, 176  
Valckenborch, Luca van, 164  
Vasari, Giorgio, 81  
Veggio, Claudio, 161  
Vento, Ivo de, 120  
Vergil, 153  
Visconti, Giangaleazzo, 72  
Visconti, Verde, 72, 76  
Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio), 104  
Vittorio Jacchetini (Victorinus Venetus), 15  
Vives, Juan Luis, 183, 186  
Voltaire (Arouet, François Marie), 178  
Vredeman de Vries, hans, 164  
Vulpus, Hermann, 151  
Wagenrieder, Lukas, 207f.  
Walter, Johann, 149  
Weiditz, Hans, 65  
Wert, Giaches de, 119  
Weyder, Johannes, 135f.  
Whythorne, Thomas, 167  
Wilhelm IV., Herzog von Bayern, 66–68, 220  
Wilhelm V., Herzog von Bayern, 187  
Wilhelmine von Bayreuth, 42, 44  
Willaert, Adrian, 162f.  
Wimpfeling, Jakob, 175  
Woensam, Anton, 64  
Wonnegger, Johannes Litavicus, 122, 137f.  
Zenobius von Florenz, 9

## Die Kunst des Ensemblespiels



**Kai Köpp**

### Handbuch historische Orchesterpraxis

**Barock – Klassik – Romantik**

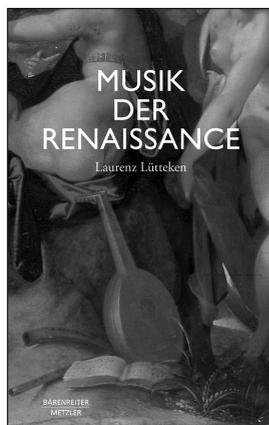
377 Seiten; gebunden  
ISBN 978-3-7618-1921-0

Dieses Handbuch bietet einen Überblick über die Kunst des Ensemblespiels in Barock, Klassik und Romantik. Behandelt werden die Themen Besetzung, Aufstellung und Orchesterleitung, im Zentrum steht aber die Frage nach der Spielpraxis: Wie versteht ein Orchestermusiker des 17. bis frühen 19. Jahrhunderts die Anweisungen in seiner Orchesterstimme, und wie führt er sie aus?

»... eine verlässliche, kluge, zur Weiterarbeit anstiftende Studie ...« (Concerto)

»Das man den Band gerne zur Hand nimmt, hat auch in der sinnvollen Gliederung und dem übersichtlichen Layout seinen Grund.« (klassik.com)

## Facettenreiches Bild der Renaissance



**Laurenz Lütteken**

### Musik der Renaissance

**Imagination und Wirklichkeit  
einer kulturellen Praxis**

(Bärenreiter/Metzler). 241 Seiten mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen; kartoniert  
ISBN 978-3-7618-2056-8

»Das Buch vermittelt ein immens facettenreiches Bild der Musik der Renaissance. ... Die vorliegende Verbindung von wissenschaftlicher Präzision und ›Allgemeinverständlichkeit‹ sollte zu einem publizistischen Maßstab werden.«

(Bernhard Morbach,  
RBB, Kulturradio am Morgen)

»Laurenz Lüttekens Rückblick entpuppt sich als eine Abenteuerreise, nach der man das späte 15. und 16. Jahrhundert mit neuen Ohren hört.« (Rondoplus)



**Bärenreiter**



# troja

## Jahrbuch für Renaissancemusik

Ab Band 8 herausgegeben von  
Jürgen Heidrich, Klaus Pietschmann und  
Nicole Schwindt

(alle Bände gebunden; Band 2006 kart.)

Das Jahrbuch »TroJa« vereinigt die Beiträge der jährlichen Trossinger Symposien zur Renaissancemusikforschung mit weiteren Aufsätzen zu den jeweiligen Themen.

2001

### **Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert**

ISBN 978-3-7618-1512-0

2002

### **Gesang und Laute**

ISBN 978-3-7618-1612-7

2003

### **Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung**

ISBN 978-3-7618-1617-2

2004

### **Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts**

Infrastrukturen – Aktivitäten –  
Motivationen

ISBN 978-3-7618-1822-0

2005

### **Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike?**

ISBN 978-3-7618-1866-4

2006

### **Alexander Agricola – Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus**

ISBN 978-3-7618-1993-7

2007

### **Die Kunst des Übergangs – Musik aus Musik in der Renaissance**

ISBN 978-3-7618-2117-6

2008/2009

### **Die Habsburger und die Nieder- lande – Musik und Politik um 1500**

ISBN 978-3-7618-2210-4

2010

### **Normierung und Pluralisierung**

Struktur und Funktion der Motette  
im 15. Jahrhundert

ISBN 978-3-7618-2240-1



**Bärenreiter**