

schließlich Mitglieder des Klerus können lesen und schreiben – die meisten Adeligen können zumeist nur lesen, nicht jedoch schreiben. In den Skriptorien der Klöster entstehen Schriftwerke, und auch an Herrscherhöfen wirken Schreiber, die in der Regel ebenfalls dem Klerus angehören oder zumindest ihre Ausbildung im Kloster genossen haben. So verwundert es nicht, dass die frühesten Überlieferungen von Musik sich zunächst auf geistliche Werke beschränken. Die Niederschrift von Musik wird nur in Betracht gezogen, wenn sie einem theologischen Zweck – Gotteslob, Vereinheitlichung der Liturgie – dient; alle offiziellen Funktionen kirchlicher Organisation, auch Musikproduktion und Musikaufzeichnung, sind Männern vorbehalten. Aber in Frankreich setzt im 12. Jahrhundert die Aufzeichnung weltlicher Musik mit der Dokumentation von Text und vereinzelt auch Musik von Trobadors (Troubadours), → Trobairitz und Trouvères ein. Auch ein wenig Spielmannslyrik ist erhalten. Besonders die Spielleute, die in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld gerückt sind, sind von den Quellen her weiterhin überaus schwierig zu erfassen. Die Quellenlage präsentiert sich uneinheitlich, und erst im Spätmittelalter beginnen die Quellen auch die Alltagskultur widerzuspiegeln, auch wenn schon jetzt klar ist, dass weltliche und geistliche Sphären nicht so radikal zu trennen sind, wie oft vermutet (Salmen 2000; → Spielweib).

Im 12. Jahrhundert entwickelt sich Musikkultur an unterschiedlichen Orten überaus spannend und vielfältig. Starke regionale Unterschiede sowohl im einstimmigen Choral als auch in der weltlichen Liedkultur prägen das Bild. Begünstigt durch die Nähe zum arabisch beeinflussten Spanien und durch das Aufeinandertreffen und den Austausch verschiedener Religionen floriert im toleranten Süden Frankreichs, in der Provence, eine besonders reiche weltliche Musikkultur. In der geistlichen Musik wird in den Klöstern von Saint-Martial von Limoges und Notre Dame in Paris die Entwicklung und Aufzeichnung mehrstimmiger Musik vorangetrieben. Gegen Ende des Jahrhunderts entstehen hier in der Hauptstadt Nordfrankreichs die ersten vierstimmigen Kompositionen, entwickelt von einem männlichen Klerus in städtischer Kathedraalkultur, nicht in einem Kloster. Die Abwesenheit von Frauen in der Entwicklung polyphonen Denkens ist eine Folge des Ausschlusses von Frauen von klassischer klerikaler Bildung – der Ausbildung zum Priester/zur Priesterin –, und die nur Jungen vorbehaltene Ausbildung in Kirchenmusikschulen zeigt früh musikhistorische Wirkung, die sich mit dem Ausschluss von Frauen von universitärer Bildung fortsetzen wird. Die Lebensläufe der meisten Komponisten und Musiker des 12.–16. Jahrhunderts nehmen den klassischen klerikalen Weg über die

Ausbildung als → Chorknaben. So verwundert es nicht, dass die Möglichkeiten musikalischer Produktion sich auf den Feldern weltlicher Musik ungleich stärker zeigen – und im Bereich der geistlichen Musik dann, wenn der größte Gestaltungsspielraum von Frauen, das Frauenkloster, betrachtet wird. Besonders stark ist die Beteiligung von Frauen auf den Gebieten der improvisierten und der im 12. Jahrhundert noch nicht dokumentierten Musik der Spielleute. Aber dieser Bereich ist genauso wie die »soundscapes« mittelalterlicher Städte (Strohm 1985) unwiederbringlich ins Dunkel der Geschichte zurückgesunken.

Musik im Kloster, Musik in Kathedralstädten

»Mulier taceat in ecclesia« (»das Weib schweige in der Gemeinde«; 1. Korinther 1,34), dieses später Paulus zugeschriebene Diktum bedeutete auf den ersten Blick auch »mulier taceat in cantu«. Seit dem 4. Jahrhundert wurde mit dem Wechsel von Gemeindegesang hin zu einer Musikgestaltung der Messe mithilfe von Chorsängern das Singen von Frauen im kirchlichen Raum beschränkt. Das Zurückdrängen des Singens christlicher Frauen ist zunächst eine theologische Reaktion auf das Singen von Frauen in verschiedenen religiösen Gruppierungen, aber dann auch eine Folge der Konnotation der singenden Frau mit Prostitution und Kurtisanentum, der Identifizierung von Frauen mit Begehren und weltlicher Versuchung (Eva). Der letztlich errungene kirchenpolitische Sieg der römisch-katholischen Kirche über Häretiker und Gnostiker spielt hier eine Rolle. Besonders die gnostische Bewegung mit ihrer Betonung der individuellen Gotteserkenntnis hatte soziale, gleichberechtigte Formen ausgeprägt und viele Frauen als Anhänger, sodass die Unterdrückung und schließlich Ächtung der Bewegung auch zu einem Ausschluss weiblicher Partizipation im theologischen Bereich führte.

Während in Kathedralstädten Frauen weder eine musikalische Ausbildung erhalten noch musikalisch aktiv sein konnten, eröffneten sich für Frauen durch Klostergründungen neue Möglichkeiten: Zwischen 500 und 1500 war das Kloster die einzige akzeptable Alternative zur Ehe für europäische Frauen und befähigte Frauen zu einigen der größten intellektuellen Leistungen im 12. Jahrhundert (Wilson/Margolis 2004, S. 693, vgl. auch Abb. 2). Die beiden bedeutendsten Reformbewegungen des 12. Jahrhunderts, die Prämonstratenser und die Zisterzienser, begannen mit den Gründungen von Doppelklöstern, bevor Papst Innozenz III. die räumliche Trennung von Männer- und Frauenklöstern vorschrieb. Ein Grund für die anfängliche Ermöglichung von Doppelklöstern war der enorme Zulauf von Frauen, der auch in zunehmend restriktivere

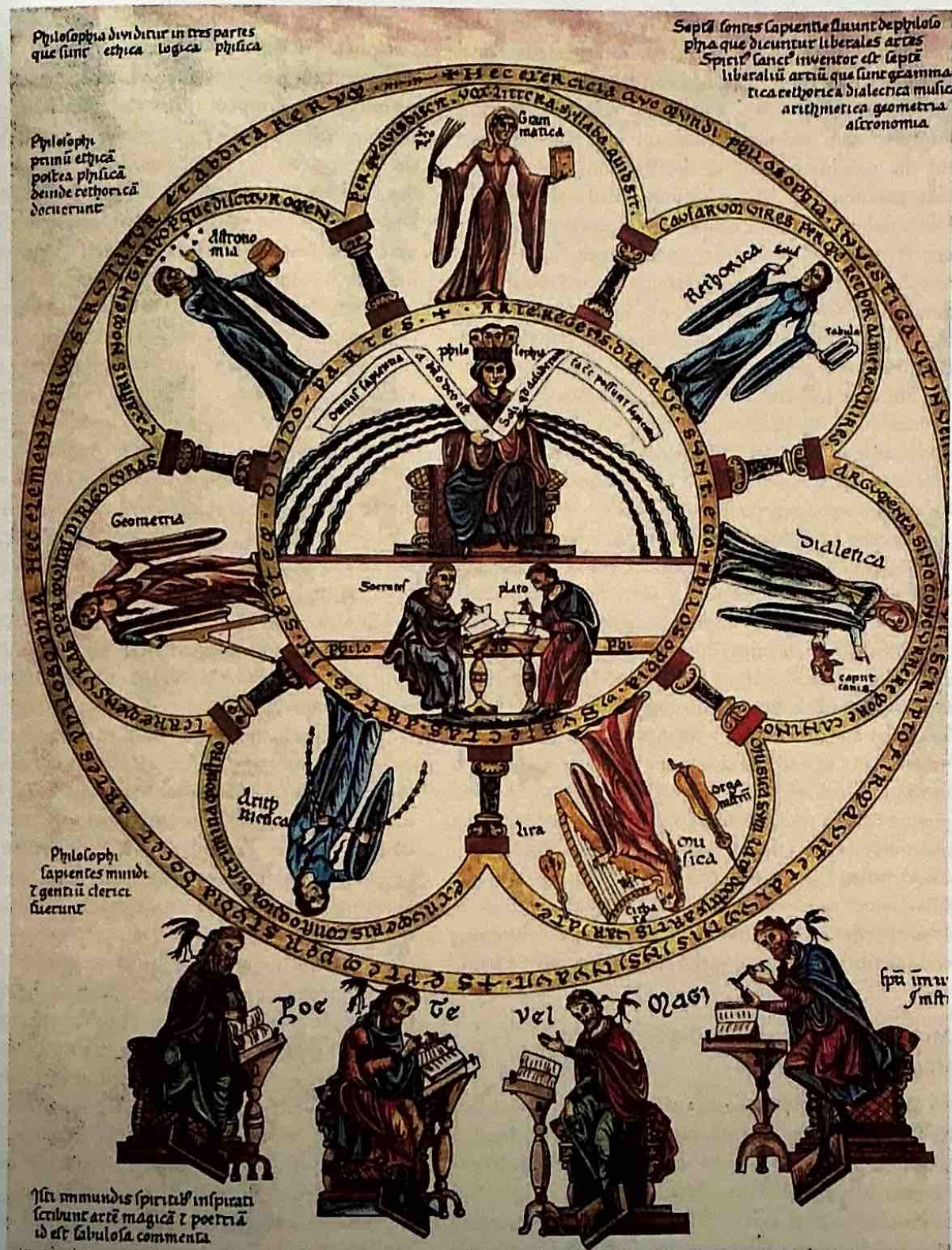


Abbildung 2: Septem artes liberales (um 1180) aus dem Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg (1125/30-1195). Die Philosophie thront in der Mitte, während die sieben freien Künste, dargestellt als typisierte Frauengestalten, der Philosophie zuarbeiten. Rechts unten ist die Musica zu sehen.

Der Hortus Deliciarum (Garten der Vergnügungen oder auch Paradiesgarten) ist die erste von einer Frau verfasste Enzyklopädie und entstand zwischen 1175 und 1195. Als Belehrungs- und Erbauungsbuch für Novizinnen und Nonnen des Chorfrauenstiftes in Hohenberg (Elsass) behandelt die Enzyklopädie das Wissen und vermittelt das Weltverständnis des 12. Jahrhunderts. Sie ist mit 344 wertvollen Miniaturen illustriert. Herrad von Landsberg stand als Äbtissin dem Chorfrauenstift vor.

Maßnahmen des Generalkapitels mündete, weniger aus frauenfeindlichen Motiven heraus, sondern zur Kanalisierung des großen Andrangs von Frauen. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts öffnete sich der Orden der Zisterzienser weiter dem weiblichen Ansturm – auch als Reaktion auf die Geschlechterpolitik der Prämonstratenser. Die Inkorporation von Frauenklöstern wird erlaubt, viele Klöster leben auch ohne offizielle Inkorporation nach der Zisterzienserregel, sodass der Orden einen wesentlichen Anteil an der Eingliederung der religiösen Frauenbewegung in die Kirche hat (Boshof 2007, S. 204). Um 1120 wird die Frauen-Zisterze Tart in der Nähe von Cîteaux gegründet, die nach dem zisterziensischen Filiationsprinzip mit anderen Tochterklöstern einen vom Abt von Cîteaux kontrollierten Verband bilden. Diese Organisationsform findet sich auch in der Zisterzienserabtei Santa María la Real von Las Huelgas, die 1187 vom kastilischen Königshaus bei Burgos gegründet wird. Quellen legen Zeugnis ab von einer lebendigen Musikkultur in diesem königlich bevorzugt behandelten Frauenkloster. Im 13. Jahrhundert wird hier der berühmte Kodex Las Huelgas entstehen, dessen Repertoire die Fähigkeiten des zeitweilig aus 100 Sängerinnen bestehenden Chores dokumentiert. Trotz der zisterziensischen Regel ist der Kodex üppig mit Polyphonie bestückt, die auch zur Aufführung gelangt ist. Die musikalischen Perspektiven, die für Mädchen überall hätten möglich sein können, sind hier nur angedeutet, aber auch in Klöstern mit weniger kunstvollem Repertoire partizipierten Frauen an der Liturgie, was in normalen Diözesen nicht erlaubt war, deren Musik fest in den Händen von Chorschulen lag – der klassischen Ausbildungsstätte für Chorknaben und spätere Kantoren. Es ist genau diese Schnittstelle, die die musikalische Professionalisierung von Mädchen bzw. deren Verhinderung markieren wird.

Musikalisches Zeugnis I: Die Gesänge der Hildegard von Bingen

→ Hildegard von Bingen war nicht nur eine bedeutende Äbtissin, Mystikerin, Diplomatin, Autorin zahlreicher Schriften über medizinische und naturwissenschaftliche Fragen, Klostergründerin, Beraterin hochrangiger Persönlichkeiten ihrer Zeit – was ihr unter Zeitgenossen den Namen »rheinische Sybille« einbrachte – und Verfasserin von Briefen und Visionen, sie war auch eine Dichterin und eine der wenigen uns bekannten Frauen des Mittelalters, die komponierten. Ihre Gedichtsammlung *Symphonia* ist durchaus dem Sequenzenbuch Notkers, den Dichtungen und Traktaten Walters von Châtillon, den Hymnen Abaelards und den Sequenzen Adams von St. Victor zur Seite zu stellen.

Neben der Sammlung *Symphonia*, der von Hildegard gedichteten und vertonten Gesänge, steht der *Ordo virtutum* als besonderes Werk da. Aus 82 Melodien bestehend, repräsentiert es den Kampf um die Seele (*anima*), der zwischen 16 Tugenden und dem Teufel mit einer mystisch-enigmatischen Sprache ausgetragen wird. Dieses Mysterienspiel, das man auch als geistliches Singspiel oder liturgisches Drama bezeichnen könnte, ist ein frühes Beispiel seiner Art in der europäischen Musikgeschichte. Den späteren, überlieferten »Weihnachts- und Osterspielen, denen sich bald Stoffe aus den Heiligen-Leben zugesellten, stellt Hildegard etwas Eigenes zur Seite: das Schicksal der Einzelseele« (Joseph Schmidt-Görg; zit. nach: Annette Kreutziger-Herr: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, K./Weimar 2003, S. 226). Die musikalischen Werke Hildegards sind in deutscher Neumenschrift auf vier Notenlinien (teilweise ist die für den Text gezogene Linie als fünfte Linie mit einbezogen) überliefert, die Texte sind in karolingischer Minuskel mit runden Formen und deutlicher Brechung der Bögen bei c, e und o geschrieben. Ihre Gesänge unterteilen sich in Antiphonen, Responsorien, Sequenzen, Hymnen sowie freie, hymnenartige Stücke und schließlich je ein Kyrie und ein Alleluia. Sie bilden in beiden Handschriften einen liturgischen Zirkel, mit Abweichungen, der die Gesänge einzelnen Festen zuordnet. Die erste Redaktion hat Hildegard von Bingen nachweislich zwischen 1151 und 1158 gemacht, die Anordnung der Gesänge besonders des Villarensener Kodex kann man sogar als »unorthodox« bezeichnen. Exemplarisch sollen nur ihre Hymnen betrachtet werden. Sie wurden in die bedeutenden *Monumenta monodica medii aevi* nicht aufgenommen, weil sie nicht dem gängigen Typus (vier- bis sechsversige strophische Gedichte mit abschließender Doxologie, wie sie im Stundengebet und vereinzelt auch in der Messe und bei Prozessionen ihren festen Platz haben) entsprechen. Wie hoch aber tatsächlich Hildegards Anteil an der individuellen Ausprägung eines traditionellen, literarischen Typus war und wie hoch der Anteil einer nicht bekannten anderen, in diesem Fall literarischen Tradition war, kann man im Moment noch nicht bestimmen. Eine interessante Fragestellung eröffnet sich in jedem Fall.

Der Quellenbeleg, dass Hildegards Musik auch in der Liturgie ihres Klosters Verwendung fand, wie ihr letzter Sekretär Wibert von Gembloux schreibt, klärt nicht die exakten Bezüge und offenbart nichts über die genaue Einbindung in die Liturgie. Aber versuchsweise kann ein Vergleich mit Chorälen und Gesängen aus süddeutschen Handschriften des 12. Jahrhunderts gewagt werden, z. B. mit den süddeutschen Quellen D-BAs Liturgische Hs. 23 (Ed. V. 6) (Ende des 12. Jahrhunderts), D-BAs Liturgische



Abbildung 3: Malerei auf Pergament (355 × 250 mm) aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Kodex Manesse, frühes 14. Jahrhundert), D-HEu Cod. Pal. Germ. 848, fol. 63r. Die Abbildung zeigt den ältesten namentlich bekannten Minnesänger Der von Kurenberg (fl. 1150/80?) im fiktiven Gespräch mit Eleonore von Aquitanien (1122–1204).

Musikalisches Zeugnis II: Die Trobairitz

Die »fin'amor« ist ein hoch artifizielles, höfisches Spiel aus Text und Musik, in dem der Ritter moralisch geläutert und veredelt wird. Ein Ritter lernt durch die fin'amor exemplarisch ritterliche Werte wie »elegantia morum«, feines Benehmen, Disziplin und das Dienstideal, gezügelt und angeleitet im Frauendienst von der verehrten Dame: ein Gesellschaftsspiel, das im Kontext von genereller Unterordnung der Frau im Mittelalter und einer klaren Rollenzuweisung im Wesentlichen durch die Vorgaben der Bibel, wie sie große Kirchenlehrer interpretieren, definiert ist, und als Gesamtbild Licht und Schatten aufweist, wobei sich im Schatten beispielsweise das Misstrauen befindet, das die mittelalterliche Adelsgesellschaft einer Frau als Herrscherin entgegenbringt. Frauen sind die Ansprechpartnerinnen der Trobadore, wobei »Frauen« ausschließlich adelige Frauen meint. Wie die Gesellschaft der

Männer war auch die der Frauen zweigeteilt: Es wurde unterschieden zwischen der Masse der Bäuerinnen einerseits und den Jungfrauen und edlen Frauen andererseits. Deren Rolle wandelte sich im Laufe der Zeit. Es war Frauen möglich, einen höheren Bildungsgrad zu erlangen. Zum einen kann dies auf die generelle Verweltlichung der Kultur zurückgeführt werden, in der beide Geschlechter stärkere Rollen einnahmen, zum anderen auf die langen kriegs- und kreuzzugsbedingten Abwesenheiten der Männer vom Hof, die dazu beitrugen, Frauen Aufgaben zu übertragen, die traditionellerweise für Männer reserviert waren – z. B. das Ausüben der Lehnsherrschaft.

Die adelige Frau wird in der fin'amor und ihrem sozialen Kontext zur Kulturträgerin. Georges Duby formulierte die These, dass das höfische Modell der fin'amor Frauen im feudalen Europa half, »sich aus der Erniedrigung zu erheben« (Duby 1994, S. 281). Eine kühne These! Allerdings wendet sich die okzitanische Trobador-Lyrik im Gegensatz zur Heldendichtung und zur chanson de geste tatsächlich in erster Linie an Frauen, die nicht nur am geistigen Leben Anteil haben, sondern teilweise auch die Richtung dieser dichterischen Produktion beeinflussten, und sei es nur als Mäzeninnen im höfischen Kontext. Frauen waren mit einem noch genauer zu bestimmenden Anteil an der Formung provenzalischer Trobador-Lyrik beteiligt, und der offensichtlichste künstlerische Anteil, der über das Dasein als Dialog- und Ansprechpartnerinnen der Trobadore hinausgeht, ist der mittlerweile geführte Nachweis der Existenz von mindestens 25 Trobairitz, die zu den insgesamt etwa 2 500 Trobador-Texten 46 beigetragen haben (Rieger 1991).

Eine lächerliche Größe, mag man denken, die quantitativ nicht ins Gewicht zu fallen scheint, aber doch qualitativ dann an Gewicht gewinnt, wenn hier die einmalige Chance eines Perspektivwechsels erkannt wird. Die Frauen, die zur Bildgenerierung zuvor ex silentio zustimmten, sprechen hier selbst. Sind Frauen in den Augen der dichtenden Sänger Inspirationsquelle und Ansprechpartnerin, so zeigen Text und Musik der dichtenden Sängerinnen andere und weitere Facetten der fin'amor, und die deutlichen Unterschiede führen zu einer Uminterpretation des höfischen Regelwerks. Ohne die Trobairitz könnten wir nur das Frauenbild männlicher Dichter bestimmen, nicht jedoch das Korrektiv des weiblichen Blickwinkels in Betracht ziehen. Die Trobairitz sind übrigens eine Entdeckung des späten 20. Jahrhunderts; erst durch die kritische Werkedition konnte die Existenz der Trobairitz zuverlässig belegt werden, sodass die dichtende Frau als Selbstverständlichkeit des 12. Jahrhunderts nun auch eine historiografische Selbstverständlichkeit geworden ist (Rieger 1991).

Das Korpus an überlieferten Texten der Trobairitz mag zwar nicht zu Generalisierungen einladen, aber analytische und editorische Bemühungen der letzten Jahrzehnte haben auch eine qualitative Interpretation des lyrischen Materials ermöglicht. Es gibt derart auffallende Gemeinsamkeiten der Trobairitz-Texte, das Aussagen zu dieser Künstlerinnengruppe versucht werden können. Denn ihre Lyrik begnügt sich keineswegs mit einem simplen Rollentausch, einer Umkehr der Rollen im symbolischen »Machtspiel fin'amor«. Gemeinsam mit ihren männlichen Kollegen bewahren die Trobairitz zunächst den konventionellen Tugendkatalog und thematisieren die fin'amor, deren »hochstilisierte Ideologie« sie reserviert gegenüberstehen und für deren Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit sie ein geschärftes Bewusstsein haben (Rieger 1991, S. 393). Sie besingen wie die Trobadore Freude (»joie«) und Schmerz (»dolor«) und beherrschen das trobadoreske Regelsystem: Sie halten sich an das »celare«-Gebot (Verschweigen intimer Details), jonglieren mit »senhale« (Verwendung von Decknamen), formen das Lied als Bote und Botschaft und gestalten dieselben stereotypen Figurenkonstellationen. Wie auch die der Trobadore und ebenso ausdifferenziert und komplex weist die Trobairitz-Lyrik feinste intertextuelle Bezüge auf. Es finden sich sowohl Kommentare zur Lyrik männlicher Dichterkollegen als auch Bezugnahmen auf ganze lyrische Diskurse der Trobadore, die ausführlich behandelt und transformiert werden.

Anders als die Trobadore aber verwenden Texte der Trobairitz naturgemäß ein weibliches, lyrisches Ich und verweisen selbstbewusst, aber auch durchsetzt von Selbstironie auf eigene Vorzüge, z. B. auf »ma beltatz« (»meine Schönheit«), wie es in *A chantar* von Beatriz de Dia heißt. Der Stil der Trobadore wird transformiert und nicht imitiert, was eines der auffälligsten Merkmale von Trobairitz-Texten ist. Der gravierendste Unterschied ist ein textlicher, aber auch ein inhaltlicher: Der Tugendkatalog der fin'amor wird nicht zwischen Ritter und Herrin, der »domna« (»Herrin« in der Trobadore-Lyrik), aufgefächert, sondern zwischen der »domna« und ihrem »amic« (Geliebter, Freund). Das lyrische Ich besingt in Trobairitz-Texten als Individuum ein gleichgestelltes Individuum – eine Regelverletzung des Tugendkatalogs, ein Verstoß gegen höfische Konventionen.

Die Konventionsverletzung des »direkt über Liebe und Leidenschaft Sprechens« und die freimütige erotische Komponente der fin'amor wird begründet mit der Gleichstellung in der Liebe von »domna« und »amic«. Und während für viele Trobadore die vertonte Lyrik ein Mittel zum sozialen Aufstieg ist, haben die Trobairitz – als adelige Frauen – diesen Aufstieg nicht nötig. Allerdings



Abbildung 4: Initiale mit einer Abbildung der Comtessa de Dia, F-Pn ms. fr. 12473, fol. 126.

Die Trobairitz Comtessa de Dia oder Beatriz de Dia (um 1140 bis 1189) begegnet nicht nur in Miniaturen von vier illuminierten Trobadore-Handschriften, sondern auch als Dichterin von Texten, in denen die Frau als alleiniges lyrisches Ich auftritt. Die einzige überlieferte Melodie einer Trobairitz stammt von ihr.

begründen sie Regelverletzungen, indem sie z. B. (wie bei Na Carenza) auf die Möglichkeit unverheiratet zu bleiben ebenso Bezug nehmen wie die Möglichkeit erörtern, trotz Heirat kinderlos zu bleiben. Auch das Verwerfen gesellschaftlicher Bilder von Weiblichkeit ist ein Dauerthema in den Texten der Trobairitz. Denn im Gegensatz zu den »raisons professionnelles« ihrer dichtenden männlichen Kollegen liegen bei den Trobairitz meist künstlerische und persönliche Motive vor, eben »raisons personnelles«.

Die weibliche Stimme

Das umfangreiche musikalische und poetische Schaffen von Hildegard von Bingen und die Trobairitz sind im 12. Jahrhundert das deutlichste und am eindeutigsten zu belegende Phänomen einer weiblichen Stimme im Musikbereich, die gehört werden kann. Die weibliche Stimme ist jedoch auch grundsätzlich ein Phänomen des 12. Jahrhunderts, das Möglichkeiten des Zugangs zu Geschlechterbildern des Mittelalters erschließt: Nicht primär als