

## **Constanze Holze**

### **Spielfrauen im Mittelalter**

#### **Zeiträume und Regionen**

Das Mittelalter stellt aus heutiger Perspektive eine sehr heterogene Epoche dar, in der sich umfassende kulturelle, politische und religiöse Wandlungen vollzogen haben. Im deutschsprachigen Raum ist die überblicksartige Unterteilung in drei Phasen üblich: das Frühmittelalter – von etwa der Mitte des 6. Jahrhunderts bis zum Beginn des 11. Jahrhunderts, das Hochmittelalter – von Anfang des 11. Jahrhunderts bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts und das Spätmittelalter von etwa 1250 bis ca. 1500.

Während im Frühmittelalter u.a. die Christianisierung und die Machtkämpfe zwischen Päpsten und Kaisern eine wichtige Rolle spielten, lässt sich das Hochmittelalter auch als Blütezeit des Lehnswesens, Rittertums und Minnesangs und des römisch-deutschen Kaiserreiches charakterisieren. Zugleich ist dies die Zeit der Kreuzzüge gegen den Islam, in deren Gefolge sich auch viele fahrende Musikerinnen und Musiker bewegten. Waren die Klöster bereits im Frühmittelalter wichtige Kulturträger, gewinnen sie im Hochmittelalter weiter an Bedeutung. Städte werden im Spätmittelalter mit der Ausbreitung der Geldwirtschaft zunehmend mächtiger. Weitreichende Handelsbeziehungen, wie sie durch die Hanse unterhalten werden, führen zu einer neuen Mobilität, kulturellem Austausch und stärken das aufstrebende Bürgertum. Dessen Repräsentationsbedürfnis spiegelt sich in aufwändigen Festen und damit einhergehend in der Beschäftigung von Unterhaltungskünstlern. Mit Ausgang des 13. Jahrhunderts und dem Aufkommen der Pestepidemien sind in der gesamten europäischen Geschichte krisenhafte Entwicklungen zu verzeichnen, welche die gesellschaftlichen Strukturen zunehmend verändern und allmählich zur Neuzeit überleiten.

Die Renaissance findet in den europäischen Regionen zu unterschiedlicher Zeit statt (vom späten 14. bis zum 16. Jahrhundert). Wichtige Ereignisse, die das Ende des Mittelalters charakterisieren sind neben der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen (1453) die Entdeckung der „Neuen Welt“ durch Christoph Kolumbus (1492), die Reformation mit einem einhergehenden Bedeutungsverlust der katholischen Kirche und kulturell die Erfindung des Buchdrucks (1450). Mit der Möglichkeit der Verbreitung gedruckter Texte beschleunigte sich die Verschriftlichung des Wissens generell (und verloren die klösterlichen Schreibstuben ihre Monopolstellung), was sich auch auf die Aufzeichnung von Musik auswirkte. Berufsbezeichnungen werden differenzierter, schriftliche Quellen spiegeln vermehrt auch Alltagsphänomene oder nennen in Einzelfällen Namen, wodurch wir zunehmend Kenntnis der Existenz von Spielleuten haben.

Bis zum 14./15. Jahrhundert herrschte in Europa ein durchgängig wärmeres Klima als in den darauf folgenden Jahrhunderten. So wurde beispielsweise im Süden Englands in größerem Umfang Wein angebaut. Auf die Bevölkerungszahlen wirkte sich dies positiv aus. Für die Wanderungsbewegungen unbehauster – fahrender – Personen war es ebenfalls von Vorteil. Viele Spielleute legten ohne weiteres Strecken quer durch Europa zurück. Daneben gab es die eher einer Region verhafteten Künstler, insbesondere adlige Trouvères (Südfrankreich), Trobadors (Nordfrankreich), Minnesänger (deutschsprachiger Raum) oder später die zunftmäßig organisierten Stadtpfeiffer (Freie und Reichsstädte, Hansestädte). Bestimmte Regionen wie beispielsweise der Süden Frankreichs (Okzitanien) erlebten eine eigene musikalische Blüte.

## **Bedeutungsspielräume**

Das mittelhochdeutsche Wort *spiln* bedeutet sowohl „spielen“ (z. B. um Geld oder einen Preis), heftige oder lebhaftige Bewegung, sich selbst wie auch anderen Vergnügen bereiten, aber auch spotten oder ausschelten. *Spil* wurde auch für Turniersport eingesetzt, also im Besonderen für „Kampfspiele“, was mit dem Phänomen der „Spielfrau“ nicht viel zu tun hat. Dieser im eigentlichen Wortsinn breite „Bedeutungsspielraum“ zeigt bereits, dass eine systematische Abgrenzung hinsichtlich der Tätigkeiten von Spielfrauen auf der Basis überlieferter Wörter kaum möglich ist.

In den Quellen selbst werden unterschiedliche Bezeichnungen für verschiedene "Typen" oder Tätigkeitsbereiche von Spielfrauen verwendet werden, die allerdings nicht immer erkennen lassen, ob es sich jeweils um unterschiedliche Tätigkeiten handelte. Da der Gebrauch der Bezeichnungen nicht normiert war, gibt es häufig Überschneidungen und Synonym-Setzungen.

Die Ortsungebundenheit der Spielleute führt zusätzlich zu einer uneindeutigen Begrifflichkeit. So finden sich längst nicht in allen Regionen Termini für Frauen, die sich als Spielleute betätigten (Salmen, 2000: 4). Dies bedeutet aber wahrscheinlich nicht, dass es dort keine weiblichen Spielleute gegeben hat.

Eine berufliche Spezialisierung und Aufgabenteilung nach unserem heutigen Verständnis gab es im Mittelalter nicht. Vor diesem Hintergrund müssen die Begriffs- und Berufsbilder im „Spielfrauenreigen“ verstanden werden.

## **Spielfrauenreigen**

### **cantaressa/chanteresse**

Die Gesangkunst setzten die Spielfrauen meist zusätzlich zu anderen Fähigkeiten ein. Viele Sängerinnen begleiteten sich selbst auf einem Saiteninstrument – wie *la harparesse* Marion 1402 im Dienste von Valentine d'Orleans (Salmen, 1998: 42) – oder etwa mit einem Tambourin. Nachweise über Singen als Lohnerwerb finden sich in den Quellen bereits sehr früh.

### **fidicina/seyten spileryn**

Bezeichnet eine Frau mit der Fähigkeit, ein Saiteninstrument zu spielen, beispielsweise die Fidel Ausdrücke, die eine klare musikalische Spezialisierung hervorheben, gewinnen ab dem Spätmittelalter bis zur frühen Neuzeit zunehmend an Bedeutung.

### **harperesse/harpine**

Bezeichnung für eine Harfenspielerin. Im Versroman *Durmart le Galois* (um 1220) findet sich die Schilderung eines Festmahles, bei dem sich *une damoisele harpa* hören ließ, die als Tafelmusik sowohl Instrumentalstücke vortrug als auch zur Harfe sang (Gildea, 1965: 1/166; nach Salmen, 2000: 40).

Harfenspielerinnen werden oft auch als *joglaressa* angegeben, die die Harfe spielen, wie beispielsweise die englische *juglaresa de arpa*, von der in einer Quelle des Hofes von Pamplona unter Carlos II. (14. Jahrhundert) die Rede ist (Salmen, 2000: 50f.). Zu Berühmtheit gelangte die Harfenspielerin Agnes in Böhmen. Bereits in vorchristlicher Zeit zeigen ägyptische und römische Abbildungen Hetären bei der Ausübung des Harfenspiels (Fleischhauer, 1978: 100). (Hetären, übersetzt "Gefährtinnen", waren im Altertum Frauen, die gegen Entlohnung Sexualverkehr gewährten, die aber im Gegensatz zu Dirnen gebildet

und sozial anerkannt waren). Solche Bilder haben zu einer Gleichsetzung von sexueller und musikalischer Dienstleistung durch die mittelalterlichen Autoren sicherlich beigetragen.

### **joglaressa/joueuse/joglareza/juglaras/jouguelleresse**

Weibliche Ableitung von *joglar*. Im Lateinischen auch *ioculatrix* (abgeleitet vom männlichen *ioculator*). Spaßmacher/innen und „Possenreißer/innen“ wurden mit dieser Bezeichnung versehen, die im deutschen Sprachraum später durch die neuere Form „Gaukler/in“ abgelöst wurde. Von diesen versuchten sich höfische Sänger dezidiert abzusetzen. Häufigstes musikalisches Attribut der *joglaressa* ist das Tambourin. Die passende Ergänzung zum *joglar* war – zumindest in Okzitanien – wahrscheinlich nicht nur die *joglaressa*, sondern gleichermaßen die *soldadeira* (Rieger, 1991: 232). Der Begriff erscheint bereits in der älteren Forschung als ungenau, da er sowohl nicht-musizierende Artistinnen als auch Musikerinnen bzw. singende Tänzerinnen erfasst. Südfranzösische Quellen legen nahe, dass *joglar* häufig auch die Bezeichnung für einen nicht-adligen Trobador war. Die strikte Trennung zwischen einem nur ausübenden *joglar* und dem schöpferischen *trobair* ist also eine Denkfigur späterer Zeit. Dies schließt die Interpretation der weiblichen Begriffsformen selbstverständlich ein.

### **mima**

Weibliche Version von *mimus* (römische Bezeichnung, die auf einen ursprünglich griechischen Begriff zurückgeht). Der Bedeutungshintergrund ist das Nachahmen, auch Nachäffen – oft komisch verzerrend. Tanz- und Gesangsdarbietungen zwischen den „ernsten“ Gladiatorenkämpfen wurden durch diese Künstler/innengruppe bestritten. Im Mittelalter werden *mimi* in mittellateinischen Quellen generell als Künstler erwähnt, die schauspielerische Darstellungen zeigten, oft auch in Verbindung mit Musik – ohne dass die Formen der Unterhaltung näher beschrieben werden.

### **spilwip/spilwib/spielweib/spielfrouwe/spelewif**

Mittelhochdeutsche Bezeichnung für eine fahrende Musikerin. Ableitung von der männlichen Form „spilman“ auch als „spilmannin“ vorkommend. Sammelbegriff für verschiedene Musikerinnen ohne eine konkrete Festlegung auf ein bestimmtes Instrumentarium oder eine bestimmte künstlerische Tätigkeit. Häufig war ein *spilwib* in der Lage neben Gesangsdarbietungen auch tänzerische Animationen auszuführen oder mehrere Instrumente zu spielen. Vielseitigkeit zeichnete sie aus, was eine hohe Kunstfertigkeit in einzelnen Bereichen allerdings nicht ausschloss. Entsprechend weit gefächert war das soziale Prestige, das sich einzelne Frauen erwarben. Regionale Besonderheiten sind ebenso zu konstatieren wie Einkommensunterschiede, die aus besonderem individuellem Können resultierten.

### **saltatrice/sauteresse/saltrricula**

In der Regel Frauen mit hohem tänzerischem Ausdrucksvermögen und einem überdurchschnittlich breiten Repertoire an Tänzen. Sie konnten zur Belustigung vor dem Publikum tanzen, aber auch als Vor-Tänzerinnen im eigentlichen Sinne fungieren, indem sie beispielsweise dem Reigen vorantanzten. Die Darbietung von Tänzerinnen wird in vielen Quellen relativ differenziert unterschieden: Springen als besondere Form des Tanzes oder das Reigentreten werden vom „allgemeinen Tanzen“ abgesetzt (*springerinne, hoppestre, pljasavica*).

Häufig abgebildet, von kirchlicher Seite jedoch besonders heftig angefeindet, stellten die Tänzerinnen eine sehr wichtige Gruppe unter den Spielfrauen dar. Tänzerinnen wurden in eine Traditionslinie mit Salome, der Tochter des Königs Salomo, gestellt (*in modum filiae Herodiadis*) und waren oft imstande, regelrechte Kunst- und Springstückchen vorzuführen oder mit akrobatischen Verrenkungen (Salti, Spagat, Brücken, weite Sprünge, Flic-Flac-Bewegungen, Handstand etc.) zu unterhalten. Springen *alse ein spilwib* war ein Synonym für diese als exhibitionistisch angesehene Kunst. Beim Tanz hat der Körper eine

Schlüsselstellung inne, weshalb diese Frauen auch besonders schnell in den Verdacht der Unkeuschheit gerieten. Neben einer möglichst bequemen Bekleidung, die den Körperformen folgte und in ausdrucksstarken Farben leuchtete – verwendeten die Tänzerinnen oftmals Utensilien wie Bälle, Stäbe oder sehr scharfe Messer. Die damit verbundene Verletzungsgefahr dürfte beim Publikum für den berühmten voyeuristischen "Kick" gesorgt haben. Als Klangwerkzeuge verwendeten sie das Tambourin, Klangstäbe und Glocken.

Von Tänzerinnen ist in der Regel nur in anonymer Form die Rede. Sie werden nicht selten unter dem Begriff *spilwib* subsumiert und erhielten nur geringe soziale Anerkennung. Ausnahmen bildeten lediglich einige Frauen, die sich Könige oder Fürsten gewogen machten. Aus England sind hierfür einige Beispiele überliefert (nach Southworth, 1989: 35, 62). So gelang es 1086 einer *joculatrix* namens Adelinda durch die Gunst eines Verwandten von Wilhelm dem Eroberer, dem Earl Roger, zu Landbesitz zu kommen (einer wichtigen Voraussetzung für soziale Achtung). Die *saltatrix* Matilda Makejoy fesselte den Kronprinzen und späteren König Edward II. in Ipswich mit ihren Darbietungen so sehr, dass er sie immer wieder bei Hofe beschäftigte, was mindestens für 1290-1311 belegt ist (für eine Tänzerin - zumal in dieser Epoche - sehr beachtliche Zeitspanne). Im Zusammenhang mit diesen Frauen ist von sexueller Gefügigkeit oder Dienstleistung interessanterweise nicht die Rede.

### **soldadera/soldadaira**

Insbesondere in Okzitanien bzw. im heute portugiesischen Raum (Algarve) anzutreffende schillernde Bezeichnung für eine Frau, die „Freude spendete“. Möglicherweise auch als Synonym für *meretriz* oder *meretricula* (Dirne oder Hure) verwendet. Die anzunehmenden Tätigkeiten sind vielfältig, und in ihrer Mehrheit geht die Trobadorforschung jedenfalls davon aus, dass die *soldadeira* sich auch prostituierte. Allerdings gibt es bei genauerer Betrachtung der Quellen nur sehr wenige Indizien dafür. Wahrscheinlicher ist die These, dass auch die *soldadeira* ein weibliches Äquivalent zum *joglar* bildete, nicht allein die *joglaressa* - denn diese Bezeichnung taucht beispielsweise in okzitanischen Quellen insgesamt seltener auf (Rieger, 1991: 232). In exakter Übersetzung beschreibt der Begriff lediglich eine „Frau, die Lohn erhält“ (Rieger, 1991: 233).

### **timpanatrix/tympanistra/tympaneresse**

Meist mit einer Schellentrommel dargestellte Frau, die häufig gemeinsam mit weiteren Musikern auftritt, beispielsweise um einen Reigen anzuführen. Gelegentlich tritt sie auch als Tänzerin in Erscheinung.

### **trobairitz**

Ein Sonderfall, denn es handelt es sich bei ihr um eine Vertreterin der Hochkultur, die literat (also des Lesen und Schreibens mächtig) und von gehobenem Stand war, mithin eine Edelfrau. Ein herausragendes Beispiel ist Beatrice de Dia. Sie ist das weibliche Pendant zu den Minnesängern, *trobadors* und *trouvères*, die in der Regel bei Hofe ihre Aufwartung machten und weniger vom dörflichen oder städtischen Publikum abhängig waren. Die Dichtung dieser Künstler wurde teilweise auch aufgezeichnet (nicht selten in üppig illustrierten repräsentativen *Codices* und ist deshalb zum Teil überliefert.

## **Namenreigen**

### **Adelinda**

1086 kam eine *joculatrix* namens Adelinda durch die Gunst eines Verwandten von Wilhelm dem Eroberer, dem Earl Roger, zu Landbesitz (eine wichtige Voraussetzung für soziale Achtung).

### **Agnes von Böhmen**

Spektakulär ist der Fall der Spielfrau Agnes, die das Vertrauen des böhmischen Königs Wenzel IV. gewann, möglicherweise dessen Geliebte wurde und schließlich sogar mit diplomatischen Aufgaben betraut wurde (Bachfischer, 1998: 34). Agnes spielte Harfe und soll ebenfalls ausgezeichnet gesungen haben sowie eine herausragende Spielerin auf der Fidel gewesen sein. Es ist überliefert, dass König Wenzel sie mit materiellen Gütern geradezu überhäuft habe und sie damit unabhängig von einem unsteten Leben machte. Allerdings war mit dem plötzlichen Ableben des Königs 1305 auch das Glück der Agnes vorbei. Politisch zweckmäßig behauptete man, sie habe ihm während einer Umarmung ein unerklärbares Mittel verabreicht und ihn dadurch getötet.

### **Alheit**

Die Rottenspielerin Alheit begleitete die junge Prinzessin Elisabeth (die spätere Hl. Elisabeth von Thüringen) auf ihrer Reise vom ungarischen Königshof auf die Eisenacher Wartburg. Sie soll sie verständnisvoll getröstet haben:

*In der zeit da der kunig uon vungerne sein heiligen tochter Elizabethen gemehelet dem Lantgrauen Ludowig uon Hessen da sand er sie mit grozzen eren hintz Nurnberch da den brautlaufft sollte sein. Da gab er ir ein Rotterin auf den wek die hiez Alheit ob daz kind wurde wainen daz sie ez danne stillet mit dem saitenspiel. Diesew fraw sprach sie wer siben iar alt.*

(Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF 2, 1854, Sp. 130)

### **Beatrice de Dia**

Die Comtesse Beatrice de Dia wirkte im 13. Jahrhundert. Sie war wahrscheinlich die Gattin des Grafen Wilhelm von Poitiers (1158-1189). Sie hinterließ ein kleines Text-Melodien-Korpus (um 1160). Ihre bildliche Darstellung in den Quellen entspricht in ihrer Stilisierung derjenigen, wie sie auch für antike Dichter gebräuchlich war. Ob ihr betont schlichtes Äußeres daher eine realitätsnahe Abbildung ist, erscheint zumindest fraglich. Andererseits teilt sie diese Art der Kleidung mit anderen Frauen in okzitanischen Darstellungen (N'Azalais und Gujellma Monja, vgl. Rieger, 1991: 230f.). Wahrscheinlich entspricht eine derartige Stilisierung dem herausgehobenen Milieu adliger Präsentation und rekurriert damit auf Bildung und Exklusivität. Damit unterscheidet sie sich wesentlich von den einfachen Spielfrauen. Es ist anzunehmen, dass die *trobairitz* wie ihre männlichen Kollegen Spielleute (darunter möglicherweise auch Frauen) beschäftigte, die ihrem Vortrag eine passende Untermalung und Begleitung verliehen.

### **Matilda Makejoy**

Die *saltatrix* Matilda Makejoy fesselte den Kronprinzen und späteren König Edward II. in Ipswich mit ihren Darbietungen. Sie gefielen dem König so gut, dass er sie immer wieder bei Hofe beschäftigte, was mindestens für 1290-1311 belegt ist (eine für eine Tänzerin - zumal in dieser Epoche - sehr beachtliche Zeitspanne).

### **Marion**

stand als *harparesse* 1402 im Dienste von Valentine d'Orleans, sang und begleitete sich mit der Harfe.

### **Guillelma Monja**

Die *joglaressa* Guillelma Monja war die Ehefrau des Trobadors Gaucelm Faidit (Ende des 12. Jahrhunderts). Sie wird in nahezu allen Quellen als *soldadeira* bezeichnet und trat als musikalische Begleiterin ihres Mannes auf. Ob der Name „Monja“ (= „Nonne“) ihr tatsächlicher Familienname war oder aber eine Anspielung auf wenig frommes Verhalten oder den Vortrag zweideutiger Lieder bedeutet, lässt sich aus historischer Perspektive nicht klären. Es bietet jedoch Anlass zur Spekulation (Rieger, 1991: 235). Die Heirat zweier

Spielleute, die damit jede andere – sozial günstigere – Eheschließung ausschlossen, sorgte für Spott bei verschiedenen Trobadors. Wenngleich Guillelma als Spielfrau von mehreren Zeitgenossen in Versen erwähnt wird, ist von ihr kein Text überliefert.

### **N'Azalais de Porcairagues**

N'Azalais de Porcairagues ist eine andere *trobairitz* die zumindest namentlich bekannt ist (Rieger, 1991: 230). Auch von ihr existiert eine Abbildung in einer zeitgenössischen Handschrift (als Bestandteil einer kolorierten Initiale), doch ähnlich der Comtesse de Dia ist hier nicht von einem persönlichen Porträt auszugehen. N'Azalais de Porcairagues wurde vom *trobador* Raimbaut d'Aurenga auch als Widmungsträgerin eines seiner *joglar*-Lieder eingesetzt.

## "Beruf" Spielfrau/Spielmann

### Allroundkünstler

Unter den Spielleuten des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit hätte das hohe Spezialistentum der heutigen Musikwelt wahrscheinlich nur Befremden erregt. Vielseitigkeit war eine der wichtigsten Eigenschaften dieser Musiker, die heute auf einem dörflichen Fest, morgen bei einer Kirchweihe, an Markttagen oder bei Hochzeiten aufzuspielen hatten. Herausragende Ereignisse waren Hoffeste oder Konzile, bei denen es um Repräsentation und Unterhaltung gleichermaßen ging. Aber ob bäuerlicher Tanz oder höfischer Reigen – Spielleute hatten die jeweils erforderliche Ebene und den musikalischen Geschmack der Festgesellschaft zu treffen, ansonsten blieben sie als musikalische Tagelöhner schnell ohne Salär.

Spielleute waren auf eine Vielzahl von Engagements angewiesen. Nicht selten versuchten sie sich deshalb auch als Allround-Unterhaltungstalente, beispielsweise als Akrobaten oder Zauberkünstler. Gerade Letzteres brachte sie sehr leicht in den gefährlichen Ruch der Hexerei. Auch Quacksalberei wurde von einigen Spielleuten auf den Märkten betrieben.

Den Frauen unterstellte man häufig Prostitution. Ob das für die Spielfrauen im Allgemeinen wirklich zutrifft, bleibt dahin gestellt.

Gelegentlich werden Spielfrauen mit der Tierdressur in Verbindung gebracht, auch wenn die Beispiele hierfür nicht sehr zahlreich sind. Wie eine Abbildung zu einem Gedicht aus dem 16. Jahrhundert nahe legt, wurden Frauen dann zur Zielscheibe beißenden Spottes.

### Spielleute am Hof

Es gab auch etabliertere Spielleute, die sich längere Zeit an einem Hof aufhielten bzw. als musikalische Begleiter von Minnesängern über dauerhafte Engagements verfügten. Sie hatten es meist nicht nötig, über vielfältige Tätigkeiten. Nebenverdienste zu erwirtschaften und unterschieden sich auch im musikalischen Repertoire deutlich von der breiten Schar der Bettelmusikanten. Die höfischen Spielleute setzten ihren Ehrgeiz auf ausgefeilte Dichtungen und die Kenntnis der neuesten Moden. Heldenepen, Loblieder, Minnesang, aber auch Spottgedichte und tagesaktuelle Ereignisse mussten dichterisch und musikalisch überzeugend vorgetragen werden.

**Troubadours** – auch **Trobadors** – waren adlige Dichter-Musiker aus dem Süden Frankreichs, überwiegend aus dem Gebiet der Provence. Erste Troubadours sind seit etwa 1100 nachgewiesen. Die Lyrik dieser Künstler umkreist hauptsächlich den höfischen Minnedienst, dem ein besonderer Kult ritterlicher Liebe zugrunde liegt. Man geht davon aus, dass etwa 2.600 Dichtungen im provençalischen Dialekt erhalten sind, die wenigsten davon jedoch mit musikalischer Notierung. Etwa 250 heute bekannte Melodien werden den Troubadours zugeschrieben, ihre Überlieferung erfolgte in sogenannten *chansonniers*.

**Trouvères** bilden das nordfranzösische Äquivalent zu den Troubadours. Wie jene sind Trouvères in der Regel von adliger Herkunft und Dichter und Musiker in Personalunion. Sie waren etwa von der Mitte des 12. Jahrhunderts an aktiv. Es sind ungefähr 2.100 Texte erhalten und zusätzlich immerhin ca. 1.400 Melodien. Die vergleichsweise gute Kenntnis der Musik erlaubt eher Aussagen über die Struktur der Stücke als dies bei denen der Troubadours möglich ist. Die Musik ist in der Regel monophon, die wahrscheinlich klanglich

attraktive Begleitung durch Spielleute wurde normalerweise improvisiert und nicht aufgezeichnet.

**Minnesänger** sind adlige Dichtermusiker im deutschsprachigen Raum etwa in der Zeit vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. Sie stellen das deutsche Äquivalent zu den französischen Troubadours und Trouvères dar und teilen mit diesen den Minnekult und die artifizielle Konstruktion der höfischen Liebe. Es gilt als unumstritten, dass die deutschen Minnesänger wesentliche Anregungen von ihren französischen Vorgängern aufgenommen haben, was insbesondere durch *Kontrafakturen* (mittelhochdeutsche Neutextierungen französischer Stücke) belegbar ist.

**Minstrels/menestrels/ménétriers** sind fahrende Musikanten (Spielleute), die gelegentlich auch in feudalen Haushalten für eine bestimmte Zeit angeheuert wurden, um für musikalische Unterhaltung zu sorgen. Diese Bezeichnung für Spielleute wurde gelegentlich im französischen, vorwiegend aber im englischsprachigen Raum verwendet. Minstrels setzten sich dort sozial als etwas höher stehend von den Jongleuren ab.

Die Hierarchie der Musiker und die insgesamt eher spärliche Überlieferung bringen es mit sich, dass die niedergeschriebenen Dichtungen wie auch die begleitenden Melodien nur den Minnesängern zugeschrieben wurden. In Einzelfällen ist jedoch bekannt, dass der musikalische Part von angeheuerten Spielleuten nicht nur ausmusiziert und gestaltet, sondern auch erfunden wurde. Ein Beispiel liefert hierfür der Minnesänger Hugo von Montfort (1357-1423), der zu seiner Dichtung seinen Spielmann Bürk Mangolt Melodien erfinden ließ (Bachfischer, 1998: 58). Da Spielleute nicht selten aus Musikerfamilien stammten und ihre Fertigkeiten von Kindesbeinen an ausgebildet hatten, waren sie an virtuoser Kunst ihren Dienstherrn – den Minnesängern – häufig überlegen. Eine genaue Grenzziehung zwischen der Leistung der adeligen Troubadours und Minnesänger (von denen uns überwiegend die Dichtung überliefert ist) einerseits und der ausschließlich reproduktiven, rein interpretatorischen Leistung der Spielleute andererseits erscheint aus heutiger Perspektive kaum mehr möglich. Die Trennung in „genialen Erfinder“ und lediglich „ausführenden Musiker“ ist im Hinblick auf die Spielleute äußerst problematisch.

Es darf auch nicht übersehen werden, dass von der Erbfolge ausgeschlossene oder materiell nicht hinreichend ausgestattete Adlige, die sprichwörtlichen „armen Ritter“ und andere gebildete Personen als fahrende Musiker ihre Existenz bestritten.

Dieses relativ gefährliche Leben haben verarmte oder nicht begüterte Edelfrauen allerdings nicht gewählt. Ihnen stand normalerweise der Gang ins Kloster offen, wo sie häufig in relativer persönlicher Sicherheit ihre Bildung vervollkommen oder anderweitig als „versorgt“ gelten konnten. Ein Dasein als hochgeborener Abenteurer wie es etwa der im süddeutschen Raum beheimatete Oswald von Wolkenstein führte, ist von einer Frau in dieser Form nicht bekannt.

## **Spielmannsschulen**

Viele Spielleute – also auch die Frauen unter ihnen – kamen aus Musikerfamilien. Ein Aufstieg auf der sozialen Leiter war entsprechend schwierig. Oftmals gingen sie bei den Eltern oder bei einem Meister in die Lehre. Einige waren auch Autodidakten. Neben der Selbstunterweisung war das Lernen von Berufsgenossen eine wichtige Quelle der Aneignung bzw. Weiterbildung musikalischer Fähigkeiten. Zur Erweiterung des Repertoires waren die jährlich abgehaltenen Spielmannsschulen (*scholae mimumorum*) eine besonders wichtige Institution. Sie sind seit dem 13. Jahrhundert im deutschsprachigen, französischen



Gebiet sowie in Flandern belegt. Üblicher Termin war die Fastenzeit, da dann den Spielleuten das Musizieren in vielen Gebieten untersagt war. Es gibt Belege, dass einige Spielleute von ihren Dienstherrn (etwa Fürsten und Bischöfe) zu derartigen Weiterbildungen regelrecht „auf Dienstreise“ geschickt wurden, natürlich mit der Absicht, im Anschluss das musikalische Leben am Dienort kräftig zu beleben und gewissermaßen auf dem neuesten Stand der Zeit zu halten. Neueste Musizierweisen und Techniken konnten dabei erprobt, Instrumente gekauft oder repariert werden. Diese Treffen dürften nicht nur als musikalische Börse, sondern auch als Möglichkeit des Austausches über erhaltenes Salär und berufliche Entwicklungschancen genutzt worden sein. Anwerbungen geeigneter Musiker erfolgten ebenfalls bei dieser Gelegenheit.

Es erscheint unwahrscheinlich, dass Frauen bei den Spielmannstreffen nicht dabei gewesen sein sollen. Man kann darüber spekulieren, ob sie möglicherweise eher Randfiguren blieben, die Ensembles begleiteten und vervollständigten. Bisher ist in der Forschung jedenfalls keine Spielfrau belegt, die etwa bei diesen Treffen eine Schlüsselrolle eingenommen hätte. Einer der tiefsten Kenner des Berufsbildes des Musikers, Walter Salmen, stellt deshalb die Teilnahme der Spielfrauen an diesen Veranstaltungen generell in Frage (Salmen, 1983: 110ff.).

## Überlieferung

Die Musik der Spielleute ist generell eine auf Improvisation beruhende Kunst. Selbst unter Berücksichtigung der seit dem 13. Jahrhundert existierenden musikalischen Quellen ist festzuhalten, dass hier schriftlich überlieferten Tanzmelodien und Bassgestalten stets lediglich Modelle für die musikalische Umsetzung darstellen. Die eigentliche Kunstfertigkeit der Spielleute bestand im virtuosen Ausschmücken dieser Melodien und Modelle aus dem Stegreif. Schriftliche Überlieferung war für viele Jahrhunderte die Domäne der Kirche. In den Codices, den prachtvollen Handschriften der einflussreichen Klöster, war für die Notation der weltlichen Melodien und Jahrmarktsmusik kein Platz.

Dieses Überlieferungsmonopol wurde in Teilen durch das aufstrebende Bürgertum und durch Adelshöfe aufgebrochen, die der eigenen Hofhaltung durch Codices in Nachahmung der großen geistlichen Handschriften mehr Glanz verleihen wollten. Es handelt sich dabei jedoch lediglich um eine äußerst selektive und in keiner Weise für die Musik repräsentative Überlieferung. Dass hierbei Frauen nur als illustrative Figuren erscheinen, überrascht kaum. Desto erstaunlicher ist es, dass beispielsweise von der *trobairitz* Beatrice de Dia Lieder aufgezeichnet wurden.

Die musikalischen Leistungen der Spielleute setzten eine extrem gute Gedächtnisleistung der Künstler ebenso voraus wie eine hohe Flexibilität bei der Adaptierung neuer musikalischer Elemente, Tanzformen oder Inhalte. Je breiter das dichterische und musikalische Repertoire, desto wahrscheinlicher war es, auch dauerhaft eine Existenz als Musiker zu bestreiten. Unsere heutige Vorstellung von geistiger Urheberschaft darf nicht auf diese Zeit und Lebensumstände appliziert werden. Einerseits verbreitete sich eine Melodie insbesondere dadurch, dass Konkurrenten sie „aufschnappten“ und weiter trugen, was letztendlich für den eigentlichen Urheber sprach. Andererseits wurden im beständigen „Uminterpretieren“ und „Versingen“ auch stets neue Stücke aus bereits bekanntem Material gewonnen. „Werkcharakter“ haben diese Musikstücke daher selten. Eher gilt dies für ganze „Modellsammlungen“, die innerfamiliär weitergegeben wurden (vom Vater an den Sohn, Lehrer an den Schüler – als Spezialfall kann hier der Meistersang gelten).

## Umgangsmusik

Die Musik der Spielleute war eine funktionale, an den jeweiligen Zweck gebundene Kunst. Das Ad hoc-Musizieren und eine möglichst perfekte Improvisationskunst sowohl im Musizieren als auch in der gestischen und tänzerischen Darstellung, für die häufig die Frauen zuständig waren, sind die deutlichsten Kennzeichen der Spielmannsmusik. Die Hauptaufgaben der Spielleute lagen dabei im Bereich der Instrumentalmusik. Es wird heute angenommen, dass sie nicht nur im weltlichen Bereich, sondern auch in der geistlichen Sphäre aktiv waren. Inwieweit letzteres jedoch für Frauen überhaupt möglich war, verbleibt im Raum der Spekulation.

Die Überlieferungssituation ist besonders für Umgangsmusik problematisch: Tanzmusik z.B. wurde vor dem 16. Jahrhundert nur selten aufgezeichnet. Am ehesten finden sich gemischte vokal-instrumentale Quellen. Insgesamt sind jedoch nur wenige einstimmige Lied- und Tanzmelodien überliefert – diese entstammen sicherlich der Spielmannssphäre.

Musik begleitete nicht nur den Tanz, sondern auch Prozessionen oder fungierte als Tafelmusik. Das weite Aufgabenspektrum machte eine möglichst genaue Anpassung an die jeweilige Situation erforderlich, z.B. was die Dauer der Darbietung anging. Um mit möglichst wenig musikalischem Material viele unterschiedliche Aufgabenbereiche abzudecken, mussten die musikalischen Elemente verschiedene Charakteristika aufweisen: bevorzugt wurden Melodien aus kurzen Motiven, die gut zu variieren waren. Diverse uns heute vielleicht simpel erscheinende musikalische Motivgestalten sollten eigentlich mit Hochachtung betrachtet werden: die Musiker/innen waren in der Lage, auf der Basis eines kleinen Melodienvorrats stundenlang zu improvisieren und eine ganze Abendunterhaltung zu bestreiten. Technisch drückt sich das darin aus, dass als wesentliche musikalische Prinzipien Wiederholung und Reihung herausragen.

## Aufführungspraxis

Wie die Aufführungspraxis der Musik des Mittelalters ausgesehen hat und wie sie heute angemessen aussehen könnte, ist eine der langlebigsten Forschungsfragen. Sowohl die Beschäftigung mit dem Instrumentarium als auch mit der geistlichen Musik der Zeit und ihrer Aufführungspraxis legen jedoch eine ganze Anzahl von Details und Praktiken nahe, so dass die klangliche Gestalt der Spielmannsmusik dann doch nicht vollkommen hinter den Schleiern der Geschichte zu verschwinden scheint.

Eine sehr wichtige Praxis ist diejenige des **Bordun-Spiels**. Ihr markantestes Merkmal ist ein stets mitklingender, gleich bleibender Ton. In der Regel liegt er unter der Melodielinie, gelegentlich ist er auch höher, es kann sich auch um mehrere Töne oder durch mitklingende, jedoch nicht gegriffene Saiten (sogenannte Aliquotsaiten) fixierte Akkorde handeln. Der Bordunton kann sich durchaus verändern, wenn das tonale Zentrum einer Melodie sich verschiebt. Er bleibt jedoch über längere Zeiträume "stehen" und verfolgt nicht jede Wendung der Melodie unmittelbar mit. Dabei entstehende Dissonanzen wurden entweder als klangliche Bereicherung empfunden oder in vielen Fällen überhaupt nicht als solche verortet, da ein festgefügt tonaler Bezugsrahmen mit den Schwerpunkt-Tongeschlechtern Dur und Moll in diesen Jahrhunderten noch keine Rolle spielte. Durch eine fantasievolle rhythmische und dynamische Variierung des an sich starren Begleittones bzw. -akkordes konnte eine einmal gegebene Melodiegestalt selbst von weniger virtuosen Musiker/innen klanglich in immer neues Licht gesetzt werden. Typische Borduninstrumente waren Drehleier, Sackpfeife, Doppelschalmei, Portativ oder die Laute.

Instrumente, die über mitklingende Klangkörper verfügten, seien es Pfeifen oder auch Saiteninstrumente wie Lauten oder die Fidel prägten sich im Verlauf des Mittelalters besonders aus und sind charakteristisch für das Klangbild der Zeit. Interessanterweise sind es häufig die Saiteninstrumente mit zusätzlich klingenden – nicht gegriffenen – Saiten, die einer musikalischen Darbietung erst die richtige Fülle und harmonische Unterstützung verliehen. Da wir heute wissen, dass gerade diese Instrumente (neben einigen anderen speziellen Instrumenten wie dem Tambourin) vielfach von Frauen gespielt wurden, kann daraus abgeleitet werden, dass die Rolle der Spielfrau für ein Gelingen der Gesamtdarbietung nicht marginal, sondern im Gegenteil sehr bedeutsam gewesen sein muss. Spielfrauen waren also mitnichten lediglich schöne "Accessoires" des Auftritts der Spielleute. Ihnen kam oftmals eine tragende Funktion zu, sei es bei der Ausgestaltung musikalisch wichtiger Basispartien, sei es durch das Setzen von Glanzlichtern als exponierte Sängerin oder Tänzerin.

Eine Sonderform des Bordun-Spiels war das Begleiten eines Melodieinstruments durch ein Schlaginstrument, etwa die Schellentrommel. Entstanden aus dem Mangel an begleitenden Musiker/innen wurde diese Spielweise durch einen einzelnen Musiker seit dem 13. Jahrhundert in Europa zunehmend populär. Die zahlreichen Abbildungen von Frauen (oft Tänzerinnen) mit Schellentrommeln legen es nahe, dass diese wie auch andere Schlaginstrumente häufig von Frauen gespielt wurden.

Die **Besetzung** der Ensembles der Spielleute war in der Regel nicht groß, am häufigsten waren anscheinend Ensemblestärken von zwei bis vier Musikern. Da es sich bei der Kunst der Spielleute in weiten Teilen um eine improvisierte Kunst handelte, überrascht es nicht, dass in der Regel nicht mehr als 4-5 Personen gemeinsam musizierten, selbst bei den großen Treffen und Konzilen der Spielleute. Der variablen Besetzung entsprechend stellte es kein besonderes Problem dar, sich unterschiedlichen Gegebenheiten anzupassen. Gegen Ende des hier betrachteten Zeitraums (etwa ab dem 15. Jahrhundert) kristallisierten sich verschiedene Ensembledtypen heraus: die leisere Musik unter Beteiligung von Saiteninstrumenten und die lautere, bei der auch Trompete, Schalmel und Posaune Verwendung fanden (in diesem Besetzungstyp kann ein Vorläufer der Stadt-Pfeifereien gesehen werden).

Ein Ensemble aus beispielsweise Fidel, Schwegel und Trommel bildete ein sogenanntes **Bassa-Ensemble**. Praktisch alle Zupfinstrumente konnten in Kombination mit gestrichenen und geblasenen Instrumenten wie beispielsweise den Flöten treten. Das Hauptmerkmal der Bassa-Ensembles war eine eher ruhige, auch leisere Darbietung, die eine angenehme, ausgleichende Stimmung erzeugen sollte. Entsprechend gibt es keine feste Besetzung. Im Gegensatz dazu waren die von Blechbläsern bestimmten **Alta-Ensembles** lauter. Sie wurden gern von finanzkräftigen Gastgebern eingesetzt, um Raumklangspiele zu veranstalten, bei denen die Ensembles auf unterschiedlichen Balkonen postiert wurden und in ein effektvolles abwechselndes Musizieren (*Alternatimspiel*) eintraten (Bachfischer, 1998: 82).

## Instrumente

### Zuordnung - wer spielte was?

Ein Spielmann hatte möglichst viele Instrumente möglichst virtuos zu beherrschen. Eine Spielfrau war in dieser Hinsicht begrenzter. Es war den Spielfrauen nicht erlaubt, alle Instrumente zu spielen, zumindest nicht öffentlich. Ob Abbildungen, die Frauen mit praktisch allen Instrumentengattungen der Zeit zeigen, der Realität entsprechen, ist in der Forschung umstritten. Wahrscheinlich handelt es sich in den meisten Fällen um allegorische oder symbolische Abbildungen.

Besonders häufig werden Spielfrauen mit *Fideln* bzw. überhaupt mit Saiteninstrumenten abgebildet. Es scheint so (abgesehen von der Schellentrommel, Kastagnetten und ähnlichen kleineren Rhythmusinstrumenten, die insbesondere den tanzenden Spielfrauen nützlich waren), als ob bereits recht früh die Frauen den "leiseren" Part der musikalischen Darbietung übernahmen.

Bereits früh kristallisierte sich auch eine unterschiedliche Bezahlung heraus. Das Spiel von *Pfeiffen* und kräftigen Blechinstrumenten wurde in der Regel besser entlohnt als die leiseren Saiteninstrumentalist/innen.

Spielleute, die nicht länger an einem Hof arbeiteten, sondern viel und in kurzer Zeit auch weit herumzogen, bevorzugten tragbare Instrumente gegenüber nicht so gut transportablen wie dem Portativ.

## **Instrumentenreigen**

### **Harfe**

wurde von Frauen gespielt

Mittelalterliche Harfen sind in ihrer Bauweise vielgestaltig. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie nicht mit einem Plektron, sondern mit den bloßen Fingern angezupft wurden. Aus Irland und England gelangten diese Instrumente spätestens im 9. Jahrhundert auf den Kontinent. Der Harfe kommt in den mittelalterlichen Epen eine hervorragende Rolle zu. Dies ist u.a. Ausdruck dessen, dass das Instrument praktisch von allen Bevölkerungsschichten zur Musikausübung genutzt wurde. Hofdamen und Minnesänger verwendeten es ebenso wie Spielfrauen. Die Harfe eignet sich als Beispiel für Studien zur Sozialgeschichte eines Instrumentes in besonderer Weise, da sie eine wechselvolle Entwicklung der Auf- und Abwertung - insbesondere aufgrund ihrer Benutzung durch Frauen - erfahren hat. Die mittelalterlichen Quellen enthalten zahlreiche Textstellen, an denen entweder von hochstehenden Harfenspielerinnen die Rede ist oder aber von sehr fähigen und musikalischen *Harfnerinnen*, die sich vor anderen Musikern auszeichneten, z.B. der spektakuläre Fall der Spielfrau Agnes.

### **Crotta/crwth/rotte**

wurde von Frauen gespielt

Gemeint ist eine Leier. In einem mit dem Nibelungenlied in Zusammenhang stehendem Epos wird ausführlich eine Episode geschildert, in der eine Rottenspielerin vor Kriemhild musiziert und im Anschluss an ihre Darbietung reich belohnt wird. Auch die Spielfrau Alheit spielte auf einer *Rotte*.

### **Drehleier/hurdy-gurdy/symphonie/organistrum**

wurde von Frauen gespielt

Die Drehleier war ein Instrument, das sich insbesondere auf Jahrmärkten stetiger Beliebtheit erfreute und sich nach seinem Absinken in die Bettlersphäre immer noch als Volksinstrument bis weit ins 19. Jahrhundert behaupten konnte. Sozial abgesunken, wird die Drehleier im 16. Jahrhundert vielfach als *Weiberleier* bezeichnet. Gravierender noch: die

*Leierin* gilt als Werkzeug des Teufels, als verflucht und "unehrlich" (also nicht ehrenhaft, unwürdig). Systematisch zählt die Leier aufgrund der Klangerzeugung zu den Saiteninstrumenten, wengleich die klingende Saite durch ein Kurbelrad (und nicht durch einen Bogen) in Schwingung versetzt wurde. Unterschiedliche Tonhöhen wurden durch die Verkürzung und Verlängerung der Saite mittels Tastendruck erzielt. Von den normalerweise drei vorhandenen Saiten war mindestens eine Bordunsaite.

## Laute

wurde von Frauen gespielt

Die Laute hatte bereits eine Jahrhunderte währende Entwicklung hinter sich, ehe sie im 10. Jahrhundert über Spanien den Weg nach Europa nahm. Lauten hatten einen bauchigen Korpus und reich verzierte Rosette/n. Eine festgelegte Saitenzahl gab es über Jahrhunderte nicht, auch die Zahl der mitklingenden Saiten – die beim Spiel nicht extra gegriffen wurden – schwankte erheblich. Meist wurden die Saiten zu Paaren zusammengefasst. Die Laute erfreute sich aufgrund ihrer verschiedenen Einsatzmöglichkeiten als Begleit- oder Melodieinstrument außerordentlicher Beliebtheit und wurde von beiden Geschlechtern gespielt. Neben der Laute ist auch die Gitarre gelegentlich abgebildet, sie ist jedoch für den Zusammenhang des Musizierens von Spielleuten vernachlässigbar. Als Statussymbol ist die Laute kaum anzusehen, da sie (ähnlich wie die Harfe) im gesamten ständischen Spektrum der Musiker/innen auftaucht. Das Lautenspiel soll auch zu den Animierpraktiken im Frauenhaus (also im Bordell). gehört haben (Salmen, 1998: 52). In Abbildungen des 16. Jahrhunderts werden Kurtisanen häufig mit diesem Instrument gezeigt.

Die Laute war in den verschiedenen gesellschaftlichen Sphären gleichermaßen präsent: In seltenen Fällen kamen Lautenistinnen zu höchsten Ehren wie es für die Italienerin Marfisa di Gavardi verbürgt ist. Sie schaffte es Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur Position einer Hoflautenistin bei Herzog Albrecht von Preußen. Der Herzog war so an dieser Musikerin interessiert, dass er ihr zusätzlich zu standesgemäßer Kleidung ein geradezu fürstliches Gehalt von 60 Mark im Jahr aussetzte und all ihre Schulden beglich. Urkundlich belegt ist auch, dass sie *"zu tisch vnd sonstenn inn Vnnserm gemach / wann sie vonn vns gefordertt mitt der lauthenn vleissig vfwarten / sich auch sonsten / wie einem Weibesbilde getzimett / erbarlichem vnnd vnürweislichen Verhalten"* befleissigten (20.04.1565, zit. nach Salmen 1998: 51).

Ein Beispiel aus der "niederen Spähre " ist die 1610 in Ingolstadt erschienene Schrift eines Mannes namens Hippolyt Guarinoni. Er hatte es insbesondere auf die Laute spielenden jungen Frauen, aber auch überhaupt auf den Berufsstand des Musikers, abgesehen, wenn er in *Die Grewl der Verwüstung menschlichen Geschlechts* schreibt:

*"Die Mägdlein auf der Lauten schlagen oder auf der Zitter oder Instrument oder andern Seytenspiel lernen und alles den hohen und Adels, auch Fürsten Personen nachthun wollen ist solches ein lauterer, leichtsinniger, gefährlicher Fürwitz, dadurch sie sich selbst zur Eitelkeit, zu leichtsinnigen und unkeuschen Gedancken, zur Üppigkeit gegen den Buben und die Buben so ohne das gar willig, noch mehrers gegen ihn anzünden. Durch welches Zitter- und Instrumentenschlagen sie oft umb ihre Ehr geschlagen und gebracht werden, darumb auch die Eltern zu strafen, so nicht allein ob solchem leichtsinnigem Fürwitz ein sonders Gefallen, sonder auch die Instrumentisten und die Musicos in ihre Häuser zu den Töchtern kommen und bissweilen in abgesönderten besondern Zimmern sie lernen lassen..."* Im weiteren Fortgang malt der Verfasser aus, was alles zwischen den *"noch ledigen"* Musikern und Töchtern passieren könne, gibt ein angeblich verbürgtes Beispiel an und ermahnt die Eltern, ihr Geld nicht in *"sollich[...] unnütz[es] Gaugelwerck"* (das Erlernen eines an sich geachteten Musikinstrumentes!) zu stecken, das letztendlich dazu führen würde, dass aus den Töchtern *"Huren"* würden. Als Gegenmittel empfiehlt der religiöse Eiferer das *"Betbuch"*, den *"Rosenkrantz"*, *"Rocken oder Spinrad"*, *"Hausligkeit"* und *"Waschkessel"* - in

seinen Augen zweifelsohne einer Frau angemessenere Beschäftigungen als die Musik (Salmen, 1998: 53).

### **Fidel/vielle**

wurde von Frauen gespielt

Die Fidel – ursprünglich orientalischer Herkunft – wurde von den Spielleuten gestrichen und gezupft. Gleichzeitig zu spielen und zu singen (zusätzlich vielleicht sogar zu tanzen) war beim Fidelspiel jederzeit möglich – was das Instrument vielseitiger machte als die Blasinstrumente. Bis zum 11. Jahrhundert wurde die Fidel wahrscheinlich nur gezupft, ab dieser Zeit ist in Europa auch der Streichbogen belegt, was die Ausdrucksmöglichkeiten erweiterte.

Es gab zahlreiche Varianten, die unterschiedliche Saitenzahlen (drei bis fünf), Korpusgrößen und Bordunsaiten aufwiesen.

Die Fidel war eines der meistgespielten Instrumente von Frauen. (Interessanterweise setzte sich dies bei ihrer Renaissance im 20. Jahrhundert fort. Während der Jugendmusikbewegung wurden der Nachbau und das Spiel auf der Fidel von Frauen besonders bevorzugt.)

Während des Mittelalters sind auch kleine Ensembles, die ausschließlich aus Fideln bestanden nachweisbar. Nicht nachgewiesen werden konnten allerdings Zusammenschlüsse von ausschließlich weiblichen Musikern, obwohl das bei dieser Instrumentengruppe ohne weiteres möglich wäre. Allerdings ist eine Truppe aus fahrenden (vogelfreien) Musikerinnen ohne jeglichen männlichen Schutz in dieser Zeit kaum vorstellbar. In zahlreichen Quellen ist das Auftreten von Fidlerinnen belegt. Typisch für die doppelte Diskriminierung der fahrenden Frau ist das Beispiel Ungarn, wo überliefert ist, dass um 1520 weibliche Fidelspielerinnen nur die Hälfte des Lohnes ihrer männlichen Kollegen erhielten. (Salmen, 2000: 54)

### **Rebec/ribebe**

wurde von Frauen gespielt

Weniger durchdringend und etwas feiner in der Bauweise als die *Fidel* war das *Rebec*, ein birnenförmiges Streichinstrument. Ursprünglich stammte es aus dem arabischen Raum. Von Spielleuten wurde es bis ins 17. Jahrhundert vor allem bei der Tanzmusik eingesetzt.

### **Flöten/Pfeifen**

wurden von Frauen gespielt

Flöten- und Pfeifeninstrumente spielten im Verlauf des Mittelalters eine herausragende Rolle. Sie verbergen sich hinter Begriffen wie *swegel*, *pipe* oder *pife*, *floite* und sind noch relativ wenig systematisiert. Neben Flöten, die in späteren Jahrhunderten modifiziert und weiterentwickelt wurden, gab es auch die Sonderform der Einhandflöte, die mit insgesamt drei bis vier Grifflöchern auskam. Auch Flöten mit Rohrblättern fanden zeitweise Verwendung.

Den Flötenspielern oder Pfeifern haftete auch etwas Zweifelhafes an, wie die Sagen um den "Rattenfänger von Hameln" oder um Hans Böhm, der im 15. Jahrhundert die Massen begeisterte, zeigen. Pfeifer hatten jedenfalls in der Regel einen aktiven Part zu spielen. Mit allegorischen Darstellungen der *Frau Musica* mit verschiedenen Instrumenten, die alle eher auf Erbauung und Versenkung hindeuteten, hatten diese Musiker nichts zu tun. Die Flöte war im Totentanz auch häufig das Instrument des Todes oder des Teufels. Die Gleichsetzung von Spielmannstreiben und sündhaftem Tun schlug sich ebenfalls in der Bewertung der Instrumente nieder. Wenn Flöten (insbesondere Querpfeifen) in den Händen von Frauen erscheinen, handelt es sich oft um Kurtisanen.

### **Leier**

wurde von Frauen gespielt

Dieses Zupfinstrument hatte unter und neben dem Griffbrett verlaufende Bordunsaiten in unterschiedlicher Zahl. Ab dem Hochmittelalter wurde die Leier auch gestrichen. Sie galt in vielen Epen als Instrument des fahrenden Sängers (Barde), verlor allerdings im Verlauf des Mittelalters immer mehr an Bedeutung zugunsten der Harfe. Leiern wurden von Frauen und Männern gleichermaßen gespielt.

### **Schlaginstrumente**

wurden von Frauen gespielt

An Schlaginstrumenten wurden so viele verschiedene verwendet, dass sie kaum systematisierbar sind. Neben Hand- und Schellentrommel (die besonders häufig von Frauen gespielt wurde) gab es diverse Becken, Triangeln, Glocken, Rasseln, Kastagnetten, Klangstäbe usw. Viele kleinere Schlaginstrumente wurden offenbar von Frauen gespielt, insbesondere die kleineren Schellentrommeln, Kastagnetten etc., mit denen Tänzerinnen abgebildet werden. Große Trommeln oder gar Pauken blieben wahrscheinlich eher den Spielmännern vorbehalten.

### **Platerspiel und Sackpfeife**

wurden von Frauen wahrscheinlich eher selten gespielt

Zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert war das Platerspiel, eine Variante der Sackpfeife, ein sehr volkstümliches Instrument. Die Sackpfeife erlebte nach einer Phase, in der sie von unterschiedlichen sozialen Schichten gleichermaßen geschätzt wurde, ein Absinken in die rein bäuerlich-ländliche Sphäre. Ihre Bauweise begünstigte Bordun-Techniken, die im Mittelalter ausgiebig verwendet wurden.

### **Portativ**

wurde von Frauen wahrscheinlich eher selten gespielt

Tasteninstrumente wie das Portativ (insbesondere in seiner tragbaren Form) sind gelegentlich auch von Frauen gespielt worden. Belege in Abbildungen sind jedoch mit Vorsicht zu betrachten, da es sich in der Regel um allegorische Darstellungen handelt. Schriftliche Erwähnungen finden sich nur sehr spärlich und auch dann immer anonym.

### **Trommel**

wurde von Frauen wahrscheinlich eher selten gespielt

Entweder als schlichter einfellig bespannter Ring oder aber als längliche Trommel, die zweifellig bespannt wurde - die Trommel gehörte zweifelsohne zu den am meisten verwendeten und beliebtesten Instrumenten der Spielleute. Zusammen mit Saiteninstrumenten erklang sie normalerweise nicht. Dafür gehörte sie zu den unverzichtbaren Utensilien der sogenannten *Schalksnarren*. Mit Pfeifen, Spottgesängen und eben Trommeln trugen diese Künstler zur Unterhaltung bei. Eine weibliche "Schalksnärrin" ist jedoch nicht überliefert. Möglicherweise hat dies auch funktionale Gründe, denn zu den Aufgaben dieser Narren zählte beispielsweise auch die Anstachelung der Kampfeslust bei langwierigen Turnieren.

Größere "Tympana" hatten eine zweideutige Konnotation, da diese Instrumente aus dem Fell getöteter Tiere gemacht wurden. Die Trommel galt als "fleischlich" (*tympanum est carnale*).

### **Horninstrumente**

wurden (wahrscheinlich) eher nicht von Frauen gespielt

Horninstrumente waren ursprünglich aus Tierhörnern gefertigt und wurden zunächst vorwiegend als Signalinstrumente eingesetzt (zu militärischen Zwecken, für Nachwächtersignale usw.). Auf diesen Naturhörnern konnte (insbesondere nach der Anbringung von Grifflöchern) die komplette Obertonskala dargestellt werden. Populär waren insbesondere die Zinken, die in ihrer krummen Ausführung mitunter gemeinsam mit den

Posaunen gespielt wurden (bis weit in das 18. Jahrhundert hinein z.B. bei päpstlichen Prozessionen). Sie waren ganz sicher keine Instrumente für Frauen, sowohl wegen ihrer als "unschön" betrachteten Spielweise, als auch weil sie - wie die Posaunen - der Darstellung von Herrschaftsansprüchen dienten.

### **Trompete**

wurde (wahrscheinlich) eher nicht von Frauen gespielt

Die Trompete ist arabischer Herkunft und erscheint in Europa etwa im 11. Jahrhundert. Wie die Horninstrumente, insbesondere die Zinken, gilt sie als ausgesprochenes Herrschaftsinstrument. Frühe Trompeten erreichten stattliche Längen (oft mehr als einen Meter) und waren sowohl der sozialen Zuordnung nach als auch ihrer praktischen Handhabung wegen auf keinen Fall Instrumente für Frauen.

### **Schalmei und Pommer**

wurden (wahrscheinlich) eher nicht von Frauen gespielt

Ähnlich aussehend wie Oboen, sind diese Doppelrohrblatt-Instrumente von nasalem Klang und unterstützten die zeremonielle Musik, meist unter freiem Himmel. In Abbildungen finden sich vor allem Männer, die diese Instrumente spielen. Sie bildeten mit den Trompeten und Posaunen wichtige Bestandteile eines repräsentativen Klangapparates zu großen Festlichkeiten und Prozessionen. Eine Besetzung mit Schalmei, Pommer und Posaune ergab ein Alta-Ensemble. Diese Ensemble-Art entstammt dem 14. Jahrhundert und wies meist drei verschiedene Instrumente auf. Sie fand besondere Verwendung in open-air-Veranstaltungen und steht für eine sehr voluminöse und laute Musik, wie sie bei großen höfischen und kirchlichen Festen typisch war.

### **Trumscheit**

wurde (wahrscheinlich) eher nicht von Frauen gespielt

Für die profunde Bassgrundierung sorgte häufig das Trumscheit. Es verfügt nur über eine einzige Saite über einem länglichen, unten offenen Resonanzkörper. Sein Klang ist leicht schnarrend und meist sehr laut. Die Bezeichnung "Nonnengeige" oder "Mariantrompete" verdankt es seiner Lautstärke und der häufigen Verwendung im klösterlichen Bereich. Für die fahrenden Spielleute hingegen stellte ein bis zu zwei Meter langes Trumscheit nicht selten eine Belastung beim Reisen dar.

### **Pauken**

wurden (wahrscheinlich) eher nicht von Frauen gespielt

*Pauken* wurden häufig verwendet, mit der Ausbildung von Spielmannszünften und der entsprechenden Bildungsstätten wurde ihr Gebrauch (wie der der Trompeten) allerdings über die Jahrhunderte zunehmend monopolisiert. Die Pauken der Spielleute mussten gut transportabel sein. Sie hingen meist am Gürtel des Spielmannes und waren nicht sonderlich groß. In der Regel werden sie nicht von Frauen gespielt worden sein. Insbesondere den Tänzerinnen können Pauken am Rock nur hinderlich gewesen sein. Außerdem entwickelte sich die Konvention, Pauken und Trompeten gemeinsam einzusetzen. Beide fungierten - wie die Posaunen - als Ausdruck herrschaftlicher Größe und wurden zu wichtigen, besonders repräsentativen Anlässen gespielt. Dies war dann keine Aufgabe der Spielfrauen. Es finden sich zumindest keine ikonographischen Hinweise darauf, dass Spielfrauen solche Aufgaben übernommen hätten.



## Gesang

### Gesang im Alltag

Gesang im Alltag war eine der unbestrittenen Domänen der Frauen. Ganze Liedgattungen verdanken diesem Umstand ihre Existenz (Arbeitslieder, Tanzlieder, Wiegenlieder, Trostgesänge usw. usf.). Gesang ist womöglich die einzige musikalische Lebensäußerung, die praktisch für alle Frauen möglich oder sogar erwünscht war. Selbst Frauen, die dem weltlichen Leben den Rücken gekehrt hatten, sangen als Nonnen in Klöstern und Schwesternhäusern.

Erwerbsmäßig singende Frauen fanden sich in größeren Städten sowie auf dem Lande bei besonderen Festen und Anlässen wie Taufen oder Beerdigungen. Singende Frauen trugen auch während der Markttag zur Unterhaltung bei: sogenannte "Liedersingerinnen", die nach der Erfindung des Buchdrucks aus Flugblättern sangen, traten den Spielfrauen zur Seite. Sie wurden auch anders genannt, beispielsweise "music-girl", "Spielmänsche", "Bettelweiber", "Singermädchen", u.a. (Salmen, 2000: 44) Meist traten sie im Umfeld anderer "Fahrender" (Gaukler, Quacksalber etc.) in Erscheinung, oftmals auch gemeinsam mit einem männlichen Partner. Interessant wäre in diesem Fall festzustellen, ob diese "Singerinnen" die von ihnen vorgetragenen Texte und Melodien lediglich wiedergaben oder ob sie an deren Entstehung aktiv beteiligt waren, sie also möglicherweise selbst dichteten und komponierten.

### Gesang am Hof

In vielen mittelfranzösischen, mittelhochdeutschen oder mittelenglischen Versromanen erscheinen Episoden, in denen Sängerinnen und/oder Spielfrauen am Hof auftreten. Dabei werden typische Verhaltensweisen oder Eigenschaften angesprochen. Zum Beispiel wird im *Tristan* Josiane in eine Verwechslungsrolle gesteckt. Um einer Spielfrau (*jougleresse*) ähnlich zu sein, schminkt sie sich das Gesicht und singt, sich selbst auf der Fidel begleitend, bei Hofe vor (Hoffmann/Rieger, 1992: 49).

### Bettelnde Sängerinnen

Bettelnde Sängerinnen scheinen im mitteleuropäischen Raum sehr verbreitet gewesen zu sein, denn in den Quellen werden sie immer wieder erwähnt - meist um die Güte und Mildtätigkeit eines Gönners herauszustellen. Gelegentlich werden dabei sogar Namen angegeben, häufiger bleiben die Frauen jedoch anonym. Walter Salmen hat eine Auswahl dieser Quellen zusammengestellt (Salmen, 2000: 42ff.):

"*Eine plinte Singerin von München*" wird im 15. Jahrhundert gesondert erwähnt.

1570 hörte während eines Reichstages der Bischof von Strassburg eine "*arme frauwe, so gesungen hat*" an.

"*eine[r] frauwe mit einer gigen, die minen [Stadträten] sang*" wurde 1492 in Solothurn das öffentliche Musizieren vor dem Stadtpatriziat gestattet

1422 und 1424 ist in der Stadt Luzern eine namenlose "*singerin*", die gegen Geld singt, verbürgt.

Die Berner Bürger hörten 1500 "*eine Sängerin von Unterwalden*" und "*eine blinde Sängerin von Solothurn*".

1434 traten in Fribourg zwei Frauen in Erscheinung, die gemeinsam sangen und Geige spielten - "*qui chantarant et qui menavant loz guigga*".

(Dies ist übrigens einer der sehr seltenen Quellenbelege für gemeinsam musizierende Frauen, die ohne Männer auftraten.)

## Repertoire

### Formen und Funktionen

Lied- und Tanzformen lassen sich anhand ihrer musikalischen Formen systematisieren. Eine andere Möglichkeit besteht darin, ihre jeweiligen Funktionen in den Blick zu nehmen. Denn die vielfältigen Tanzformen wurden bei unterschiedlichsten Anlässen eingesetzt. Die Kunst der Spielleute bestand in besonderer Weise darin, zum jeweiligen Anlass das jeweils Passende zu musizieren – oder zu erfinden, zu variieren und zu improvisieren. Es gab Maskentänze, Kult- und Brauchtumstänze, Totentänze, Musik zu Berufsfeiern und Hochzeiten und vieles andere mehr. Auch die Spielorte und die Dauer der Darbietung waren äußerst variabel.

Was die **Notation** angeht muss betont werden, dass im Mittelalter auch im weltlichen Bereich vor allem Texte aufgezeichnet und musikalische Elemente allenfalls angedeutet wurden – beispielsweise durch die Notierung einzelner Melodien. Dies ändert sich in der frühen Neuzeit allmählich, so dass ab dem 15. Jahrhundert zunehmend ganze Tanzmodelle notiert werden. Anweisungen zur Instrumentation werden jedoch auch in späterer Zeit nur selten festgehalten.

Anders als bei den überlieferten Texten fehlen bei den überlieferten Kompositionen fast immer Zuschreibungen zu bestimmten Personen. Insofern erscheint es aus heutiger Perspektive praktisch unmöglich, Stücke bzw. Melodien zu identifizieren, die möglicherweise von Spielfrauen geschaffen wurden. Auch wenn unser heutiger Begriff von Urheberschaft für den betrachteten Zeitraum problematisch ist, ist er hilfreich, um der Spielfrau - oder den wenigen weiblichen Minnesängerinnen - zu einer musikalischen Physiognomie zu verhelfen. Ein herausragendes Beispiel für eine Frau, die ein Text-Melodien-Korpus hinterließ, ist Beatrice de Dia.

## Formenreigen

### Ballata, Rondeau und Reigen

Das Tanzlied *Ballata* war insbesondere im italienischen Raum im 13./14. Jahrhundert weit verbreitet. Es ist strophisch gebaut und meist mit einem Refrain verbunden. Wie die *Ballata* so verfügt auch das *Rondeau* über einen Refrain, der häufig rein instrumental ausgeführt wurde. Das *Rondeau* wurde meist in einer Art Kreistanz ausgeführt. Der Begriff bezeichnete

in gleicher Weise oft unterschiedliche Liedformen wie *Virelai* oder *Ballade*, die sich jeweils durch eine andere Binnengliederung auszeichneten. Gerade bei den Tanzliedern auf Festlichkeiten war es natürlich von Vorteil, wenn eine Spielfrau bzw. Tänzerin vortanzte und die Beteiligten schließlich zum gemeinsamen Reigen führte.

### **Lai/Leich**

Der Lai ist eine der Hauptformen volkssprachlicher französischer Lyrik, eine häufige Form für Lieder, Verse und Gedichte und besonders beliebt im 13./14. Jahrhundert. Daraus entwickelte sich der Leich, Großform des mittelhochdeutschen Liedes. Beide sind ähnlich wie die im geistlichen Bereich verwendete Sequenz gebaut: sie bestehen aus Doppelversikeln, also zwei paarig gereimten Versen, die mit derselben Melodie unterlegt werden (aa, bb, cc usw.). Der Leich erforderte große Kunstfertigkeit. Er stellte an die als Dichter und Musiker in Personalunion auftretenden Minnesänger besondere Ansprüche. Insofern ist er eine Gattung mit Sonderstellung im mittelalterlichen Repertoire. Bisher wird keiner der überlieferten Leiche einer Frau zugeschrieben. Auch hier findet sich das typische Problem für die nicht-geistliche Musik dieser Zeit: Überliefert wurde meist der Text, musikalische Elemente sind lediglich bruchstückhaft oder in vieldeutiger Chiffrierung notiert.

### **Estampie**

Die rein instrumental überlieferte *Estampie* ist in den musikalischen Quellen (Tanzbücher, Instrumentalsammlungen o.ä.) in vielen Grundformen dokumentiert. Sie war besonders vom 12. bis zum 14. Jahrhundert sehr beliebt. Der Name Estampie wird sowohl für einen mittelalterlichen Tanz als auch für eine musikalische Form verwendet. Die ikonographischen Quellen scheinen nahezu legen, dass es bei der Ausführung des Tanzes zu recht wilden Sprüngen kam. Sie fand noch in Michael Prätorius' musikalische Enzyklopädie *Syntagma musicum* (1615-1619) Aufnahme: "... welche keinen Text haben: und wenn dieselbigen mit Schallmeyern oder Pfeiffen zum tanzte gespielt werden, so heisst es stampita" (zit. nach Bachfischer, 1998: 63). Manche dieser Stücke verbreiteten sich sehr weit. Ein frühes Zeugnis dafür ist das Lied *kalenda maya*, dessen Melodie eine *Estampie* zugrunde liegt. Man nimmt an, dass die textierte Fassung erst wesentlich später als die Melodie entstanden ist und aufgrund der Popularität der Melodie von dem Troubadour Raimbaut des Vaqueiras (1155-1207) erstellt wurde (Bachfischer 63). Angeblich stammt das Stück aus dem (nord-)französischen Raum und wurde durch zwei Spielleute auf Fiedeln verbreitet, bevor es Raimbaut des Vaqueiras bearbeitete.

### **Galliarde**

Ursprünglich in der Lombardei gegen Ende des 15. Jahrhunderts entwickelter Tanz, der als ausgelassener Nachtanz fungierte. Die klare Gliederung der *Galliarde*, zu deren festen Bestandteilen ein energischer Sprung gehörte, eignete sich außerordentlich gut dazu, die Tanzenden musikalisch zu unterstützen und sicherlich auch anzufeuern und zu zeitweilig recht komplizierten Schrittfolgen zu bewegen.

### **Basses danses**

Sie bilden praktisch das Gegenstück zu den frischen und flotten Springtänzen *Galliarde* oder *Saltarello*. *Basses danses* waren Schreittänze, die den Musiker/innen insbesondere den Raum gaben, in freier Improvisation zu immer neuen musikalischen Formulierungen über das gegebene Thema bzw. Motiv zu finden. Als Vortanz waren sie überall gebräuchlich. Bei der Notierung verzichtete man oftmals auf eine detaillierte rhythmische Abbildung und begnügte sich mit einfachen melodischen Notierungen. Dagegen sind die auszuführenden Tanzschritte gelegentlich sehr detailliert unterhalb der Noten angegeben. Aus ihnen lassen sich ebenfalls Hinweise zur Rhythmik ableiten. Die *basses danses* stellen historisch betrachtet eine Art Vorläufer der *Pavane* dar. Die *Pavane* reüssierte im Lauf der Jahrhunderte als beliebter höfischer Schreittanz auf geradem Takt.

### **Saltarello**

Ein musikalischer Verwandter der Estampie ist der *Saltarello* (auch: *Trotto*). Mit ihr teilt der Saltarello die unregelmäßige Struktur. Dieser temperamentvolle Springtanz ist ausschließlich instrumental überliefert. Das früheste Beispiel findet sich in einer italienischen Sammelhandschrift des 14. Jahrhunderts. Hier dominiert kein Refrain oder "musikalischer Reim", sondern die Aneinanderreihung relativ kurzer melodischer Kettenglieder, die in einen Dreiertakt gebunden wurden. Aufgrund seiner Dynamik wurde der *Saltarello* in späterer Zeit als flatter Nachtanz an viele andere Tänze "angehängt".

### **Vor- und Nachtänze**

Vor- und Nachtänze sind oftmals lediglich verschiedene Interpretationen ein- und desselben musikalischen Modells. Dabei wiederholen die Nachtänze in verknappter Form das Material des vorhergehenden Tanzes und verändern es rhythmisch. Häufig bewirkt dies eine Beschleunigung: Beim Vortanz spricht man von Schreittanz, beim Nachtanz vom Springtanz. Bestimmte Vorzüge der *Mensuralnotation* (dem Notationssystem, in dem mehrstimmige Musik von 1250 an bis ca. 1600 notiert wurde) machten es überflüssig, den Nachtanz überhaupt zu notieren: Je nachdem welches „Mensurzeichen“ (eine Proportionsangabe, die in späteren Jahrhunderten durch die Taktangabe ersetzt wurde) am Beginn des Stückes erschien, konnte eine Note jeweils zwei oder drei Zählzeiten umfassen. Dasselbe musikalische Grundmodell konnte in unterschiedlichem Rhythmus und Tempo vorgetragen werden, wurde aber lediglich einmal notiert. So sparte man Platz auf dem wertvollen Pergament oder Papier und konnte einen Tanz in einer Art Kurzform notieren.

### **Tanzmelodien**

Tanzstücke sind oft lediglich als Modelle oder melodische Gerüste überliefert. Die ältesten Zeugnisse stammen aus dem 13./14. Jahrhundert. Dabei sind von Anbeginn an geradtaktige und ungeradtaktige Weisen zu finden, die auch häufig miteinander verknüpft wurden. In späteren Jahrhunderten erweitert sich das notierte Repertoire - ob dies wirklich den Rückschluss zulässt, dass die Praxis vorher schlichter war, muss bezweifelt werden. Im 15. und 16. Jahrhundert werden meist im Charakter gegensätzliche oder sich ergänzende Stücke aufgezeichnet, d. h. geradtaktigen Schreittänzen oder langsamer getanzten Stücken folgten meist schnelle, oft ungeradtaktige Dreh- und Springtänze - in der Art von Vor- und Nachtanz. Es spielte prinzipiell keine Rolle, ob bei Hofe oder auf der Bauernkirmes getanzt wurde, wenn es um die generelle Art des Tanzes ging: Alle Tänze waren im Allgemeinen Gruppentänze, manche mit gelegentlicher Paarbildung. Allerdings differenzierten sich die Tänze sozial sehr rasch (spätestens im Laufe des 13. Jahrhunderts) aus. Höfischer Tanz und volksläufige Tänze hatten außer diesem Grundprinzip wenig gemeinsam.

### **Conductus**

Dieser strophische Gesang zur Prozession war einer der wichtigsten Gattungen der geistlichen Musik des Früh- und Hochmittelalters. Bereits bei Johannes de Grocheo (um 1300) jedoch taucht er im Musikschrifttum auch als weltliches Lied auf. Diese Erwähnung deutet darauf hin, dass seine Verwendung in der weltlichen Sphäre schon deutlich früher erfolgt sein muss. Der weltliche *Conductus* bezeichnet einfache Tanzlieder, aber auch Lieder zur Tafel. Er war textbetont und behandelte oftmals strittige Fragen der Zeit. Entsprechend dem wechselnden Charakter der Textstrophen wechselte mitunter auch der melodische Duktus.

### **Kanon**

Diese Form bezeichnet weniger ein in sich abgeschlossenes musikalisches Gebilde als vielmehr eine Art des Satzes, die immer weiter gesponnen werden konnte. Ein prominentes Beispiel dieser Zeit ist der berühmte englische "Sommer-Kanon" *Sumer is icumen*. Er wird in

der Musikkultur für gewöhnlich als das Stück eines anonymen englischen Musikers geführt (wobei ohne jede Begründung selbstverständlich von einem männlichen Schöpfer ausgegangen wird) und stammt wohl aus der Zeit um 1260. Das Lied ist als zwei- bis vierstimmiger Kanon ausführbar. Ein kurzes Teilstück der Melodie kann als eine Art "Basslinie" im Stimmtauschverfahren sowohl vokal als auch instrumental dargestellt werden, wodurch sich das Ganze bis zur Sechsstimmigkeit erweitern lässt. Trotz der Vielstimmigkeit entsteht beim Musizieren der Eindruck klanglicher Übersichtlichkeit. Man kann von einer Art harmonischem Pendel sprechen, zwischen dessen Ausschlag sich vielfältige Möglichkeiten zur Improvisation bieten.

Der Kanon *Sumer is icumen* ist eines der wenigen Beispiele, in denen sich anhand einer schriftlichen Quelle das Verhältnis von weltlicher zu geistlicher Musik nachvollziehen lässt. Offensichtlich zunächst als volkstümliches Stück mit weltlichem Text notiert, wurde in die Quelle zu späterer Zeit ein lateinischer Text (mit Rot) eingefügt, um das anscheinend sehr populäre Stück für den geistlichen Bereich verfügbar zu machen. Dass die am tiefsten liegenden Stimmen (*Pes* genannt) nicht textiert wurden, stützt die Annahme, dass diese Töne wahrscheinlich meist instrumental ausgeführt wurden. Ob der Versuch, dieses Stück gewissermaßen für den Gebrauch in religiösem Rahmen zu "konvertieren", in der Praxis gelang, bleibt freilich bis heute im Dunkeln.

## Sozialer Kontext

### Ständegesellschaft

Das Mittelalter war eine ständische Gesellschaft. Musiker und Musikerinnen wurden dem untersten Ende der Standesordnung zugerechnet.

Berichte über berühmte und geschätzte Musiker erhalten vor dem Hintergrund der üblichen Herabsetzung der Musiker besondere Bedeutung.

Die ständische Ordnung wirkte noch sehr lange nach, wie die *Epigrammata von allerley Ständen* des Ambrosius Lobwasser (1611) belegen:

*Ein jeder Standt, / Wie er genandt, / Ist Ehren werth / Auff dieser Erd, / Wenn man den führt, / Wie sichs gebührt.* (zit. nach Salmen, 2000: 27)

Innerhalb der niederen Schichten gab es jedoch einen regen Austausch, wobei die Aufstiegschancen geringer als die des Abstiegs waren. Vor letzterem vermochte selbst der Geburtsadel nicht immer zu schützen, wie das Beispiel der erblosen "armen Ritter" belegt, unter denen sich nicht wenige als Minnesänger versuchten.

Walter Salmen nennt verschiedene Kriterien, die für die Stellung von Spielleuten im Mittelalter von Bedeutung waren:

"Selbst unter den ehr- und rechtlosen Musikanten gab es von alters her eine mehr oder weniger verbindliche Klassifizierung, die z.T. durch die zu bedienende Gesellschaft mitbestimmt und geachtet wurde. Maßgebend für diese Rangordnung waren u.a. die Sesshaftigkeit oder gänzliche Unbehaustheit, das Herkommen, der Bildungsstand, der materielle Besitz, die Begabung sowie das schöpferische Leistungsvermögen, der Stand des Dienstherrn, der vornehmliche Wirkungsort, das geeignete Repertoire und nicht zuletzt auch das Spielgerät. Außer dieser sozialen Aufgliederung gab es eine Klassifizierung durch Geistliche, die nach moraltheologischen Gesichtspunkten ausgerichtet war und zumeist in Predigten oder Beichtspiegeln niedergelegt ist. Darin werden Spielleute in mehr oder weniger zu verurteilende "genera" eingeteilt, nämlich in solche, die das Leben der Heiligen besingen, die Taten der Ahnen rühmen oder lediglich mit Spottgesängen und Laszivem aufwarten."

(Salmen 1, 28f.)

### Entlohnung und (Nicht-)Sesshaftigkeit

Musiker/innen hingen vom Wohlwollen begüterter Stände ab. Das Musizieren auf Dorffesten bot auf die Dauer keine gesicherte Perspektive, während es den bei Hofe tätigen Musiker/innen mit etwas Fortune durchaus gelingen konnte, ihr Glück (auch in materieller Hinsicht) zu machen (wie z.B. Agnes von Böhmen oder die *saltatrix* Matilda Makejoy in England). Auch das reicher werdende und anwachsende Stadtpatriziat bot eine Einnahmequelle.

Zwischen den fahrenden - also den unbehausten und damit jederzeit angreifbaren und rechtlosen "vogelfreien" - Künstlern gab es erhebliche Unterschiede, die sich auch in der Art der Entlohnung widerspiegelten (Hartung, 2003: 47ff). Almosen gab es für in den Quellen oft als „blind“ bezeichnete Bettelmusikant/innen. Ein Lehen (ein von einem Lehnherr verliehenes Grundstück oder etwas Land) dagegeben erhielt der anerkannte Künstler, Trobador oder der Minnesänger wie es etwa für Walter von der Vogelweide überliefert ist. Das Wohlergehen vogelfreier Personen hing oft allein von den jeweiligen Dienst- oder

Landesherrn oder anderweitig sozial höher stehenden Menschen ab. Das machte die fahrenden Spielleute extrem angreifbar.

Den Frauen kam dabei eine noch niedrigere Stellung zu als den Männern. Vor allem bekamen sie auch aufgrund der Instrumente, die sie spielten, weniger Lohn.

In einem Punkt allerdings wurde den Spielleuten eine ungewöhnliche Freiheit zuteil: Im Gegensatz zu allen anderen Berufsgruppen war es möglich, dass sich Frauen und Männer mit Segen der Kirche scheiden lassen konnten, wenn sie das unstete (und unehrenhafte) Leben satt hatten (Bachfischer, 1998: 32).

## **Kleidung und äußere Erscheinung**

### **Kleiderordnungen**

Wer sich eine mittelalterliche Prachthandschrift wie den *Codex Manesse* anschaut, wird vom Farbenreichtum und den teilweise bizarr anmutenden Kombinationen der Farben beeindruckt sein. In einer Zeit, in der es praktisch keine persönlichen Nachweise für Identität gab, kam den äußerlich sichtbaren Zeichen für die Angehörigkeit zu einem bestimmten Stand entscheidende Bedeutung zu. Selbstverständlich unterlag Kleidung auch Modeerscheinungen und drückte das Bestreben niederer oder aufstrebender Schichten aus, Kleider Trends höherer Schichten aufzugreifen und nachzuahmen.

Regelrechte Kleiderordnungen und Reglementierungen belegen, dass die Stände um strikte Abgrenzung voneinander bemüht waren – meist ein Versuch, die Trennlinie nach unten möglichst scharf zu ziehen. Andererseits wird gerade an diesen Bestrebungen deutlich, dass eine Einhaltung der Kleiderordnungen – als Widerspiegelung einer fest gefügten und als vorgegeben aufgefassten sozialen Ordnung – in der Realität nicht unbedingt selbstverständlich war. Verschwendungssucht und Kleiderluxus wurden jedoch als sündhaft betrachtet und gaben Anlass zu Kritik, die z.B. in Predigten von der Kanzel verkündet und dadurch überliefert wurde. Kleiderordnungen hatten vor allem den Sinn, Unterschiede deutlich zu machen und das Streben nach als verkehrt (im Sinne der göttlichen Ordnung) angesehener „Gleichmacherei“ zu unterbinden.

### **Kleiderreigen**

#### **Effekt und Grellheit**

Spielleute trugen eine vergleichsweise auffällige, meist von effektvoller Buntheit gekennzeichnete Kleidung, die einen bizarren Gegensatz zu ihren tatsächlichen Lebensbedingungen darstellte. Eine Ursache hierfür war, dass sie oft die abgetragenen Kleider höherer Stände auftrugen. Dies hing auch mit der Art der Entlohnung zusammen: Nach Feierlichkeiten und Festen des Adels erhielten Spielmänner und –frauen häufig in publikumswirksamen Zeremonien Gewänder geschenkt, die sie dann tragen oder in der nächsten Stadt verkaufen konnten. Waren Spielfrauen weit gereist, mutete die aufgetragene Kleidung oft exotisch an.

Entsprechend problematisch erscheinen Verallgemeinerungen im Hinblick auf die auffällige Kleidung der Spielfrauen. Nicht jeder farbliche Kontrast dürfte beabsichtigt gewesen sein,

sondern war vielfach darauf zurückzuführen, dass die vielen geschenkten Kleider schlicht nicht zueinander passten.

### **Muster und Farbstellungen**

Folgt man den frühesten Abbildungen, so nahm der Farbenreichtum hinsichtlich der Bekleidung im Laufe des Mittelalters zu. Auffallende und bunte Tracht gehörte zum Berufsbild. Starke Musterung unterschied die Kleidung der Spielleute von der der einfachen Leute. Was das originale Muster nicht hergab, wurde durch eingearbeitete Schlitze, aufgesteppte Flicker, angenähte Troddeln und dergleichen hinzugefügt. Die sich vor allem ab dem 12. Jahrhundert ausbreitende Sitte, Spielmannskleidung der Länge nach in zwei kontrastierende Farben zu unterteilen, nannte man mi-parti-Technik. Dabei zeigten Rock und Hose unterschiedliche Farbzusammenstellungen. Bis ins 16. Jahrhundert waren paradiesvogelartige Gewänder bevorzugte Kleider der fahrenden Künstler/innen. Bevorzugte Farbstellungen waren Rot und Grün oder auch Rot und Weiß, gelegentlich Rot und Gelb. Häufig finden sich zusätzlich braune Partien.

### **Farbsymbolik**

Die Farbsymbolik des Hochmittelalters verbindet Braun als Erdfarbe mit Grün als Farbe des Lebens in der Natur (also eigentlich des vogelfreien Lebens) unter freiem Himmel. In späterer Zeit gerät Grün in den Ruch der Teufelsfarbe und wird mit Hexerei verbunden. Blut als „Lebenssaft“ bildete den Hintergrund der Verwendung roter Farbe, die Lebensfreude symbolisierte. Während den Prostituierten teilweise direkt auferlegt wurde, rote Schleier zu tragen, taten die Spielleute dies gelegentlich auch freiwillig. Der Einsatz dieser Signalfarbe war unter ihnen sehr verbreitet.

Musiker, die an bestimmten Höfen eine Zeitlang „fest“ angestellt waren, passten sich in der Farbwahl üblicherweise an die am jeweiligen Hof geltenden Kleiderordnungen an (deren Farbstellungen in aller Regel auf den Farben des jeweiligen Familienwappens beruhten). Bei Festen oder kurzzeitigen Verpflichtungen wurden sie in die Livree der höfischen Bediensteten gesteckt.

### **Frisuren**

Auffällig erscheint auch die Sorgfalt, die fahrende Musiker/innen ihren Frisuren und dem kompletten Haarschmuck zukommen ließen. Während männliche Spielleute oft kurz geschorenes Haupthaar und abrasierte Bärte trugen, zeigten Frauen häufig aufwändige Frisuren. Darin unterschieden sie sich prinzipiell nicht von den Edelfrauen. Bei Hofe wurde das lange und gelockte Haar der Hofdamen meist kunstvoll zusammengebunden. Ehrbare Frauen und unverheiratete Mädchen trugen jedoch zudem verschiedene Formen von Kopfbedeckungen, um das Haar zu verhüllen. Spielfrauen und Tänzerinnen hingegen provozierten nicht selten durch ihr wehendes und völlig gelöst getragenes Haar, das insbesondere den Tänzerinnen bei ihrer Darbietung zusätzliche Attraktivität verlieh.

### **Schellengewand**

Eine Provokation eigener Art war die Erregung öffentlicher Aufmerksamkeit durch an die Kleidung genähte Schellen, Rasseln und Ketten. Spielfrauen brachten so ihre eigene Geräuschkulisse gleich mit. Später wurde das sogenannte Schellengewand ausschließlich von Narren getragen. Seit dem 14. Jahrhundert war es für andere Berufe eher verpönt und wurde als unwürdig empfunden.

### **Stilisierung**

Neben Belegen für eine generell sehr auffällig gehaltene Kleidung ist im Fall der Spielfrau auch das Gegenteil zu beobachten. Wenn sie einen Troubadour begleitete, hielt sie sich meist im Hintergrund und verzichtete auf allzu auffällige Bekleidung. Es kann sogar von einer bewussten Stilisierung im schlichten Gewand ausgegangen werden, was an den Bildnissen



der *trobairitz* Na Castelozza, N'Azalais de Porcairagues, Beatrice de Dia und Guillelma Monja deutlich wird.

### **Pragmatik**

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Kleidung der Spielfrauen auch aus rein praktischen Gründen sehr unterschiedlich ausfiel. Tänzerinnen bevorzugten entweder weit schwingende Kleider oder ganz im Gegenteil sehr kurz geschnittene Röcke. Letztere stützten wiederum die Annahme des "unkeuschen Lebenswandels", insbesondere im Falle der Bettlerfrauen. Akrobatinnen trugen dagegen eher hosenartige Anzüge, die es auch erlaubten, auf Seilen zu balancieren oder Kopf- und Handstände zu vollbringen, ohne dabei den Blick auf anstößige Körperteile frei zu geben.

### **Diskriminierung**

#### **Prostitution**

Die Frage der Prostitution wurde von den mittelalterlichen Autoren (und hier wird ausdrücklich die männliche Form verwendet, da es sich durchweg um männliche Verfasser handelt) im Hinblick auf die Spielfrau eindeutig beantwortet:

*concubinen ofte spilfrowen*  
Chronik der Stadt Münster (Westfalen)  
(zit. nach Salmen, 2000: 12)

Ein unumstößliches Verdikt. Ebenso galt der Umkehrschluss: Spielfrauen verdienten sich mindestens einen Teil ihres Lebensunterhaltes durch Prostitution.

Auch wenn es im Umfeld der Spielfrauen sexuelle Dienstleistungen gegen Entgelt gegeben hat, sollte dies kein Grund dafür sein, allen Spielfrauen Prostitution zu unterstellen. Diese Vorstellung bediente offensichtlich nicht nur die Phantasien einzelner, sondern ist Teil einer kollektiven Verdächtigung, die über die Jahrhunderte weiterwirkt. Nicht umsonst hat sich das Verdikt der Prostitution in Verbindung mit einer Existenz als professioneller Musikerin bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts erhalten, wie sich beispielsweise noch an der Vita der französischen Komponistin Germaine Tailleferre erkennen lässt. Deren Vater stellte sich der musikalischen Karriere der Tochter mit der Behauptung entgegen, sie könne gleich eine Hure werden, wenn sie Musik als Beruf wähle (Andersen, 2001: 31).

Hauptgrund für die Langlebigkeit der Verdächtigung ist sicherlich die Interferenz zweier Phänomene: die Randständigkeit der Musikerin im sozialen Gefüge (und damit ihre soziale Nähe beispielsweise auch zu Wanderdirnen, Konkubinen, Hetären) und das sich über die Jahrhunderte herausbildende Herrschaftsverhältnis zwischen männlicher und weiblicher Lebenswelt.

Auch die Blickwinkel historischer Interpretation spielen eine Rolle. Die Auswertung der Quellen (vgl. hierzu die Ausführungen bei Salmen, 2000: 13f.) zeigt oftmals stereotype Züge. Das bei Augustinus geprägte Begriffspaar "*meretrices et histriones*" (Übersetzung) wurde von nachfolgenden Autoren übernommen und nicht mehr hinterfragt. Weitere Begriffe für die ihren Körper gegen Lohn anbietende Frau waren *meretricula*, *meltritz*, *meretrices vagabundä*, *offen huoren*, *hubschfrowen* oder *falsche Magdalenerinnen*. Da auch in Freudenhäusern Musik gemacht wurde (Schuster, 1995: 122), lag die Ineinssetzung öffentlichen Musizierens mit Prostitution nahe. Zugleich wurden Spielmänner bzw. die Frau

begleitende Männer als Kuppler diffamiert. Wenn sich Spielfrauen nicht selbst verdingten, wurde auch ihnen oft Kupplerei unterstellt, wie es im Fall der Ehefrau des Trobadors Gaucelm Faidit (Ende des 12. Jahrhunderts) belegt ist. Guillelma Monja wurde in einem zeitgenössischen Kommentar sogar vorgeworfen, das eigene Ehebett für die Liebesspiele anderer zur Verfügung gestellt zu haben (nach Rieger, 1991: 241), pikanterweise für eine Frau, in die ihr Ehemann angeblich selbst verliebt war. Allerdings sind Anekdoten dieser Art historisch nicht belegbar und es ist zu vermuten, dass es sich meist um Konstruktionen aus Briefwechseln oder anspielungsreichen Liedtexten handelt. (Interessanterweise sagen die Quellen nichts über männliche Prostitution.)

Die jüngere Spielfrauenforschung hat durch Analysen der Quellen belegt, dass Pauschalenerklärungen zu diesem Thema oft in die Irre führen (z. B. Rieger, 1991: 229ff.). Eine unhinterfragte Parallelisierung von musikalischer Darbietung mit sexuellem Dienst verfestigt ein veraltetes Geschichtsbild, wo mittlerweile eine breitere Interpretationspalette zur Verfügung steht. Sich prostituierende Frauen konnten Musikerinnen oder Spielfrauen sein. Der Umkehrschluss, Spielfrauen seien per se Prostituierte gewesen, ist noch lange nicht zutreffend, nur weil es einzelne Beispiele hierfür gibt oder weil es aus Überlebensgründen für manche Spielfrau notwendig gewesen sein mag, gelegentlich ihren Körper zu verkaufen.

*Den gantzen tag stehet die gassen offen, unndt sitzen die weiber jegliche vor ihrem zelt, ettwan ein seitenspiel oder gesang treibendt*

Thomas Platter, Schweizer Arzt, der im 16. Jahrhundert in Spanien reiste, über seinen Aufenthalt in Barcelona in einem Freudenhaus (zit. nach Salmen, 2000: 14).

Inwieweit die Reiseberichte männlicher Autoren die Realität abbilden oder nicht doch auch die Phantasien desjenigen darstellen, der im weit entfernten Land fremde Sitten und Gebräuche notierte und vielleicht auch manches überinterpretierte, sei zumindest gefragt.

## **Geringschätzung**

Die Würdigung einzelner Frauen wie der *trobairitz* Beatrix oder einiger besonders genannter *joculatrices* gewinnt vor dem Hintergrund der Nichtbeachtung und Herabsetzung der öffentlich musizierenden Frauen im allgemeinen eine besondere Bedeutung. Aufgrund ihres Geschlechts hatte die Frau generell zu so gut wie allen Zünften keinen "offiziellen", also gesellschaftlich anerkannten Zugang. Zudem wurde sie noch niedriger entlohnt als ihre männlichen Kollegen. So ist überliefert, dass in Ungarn um 1520 Spielfrauen lediglich die Hälfte des ansonsten üblichen Lohnes für gebotene Musik bekamen (Salmen, 1997: 31 und ff.). Für den französischen Raum des 13. Jahrhunderts ist bekannt, dass Spielfrauen Kleidung aus denselben rotbraunen Materialien trugen, wie dies für die Huren typisch war. Damit wurde jede Art der öffentlichen Betätigung von vornherein diskriminiert. Während es schon von den Spielmännern hieß, sie seien vom Teufel gedungen, galten die Spielfrauen als Verkörperung der Lasterhaftigkeit schlechthin. Sie bildeten offensichtlich eine geeignete Projektionsfläche für kollektive Ängste. Eine geistlich-musikalische Autorität wie Guido von Arezzo unterstellte ihnen rein instinkthafes, irrationales Tun und rückte sie in die Nähe der Tiere, da sie nicht wüssten, was sie eigentlich täten (nach Salmen, 2000: 7).

Hinzu kommt, dass reine Instrumentalmusik bis in die Neuzeit aufgrund ihres weiten Interpretationsspielraumes ohne festlegende, erklärende oder dem Lobe Gottes verpflichtete Textierung oft generell verdächtig erschien. Das Verdikt, die Frau habe in der Kirche zu schweigen (also lediglich aufzunehmen, zu empfangen, sich durch Entgegennahme der Sakramente von der Erbsünde zu reinigen etc.), musste in besonderer Weise diejenigen

treffen, die außerhalb der religiösen Öffentlichkeit tätig wurden. Als besonders wirkungsmächtig muss das Gebot des Hl. Augustinus gelten, eher allen anderen Armen Nahrung und Milde zukommen zu lassen als irgendeiner Person aus der Gruppe der Spielmänner und –frauen: *Donare quippe res suas histrionibus vitium est immane non virtus* (an Spielleute verteilte Gaben bedeuten ein Vergehen und sind kein Ausdruck von Tugend). (Migne, Patrolog. Lat. XXXV, col. 1891)

Es sind nur wenige Quellen bekannt, die Unterschiede hinsichtlich der Diskriminierung von Spielmännern und Spielfrauen formulieren. Einige davon stammen aus dem deutschsprachigen Raum, etwa die Statuten der "gemachten Gesellschaft" in Württemberg (in der sich Trompeter, Pfeifer und Lautenschläger organisierten) von 1458: "*keiner in der bruderschaft soll kein frouwen haben oder mit Im furre, die gelt iber narung mit sünden verdient*" (Monatshefte für Musikgeschichte 1, 1887: 4ff.).

Daneben werden ausdrücklich Verbote formuliert, die Spielmänner davon abhalten sollten, ihre Frauen oder sonstige weibliche Verwandte in den Broterwerb mit einzubeziehen.

Einige besonders restriktive Stadtordnungen sprachen sich explizit gegen Spielfrauen aus, wie es für Strasbourg um 1200 belegt ist. So durften (ausnahmsweise) bei Hochzeiten zwar bis zu vier Spielmänner engagiert werden, allerdings auf keinen Fall eine Frau (Vogeleis, 42, auch im Folgenden 11, 779). Allerdings scheint man im Elsass entweder besonders viele fahrende Frauen gehabt oder einfach eine äußerst strenge Moralpolitik betrieben zu haben, denn für das 14. Jahrhundert ist dort sogar eine Art "Besserungsanstalt" für wandernde Frauen verbürgt, wahrscheinlich immer unter der Annahme, es handele sich stets um Dirnen. Im 15. und 16. Jahrhundert wuchsen die Vorbehalte gegenüber bestimmten Instrumenten wie der (Dreh-)Leier, wie es für den bayerischen Raum belegt ist. Die Feindschaft der geistlichen Autoren oder moralischen Autoritäten zu den Tänzerinnen, denen besonders attraktive Kunststückchen wie das Springen zeitweilig untersagt wurden, war regionsübergreifend.

Ein besonderes Beispiel einer Diskriminierung ist für die Zeit der Reformation zu erwähnen. Der Franziskanermönch Thomas Murner (1475-1537) veröffentlichte 1522 eine Satire, die sich vornehmlich gegen Martin Luther richtete. Unter vielen anderen Invektiven benutzt er das Bild einer "Adelheit mit der luten" (also einer "Lautenschlägerin"), die bei einer grotesken Hochzeit spielt, bei der Martin Luther als angeblicher "Schwiegervater" eingesetzt wird. In mehreren Versen hebt er die "Leistung" dieser Lautenistin hervor, während im beigefügten Holzschnitt eine Person gezeigt wird, die eine Laute mit nur einer Saite traktiert und überhaupt einen gänzlich "unmusikalischen" Eindruck hinterlässt. Es ist Walter Salmen sicherlich zu folgen, wenn er darin eine Desavouierung der Spielfrauen der Reformationszeit als "stümperhaft und anmaßend" sieht (Salmen, 2000: 12).

## Forschungsfragen

### Quellen und ihre Interpretation

Die Quellenlage zum Forschungsthema „Spielfrauen“ präsentiert sich uneinheitlich und problematisch. Die weite Zeitspanne des Mittelalters mit den Überlappungen zur Spätantike (Byzanz) und der Renaissance sowie die Tatsache, dass sich die Regionen Europas unterschiedlich schnell entwickelten, führt zu einer schwer systematisierbaren Begriffsvielfalt für den Bereich der künstlerischen Tätigkeit, der verwendeten musikalischen Formen und Instrumente. Zudem sind viele Erwähnungen von Spielleuten in schriftlichen Quellen nicht zeitgleich mit dem berichteten Geschehen, sondern erzählen aus späterer Perspektive. Namensnennungen und Beschreibungen in Epen und Versromanen sind oft fiktional verändert oder trotz ihres nachweisbar historischen Charakters oft schwer eindeutig zu verifizieren, rekurrieren jedoch auf zeitgenössische Musikpraxis und sind deshalb wertvoll.

Generell liegen erst für das Hoch- und Spätmittelalter vermehrt schriftliche Zeugnisse vor. Auch hinsichtlich der Ikonographie ist das Frühmittelalter weniger ergiebig. Die Dominanz kirchlicher Überlieferung und geistlicher Codices hatte zur Folge, dass sich erst seit dem Spätmittelalter und dem Übergang zur frühen Neuzeit die Alltagskultur in den Quellen widerzuspiegeln beginnt. Allerdings geht man heute eher davon aus, dass die beiden Sphären – die geistliche und die weltliche – nicht so strikt getrennt waren, wie in früheren Jahrzehnten angenommen wurde.

Auch die Interpretation der vorhandenen Überlieferung hat sich in den vergangenen zwanzig Jahren stark verändert. So wird dem Aspekt stärker Beachtung geschenkt, dass die Existenz besonders vieler Verbote den Schluss nahelegt, dass das Verbotene eben keine Randerscheinung, sondern im Gegenteil sehr stark vorhanden war.

Die Spielfrauenforschung ist wie jede wissenschaftliche Forschung vor Fehl- oder Überinterpretationen nicht geschützt: Wo es wenige Quellen gibt, muss das Vorhandene für praktisch alle Fragestellungen ausreichen, was inadäquate Interpretationen begünstigt.

### Musikwissenschaftliche Forschung

Die traditionelle musikwissenschaftliche Forschung hat sich bisher vor allem mit dem **Instrumentarium** und der **Notation** beschäftigt.

Hinsichtlich der Fragen zur unterschiedlichen Entwicklung und zur regionalen Verbreitung der Instrumente geht die jüngere ikonographische Forschung davon aus, dass viele der künstlerisch ausgearbeiteten Abbildungen emblematisch zu lesen sind oder aber einen stärker symbolhaltigen Hintergrund besitzen, als dies bisher berücksichtigt wurde. Inwiefern jede mit einem Instrument abgebildete Frau auch eine Frau in einer realen musikalischen Situation darstellt, gehört zu den thematisierten Problemen.

Die Diskussion um „Realismus versus Symbolismus“ begleitet die Instrumentenkunde bereits seit mehr als einem Jahrhundert, bezogen auf die bildliche Darstellung von Frauen hat sie neue Aktualität gewonnen.

Ein weiterer "Klassiker" der Musikwissenschaft ist die Beschäftigung mit Notationsformen bzw. deren Umsetzung in eine musikalische Klanggestalt: für den mittelalterlichen Zeitraum also zunächst mit vieldeutigen *Neumen* und dann präziser übertragbaren Notationen wie sie

die Choralnotation, die Modalnotation, später die Mensuralnotation oder auch rein instrumentale Notationen (Tabulaturen) bereitstellen. Doch bereits bei diesem stark spezialisierten Erkenntnisbereich ergeben sich bezogen auf die Musik der Spielleute zahlreiche weitere Aspekte, die erst dann sinnvoll bearbeitet werden können, wenn der Brückenschlag zu anderen Wissenschaftsdisziplinen gelingt.

## Kommunikation und Raum

Durch die zum größten Teil lediglich aus Texten bestehende und von religiöser Musik dominierte Überlieferung sind nur wenige musikalische Zeugnisse greifbar. Insofern die Musik nicht reine Instrumentalmusik war, sondern der Begleitung des Vortrags von Minnesängern, Trobadors etc. diente, bildete sie einen wesentlichen Beitrag zur Aufführungspraxis von mittelalterlichen Epen und "oral poetry".

Aspekte von Kommunikation und Raum erhalten immer mehr Gewicht. Für die meist öffentlich auftretenden, zugleich als ehr- und rechtlos geltenden Spielfrauen war die Frage zugänglicher Spiel- und Lebensräume überlebenswichtig. Kommunikation ist überhaupt ein Schlüsselthema der mediävistischen Forschung, da das Verhältnis von Mündlichkeit (**Oralität**) und Schriftlichkeit (**Literalität**) unter Laien (also Nicht-Geistlichen) einen uneinheitlichen schriftlichen Quellenbestand hervorgebracht hat. Die zunächst oral überlieferten Werke (z. B. Liedverse, Epen etc.) wurden zwar später teilweise niedergeschrieben (beispielsweise in Liederhandschriften), stellen aber mit Sicherheit nur einen Bruchteil dessen dar, was tatsächlich einmal existierte. Im Gegensatz dazu hat die Verschriftlichung rein geistlicher Texte, Predigten, Auslegungen, Bibelabschriften, Übersetzungen, Kommentare usw. selbstverständlich zu einem viel größeren Quellenbestand geführt (was sicherlich auch mit der Kanonisierung dieses Wissens in Verbindung steht). Aus dem zahlenmäßigen Missverhältnis ableiten zu wollen, dass es anteilig nur wenig weltliche Texte gegeben habe, würde jedoch in die Irre führen. Auch wenn Lese- und Schreibkenntnisse in der mittelalterlichen Gesellschaft ein Privileg der Geistlichkeit oder weniger Adlige waren, waren nicht sie allein ausschlaggebend für die Kommunikation von Ereignissen. Die praktisch alles "auffangende" und heterogene Gruppe der Fahrenden (unter ihnen die Spielleute) jedoch dürfte für die Verbreitung von Nachrichten und Trends eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben. Und unter diesen gab es möglicherweise mehr "Literati" als bisher angenommen.

Die Erschließung von Aussagen über Spielleute – insbesondere über die Frauen – innerhalb von Dichtungen oder in zeitgenössischen Urkunden, Stadt- und Marktordnungen usw. bedarf spezieller Kenntnisse der **Medieaevistik** und **Romanistik**. Hier ist auch die Zuordnung von musikalischer Darbietung, Leistung und Begrifflichkeit zwischen den Angehörigen gehobenerer Stände (z. B. vielen Epensängern) und den vorgeblich rein ausführenden Musiker/innen – wie den joglars/jogleresses – nach wie vor klärungsbedürftig. Es stellt sich die Frage, ob die Musiker/innen die von ihnen vorgetragenen Texte und Melodien lediglich wiedergaben oder ob bzw. inwieweit sie an deren Entstehung aktiv beteiligt waren, sie also möglicherweise selbst komponierten.

Wie groß der weibliche Anteil an der Überlieferung überhaupt gewesen ist und wie signifikant (über den rein quantitativen Aspekt hinaus), ist nach wie vor eine offene Frage.

## Sozialgeschichte

Einzelheiten der Entlohnung, der Stellung der Spielleute – die innerhalb der mittelalterlichen Gesellschaft zwar randständig waren, gleichwohl jedoch eine außerordentlich heterogene, in sich nochmals differenziert aufgegliederte Gruppe darstellten – sind aufgrund des schwer zu bearbeitenden Quellenmaterials immer noch offen. Auch die Durchlässigkeit der Standesgrenzen ist bezogen auf die Spielleute bisher noch unzureichend erforscht.

Ein eigenes Forschungsthema betrifft das Verhältnis von Spielfrauen zur **Prostitution**. Es gehört zum „common sense“ der Trobador- und Spielmannsforschung, dass die Spielfrau häufig nicht nur Tänzerin, Musikerin, Artistin etc. war, sondern zugleich auch Animateurin und nicht zuletzt eine Frau, die sich prostituierte. Doch wie die jüngere Forschung herausgearbeitet hat, ist dies eher eine Art wissenschaftlicher Konvention als eine durch Quellen zuverlässig belegte Tatsache.

## Gender Studies

Geschlechtsbezogene Konventionen und forschungsgeschichtliche "Übereinkünfte" aufzubrechen, ist ein Ziel der Gender Studies/Frauen- und Geschlechterforschung. Für den Bereich der Spielfrauen gäbe es ein reiches Betätigungsfeld, vorausgesetzt die historischen Wissenschaften werden detailgenau auf ihre Erkenntnisse befragt. Genderorientierte Fragestellungen könnten das Material neu gewichten helfen bzw. neue Perspektiven eröffnen, die der vorrangig philologisch oder ikonographisch orientierten Forschung bisher verschlossen geblieben sind. Die Vielfalt weiblicher Lebensformen im Mittelalter ist nach wie vor ein ergiebiger Forschungsgegenstand. Die Musik der Spielfrauen gehörte zur Alltagskultur des Mittelalters. Insofern teilt die diesbezügliche Forschung wesentliche Aspekte mit der allgemeinen Mittelalterforschung. Das geradezu ausufernde Schrifttum zur Mittelalter- und auch Spielmannsforschung lässt jedoch die Desiderate zur Spiel- F r a u e n -Forschung desto deutlicher hervortreten.

## Interdisziplinarität

Am erfolgversprechendsten erscheinen Ansätze, die die unterschiedlichen historischen und wissenschaftlichen Annäherungsweisen miteinander zu verbinden versuchen bzw. den unmittelbaren Austausch der Disziplinen befördern. Derartige Forschungs- und Präsentationsvorhaben hat es in der jüngeren Vergangenheit durchaus gegeben – sie bezogen sich meist auf bestimmte "Hauptthemen" und die Funktionsgebundenheit künstlerischer Aktivität: Prominentes und weitreichende Impulse gebendes Beispiel war hier das Kolloquium "Das Fest im Mittelalter", dessen Kongressbericht eine Fülle von gegenseitigen Anregungen für die historischen Wissenschaften, Sprach- und Kunstwissenschaften und nicht zuletzt die Musikwissenschaften geliefert hat.

Veranstaltungen wie die wissenschaftliche Ausstellung "Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern" (Bonn, Mai-Juni 2005) zeigen, dass die Zeiten des "Tunnelblicks der Einzeldisziplinen" vorbei sind. Hier wurden ganz selbstverständlich unterschiedliche Geistes- und Kulturwissenschaften einbezogen. Allerdings widmete sich diese Unternehmung einem relativ gut dokumentierten, da schriftlich in vieler Hinsicht fassbaren Phänomen, der Lebenswelt der Frau im mittelalterlichen Kloster. Viel schwieriger zu ergründen, aber ebenso ungemein reizvoll, ist das Dasein der Frau in der "profanen Welt", auch wenn sich dieses aufgrund des Schreib- und Überlieferungsmonopols der

Geistlichkeit derzeit nur bruchstückhaft aus der historischen Überlieferung zusammensetzen lässt und viele Lücken sich möglicherweise nie schließen werden.

## **Rezeption**

### **Aufführungspraxis heute**

Romantik und Historismus des 19. Jahrhunderts machten das Mittelalter zu einer Projektionsfläche für Sehnsüchte der Gegenwart. Doch erst die Ergebnisse detaillierter historischer Forschung ermöglichten den anhaltenden „Boom“, den diese Epoche heute im Bewusstsein eines breiteren Publikums einnimmt. Das Spektrum der Interpretationen ist extrem weit und erfasst praktisch alle Bereiche des Musiklebens und –geschäfts. New Age und Holismus haben in jüngster Zeit dazu beigetragen, dass sich auch Anhänger/innen von Indie, Gothic, Pagan Folk und anderer eher populärer Musik für die als exotisch-interessant erlebten mittelalterlichen Klänge interessieren. Mittelalter-Rock und Medieval World Music gelten als eigene Genres und die immense Zahl der Fangemeinden, Gruppen und Projekte macht es schwierig, die Übersicht über das gesamte Angebot zu behalten. Interessanterweise gibt es durchaus wechselseitigen Respekt bei der „spielfreudigen Szene“ und den Interpret/innen wissenschaftlich ambitionierter Projekte. Mitunter führt das zu bemerkenswerten Kooperationen, etwa wenn die Sängerin Sabine Lutzenberger (Ensemble für frühe Musik Augsburg) auch mit dem Elektronik-Projekt „Helium Vola“ auftritt. Trotz des enormen Aufgebots können viele Einspielungen aus den 1970er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts nach wie vor Referenzcharakter beanspruchen.

### **Authentizität**

Die Spielräume beim Musizieren von als mittelalterlich angenommener Musik sind denkbar breit. Dies hängt zum einen mit der Überlieferungssituation zusammen. Weltliche Musik wurde bis weit in das Hochmittelalter so gut wie nicht notiert. Andererseits ist die Spielmannsmusik per se improvisierte, also nicht in allen Teilen "notierbare" Musik gewesen. Die Vorstellung einer historischen Authentizität, die eigentlich immer eine Fiktion ist, ist daher hier besonders fragwürdig.

Heutigen Interpret/innen eröffnet sich ein verhältnismäßig breiter "Spiel-Raum". Die Interpretationen reichen daher von möglichst eng an die Quellen anschließenden Darbietungen über eher akademische Annäherungsweisen bis zu esoterisch verkitschten oder eigenartig "modern" aufgefassten Interpretationen, die Elemente mittelalterlicher Musik lediglich als Basis für Klangexperimente und neue, eigenständige Klanglandschaften verwenden.

### **Bilder der mittelalterlichen Frau**

In der neueren Mittelalterforschung hat sich ein Erkenntnisansatz - die "Mittelalter-Bilder" - besonders stark durchgesetzt, bei dem historische Forschung als eigene Spielart und Ausdruck von Rezeption betrachtet wird (vgl. Kreuziger-Herr, Redepenning 2000). Untersucht wird die Aktualisierung mittelalterlicher Phänomene und deren Popularisierung in

der Kunst, die im 18. und 19. Jahrhundert begann und bis in unsere Zeit reicht. Was für die geistliche Musik und die überragend prominente Gestalt der Hildegard von Bingen gilt – hier existiert ein mittlerweile praktisch unüberschaubarer Fundus von musikalischen Interpretationen, nicht zu reden von der Menge an Literatur sowohl wissenschaftlicher als auch belletristischer Art - ist für den Bereich der meist nicht namentlich bekannten, sondern anonym in den Quellen auftretenden Spielfrau nicht gegeben. Es scheint, dass sich die Jahrhunderte alte Nicht-Achtung bis Geringschätzung erfolgreich bis in die Gegenwart hinein gehalten hat. Insbesondere die angenommene Nähe der Spielfrauen zur Prostitution ist immer noch wirksam und sorgt für Projektionen und Verdrängungen. Spielfrauen bzw. Frauen in der Sphäre der Spielleute werden besonders gern als Beispiele eines extrem gelebten Lebens dargestellt.

### **Projektionen - die Spielfrau als schillernde Figur**

Wo sie in der künstlerischen Rezeption späterer Jahrhunderte auftauchen, sind Spielfrauen aufgrund ihrer vermeintlich schillernden Existenz Vertreterinnen eines individuell besonderen Lebensstils. Dies gilt beispielsweise für neueste Unterhaltungsliteratur wie den Roman "Die Braut des Spielmanns" von Ingrid Ganß (2002), in dem eine "überemanzipte" Fürstentochter jeden standesgemäßen Bewerber so lange ablehnt, bis der ungehaltene Vater sie im Zorn an einen Spielmann verheiratet. Der väterliche Plan, die "Bockige" auf diese Weise zur Raison zu bringen, um sie anschließend (des Spielmannes gedachte man sich kurzerhand durch Totschlag zu entledigen) doch noch an einen der favorisierten Grafen zu geben, misslingt. Romanhaft ausgemalt schlägt das Vorhaben vor allem fehl, weil die hochgeborene Heldin eine charakterliche Entwicklung vollzieht, die sie von Arroganz und Ignoranz gegenüber den niederen Ständen gründlich befreit, und sie an eine Trennung von ihrem unfreiwillig angenommenen Gatten schließlich nicht mehr denken lässt. Zudem gibt es den besonderen Clou, dass der vermeintlich "zufällig" zur passenden Zeit erschienene Spielmann sich als Erbe eines kleinen Königums herausstellt, der in einer Art "König Drosselbart-Manier" die Standhaftigkeit und den charakterlichen "Wert" seiner Gemahlin überprüfen wollte. Diese hat dann auch allerlei durchzumachen, etwa auf dem Markt Keramik zu versteigern, ungeschützt unter freiem Himmel zu nächtigen und sich nach langem innerem Kampf auch als Prostituierte zu versuchen (wozu es letztendlich doch nicht kommt – ein Vollzug wäre wohl selbst der Leserschaft unserer Tage bei der positiv gesehenen Hauptfigur nicht zuzumuten?). Ein wirklich überzeugendes Ende für das Buch ist schwer zu finden, da die simple Rückkehr in den Königspalast der Autorin dann offensichtlich doch zu märchenhaft anmutete. Die Spielmannsfrau verlässt ihren (geliebten) Mann, um ihm die Selbstfindung zu erleichtern und entschwindet an einen Ort, von dem sie glaubt, dass er sie dort gewiss finden werde – wenn er seine Entscheidung (für oder gegen ein Verbleiben im Palast) getroffen hat.

### **Irmtraud Morgner**

Weniger märchenhaft und betont "realistisch" hat sich Irmtraud Morgner mit ihrer Darstellung von ***Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*** in die Literaturgeschichte eingeschrieben. Ihr Roman erschien 1976, geschrieben in der DDR in einer Zeit, als offiziell das Motto von "Weite und Vielfalt" als Resultat einer der vielen Bitterfelder Konferenzen zur Kulturpolitik ausgegeben wurde. Man kann dies als eine Art innergesellschaftlicher "Tauwetterperiode" in der Geschichte des real existierenden Sozialismus betrachten. Auf der anderen Seite dieser Entwicklung standen



immer wieder restriktive Schritte und extreme Reaktionen seitens der SED-Kulturpolitiker, wie sie die Ausbürgerung Wolf Biermanns zeigte. Morgners Roman ist in Collage-Manier geschrieben. Auch er trägt märchenhafte, phantastische Züge bei der Anordnung von Zeit und Raum, ist an Satire und bitteren Elementen jedoch kaum zu überbieten. Vielmehr kann er als Spiegel einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Frauenemanzipation in der DDR wie zugleich auch in der westlichen Sphäre gesehen werden.

Zum Inhalt: Bei Morgner erwacht die durch Magie über Jahrhunderte jung gehaltene und historisch verbürgte Trobadora aus einer Art Dornröschenschlaf und versucht sich als Dichterin und Weltverbesserin zunächst in ihrer provenzalischen Heimat, ehe sie über mehrere Stationen (bei denen sie sowohl vergewaltigt wird als auch ihren Körper notgedrungen verkaufen muss, um Behausung und Schutz zu finden) in die DDR gelangt. Dort trifft sie auf die Akademikerin Laura, die sich – mit heutigem Vokabular gesprochen – gerade in Mutterschutz und Elternzeit befindet. Sie schlägt sich damit herum, Säuglingspflege und Berufstätigkeit in Einklang zu bringen, was entgegen der offiziellen Staatsdoktrin auch in der DDR in diesen Jahren (noch?) kein leichtes Unterfangen war. Sowohl Beatriz als auch Laura machen ihre eigenen Erfahrungen mit der im sozialistischen Realismus angeblich längst vollzogenen Gleichstellung der Geschlechter und durchschreiten – jede auf ihre Weise – einen Lernprozess. Aufgabe der vermeintlichen Spielfrau Laura ist es dabei, ihre Trobadora durch das Notieren ihrer Poesie zu unterstützen sowie die in der DDR-Kulturbürokratie allfälligen Anträge und Rechtfertigungspapiere beizubringen, über die die mehr als 500 Jahre alte Französin naheliegenderweise nicht verfügt. Während Beatriz der „standesgemäßen“ Aufgabe nachgeht, im Auftrag der DDR-Autoritäten der Weltrevolution durch zeitgemäße Kunst auf die Sprünge zu helfen (wozu Recherchen im nicht-sozialistischen Ausland ebenso notwendig sind wie Aufenthalte in sozialistischen Großbetrieben), schlägt sich Laura mit vielen Alltagsproblemen herum. Wie bei einem so realitätsnahen Ansatz zu erwarten, übersteht die eigentlich gute Beziehung zum Kindsvater die Mühen der Ebene nicht – man trennt sich, immerhin im Guten. Zwischen Beatriz' und Lauras Weltsicht bleiben (standesbedingte?) Unterschiede bestehen, wie sich in zahlreichen Diskussionen erweist. Ein vergleichbares Happyend wie bei Ganß gibt es bei Morgner für beide Frauen nicht. Während Beatriz schließlich stirbt und die Unmöglichkeit der Realisierung einer rundum gerechten Welt erkennt, geht für Laura das Leben weiter – nicht konfliktfrei, aber doch ohne depressive Verstimmung.

Es gibt also zwei echte Hauptheldinnen – auch hier steht in der Überlieferung die Spielfrau hinter der höher gestellten Trobadora zurück. Insofern ist Morgners Roman auf eine Weise sehr authentisch und der historischen Figur möglicherweise angemessen, auch wenn die Autorin sich allerdings um konkret überlieferte Einzelheiten wenig bekümmert. Der Roman ist eine überaus originelle Mischung aus phantastischen Elementen und zeitgenössischer Diskussion um Frauenrechts- und -lebensfragen. Er wurde sowohl in der DDR als auch in der damaligen Bundesrepublik mit großem Interesse aufgenommen und diskutiert. Es überrascht nicht, dass den DDR-Oberen eine solche, fast pessimistisch anmutende Darstellung der weiblichen Lebenswelt in der real existierenden DDR nicht gefiel. Während das Buch in der BRD schnell mehrere Nachauflagen erlebte, war es in der DDR kurz nach seinem Erscheinen bereits vergriffen und nur noch "unter der Hand" zu bekommen (was ein seinerzeit üblicher Ausdruck für Waren war, die man nicht im regulären Verkauf erhielt, obgleich es sich um DDR-Erzeugnisse handelte). Wie treffend die künstlerische Verarbeitung jedoch erlebt wurde, zeigte die Art der Resonanz bei den Leserinnen. Literatur im totalitären Staat war ein wichtiges Kommunikationsmedium. Dass sich als Gegenstand dieser Kommunikation die Spielfrauen in eine tagesaktuelle Debatte einbrachten, schlägt in mehr als nur einer Hinsicht einen Bogen zwischen den Jahrhunderten und den Frauen dieser Zeiten.

## Weiterführendes

### Literatur (Auswahl)

Altenburg, Detlef u.a. (1991): *Feste und Feiern im Mittelalter: Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes*, Sigmaringen.

Aubrey, Elizabeth (1996): *The Music of the Troubadours*, Bloomington.

Bachfischer, Margit (1998): *Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg.

Bogin, Magda (1976): *The Women Troubadours*, New York.

Boorman, Stanley (ed.) (1983): *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, Cambridge u.a.

Coldwell, Maria V. (1986): "Jouglersesses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France", in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, ed. by Jane Bowers and Judith Tick, Urbana and Chicago, S. 39-61.

Fleischhauer, Günter (1978): *Etrurien und Rom*, Leipzig (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. II, Lieferung 5).

Foster, Genette (1977): *The Iconology of Musical Instruments and Musical Performance in Thirteenth-Century French Manuscript Illuminations*, Ann Arbor.

Ganß, Ingrid (2002): *Die Braut des Spielmanns*, München.

Giesel, Helmut (1978): *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche* (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert), Regensburg (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 94).

Green, Rosalie (1979): *Herrad of Hohenbourg: Hortus Deliciarum*. Commentary and Reconstruction, London u.a. (= Studies of the Warburg Institute 36).

Gülke, Peter (1973): *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Leipzig.

Hammerstein, Reinhold (1974): *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, München (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6).

Hartung, Wolfgang (2003): *Die Spielleute im Mittelalter: Gaukler, Dichter, Musikanten*, Darmstadt.

Hartung, Wolfgang (1982): *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft*, Wiesbaden.

Hoffmann, Freia/Rieger, Eva (1992): *Von der Spielfrau zur Performancekünstlerin*, Kassel.

Hoffmann-Axthelm, Dagmar (1981): „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 4, 1980, Winterthur 1981, S. 9-90.

Irsigler, Franz / Lassotta, Arnold (1998): *Bettler und Gaukler. Dirnen und Henker. Außenseiter in einer mittelalterlichen Stadt*, Köln.

Kreutziger-Herr, Anette/Redepenning, Dorothea (Hg.) (2000): *Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposiums zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg*, April 1998, Kiel.

McGee, Timothy (1989): *Medieval Instrumental Dances*, Bloomington.

Morgner, Irmtraut (1976): *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura: Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*, Berlin.

Munrow, David (1976): *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London u.a.

Munrow, David (1980): *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, Celle.

Montagu, Jeremy (1981): *Geschichte der Musikinstrumente in Mittelalter und Renaissance*, Freiburg u.a.

Paden, William Doremus (1989): *The Voice of the Trobairitz*, Philadelphia.

Page, Christopher (1997): *Music and Instruments of the Middle Ages: Studies in Texts and Performance*, Aldershot.

Page, Christopher (1987): *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100-1300*, London u.a.

Rieger, Angelica (1991): "Beruf: Joglaessa. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter", in: *Feste und Feiern im Mittelalter*, hg. Von D. Altenburg u.a., Sigmaringen, S. 230-42.

Rieger, Angelica (1991<sup>2</sup>): *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik* (= Zeitschrift für romanische Philologie: Beihefte 233), Tübingen.

Rieger, Angelica (1985): "Ins el cor port, domna, vostra faisso. Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours", in: *Cahiers de Civilisation Medievale* 18 (1985), S. 385-415, besonders 389-393.

Salmen, Walter (2000): *Spielfrauen im Mittelalter*, Hildesheim u.a.

Salmen, Walter (1999): *Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, (= Terpsichore. Tanzhistorische Studien Band 3), Hildesheim u.a.

Salmen, Walter (1997): *Beruf Musiker. Verachtet – vergöttert – vermarktet. Eine Sozialgeschichte in Bildern*, Kassel u.a.

Salmen, Walter (1983a): *Der Spielmann im Mittelalter*, Innsbruck.

Salmen, Walter (ed.) (1983b): *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19<sup>th</sup> Century*, New York (= Sociology of Music No.1). [= erweiterte

amerikanische Fassung der deutschen Publikation *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Kassel 1971]

Schaik, Martin van (1992): *The Harp in the Middle Ages. The Symbolism of a Musical Instrument*, Amsterdam – Atlanta.

Schubert, Ernst (1995): *Fahrendes Volk im Mittelalter*, Darmstadt.

Schuster, Beate (1995): *Die freien Frauen. Dirnen und Freudenhäuser im 15. und 16. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.

Seebass, Tilmann (1970): „Etwas über die sakrale und profane Bedeutung der Musikinstrumente im Mittelalter“, in: *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, Bonn, S. 564-70.

Shapiro, Marianne (1978): „The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love“, in: *Signs* 3, S. 560-71.

Southworth, John (1989): *The English Medieval Minstrel*, Woodbridge.

Stäblein, Bruno (1975): *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig ( Musikgeschichte in Bildern, Band III, Lieferung 4).

Steger, Hugo (1991): *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harpfe, Rotte und Fidel*, München (= Münstersche Mittelalter-Schriften 2).

Stiegler, Thomas (1996): *Sagenhafte Musikanten: Spielleute in der Volkserzählung*, Graz.

Tari, Lujza (1999): "Women, Musical Instruments and Instrumental Music", in: *Studia Musicologica* XL.

Wolf-Graaf, Anke (1983): *Die verborgene Geschichte der Frauenarbeit. Eine Bildchronik*, Weinheim.

## Diskografie

*Chansons de Troubadours et danses de Jongleurs. Ensemble Millenarium. Ricercar 2001/Outhere 2005.*

Vorzügliche Interpretationen von Liedern von Bernard de Ventadorn, Gaucelm Faidit und Beranguier de Palol im Wechsel mit Instrumentalstücken unbestimmter Herkunft. Die Interpreten interessieren sich nach eigener Aussage weniger für die Musik als Studienobjekt, sondern vielmehr für die schöpferische Sensibilität der mittelalterlichen Troubadours und Jongleure - eine Sensibilität und Inspiratheit, die in dieser Aufnahme voll zum Tragen kommt.

*Danses et ballets anciens. Musica Antiqua, Christian Mendoze, Leitung. Arion 1985/1994.*

Tanzmusik vorwiegend des 16. Jahrhunderts aus dem deutschsprachigen, französischen und italienischen Raum in ansprechender Interpretation.

*The Sweet Look and the Loving Manner – Trobairitz, Love Lyrics and Chansons de Femme*

*from Medieval France. Ensemble Sinfonye, Stevie Wishart. Hyperion 1993.*

Eine CD der ersten Wahl, da die Interpretin historisch sehr kompetent (und in der Interpretation ihrer Ergebnisse durchaus umstritten) ist. Außerdem befinden sich auf der CD Stücke, zu denen Frauen wahrscheinlich die Texte geliefert haben.

*Medieval Women's Songs. Ensemble Calamus. Pneuma 2000.*

Von besonderem Interesse, da die CD den arabisch-maurischen Raum erfasst (und damit das frühere spanische Gebiet und Andalusien), das für die Südfranzosen sehr inspirierend und wichtig geworden ist. Umfangreiche Zusammenstellung anonym überlieferter Stücke. Interpreten bemühen sich um ein möglichst "authentisches" Klangbild.

*Sumer is icumen. Medieval English Songs. Hilliard Ensemble. Harmonia Mundi 1985/2002.*

Sehr gefällige Interpretationen von altenglischen Liedern, die in dieser Reinheit und Klarheit wohl eher selten zu hören waren. Auch die Besetzung entspricht wohl weniger dem Standard englischer Minstrels.

*The Medieval Lady. Medieval Chant, Songs & Dances. 16th and 17th Century Songs and Lute Duets. Elisabethan Conversation. Leonarda 1997.*

Diese Veröffentlichung ist insofern interessant, als hier auch Stücke erscheinen, die Frauen wie Maroie de Dregneau de Lille (13. Jhd.) und Blanche of Castile (1188-1252) zugeschrieben werden, über die es bisher nur sehr wenig Material gibt.

*A Medieval Banquet. Music from the Age of Chivalry. Mediaeval Consort, Martin Best. Nimbus Records 1999.*

Repräsentative Sammlung von 6 CDs – hier ist u.a. auch die Kanzone der Beatriz de Dia eingespielt (als Estampie, ein im Mittelalter weit verbreitetes Tanzmodell). Gibt einen guten Überblick über weltliches Musizieren im Mittelalter. Jede CD hat eigenen thematischen Schwerpunkt (auch als Unterrichtsmaterial geeignet).

*Codex Faenza. Ensemble Unicorn, Michael Posch. Naxos 1998.*

Bei dem Codex Faenza handelt es sich um eine sehr wichtige Handschrift für die Überlieferung von Instrumentalmusik des frühen 15. Jahrhunderts.

*Ancient Miracles. Musik des Mittelalters. Ensemble für Frühe Musik Augsburg. Christophorus/MusiContact 1995.*

Jubiläumssammlung, eine Art "Best of" dieses für die gegenwärtige Aufführungsgeschichte mittelalterlicher Musik sehr wichtigen Ensembles.

*Troubadours, Trouvères, Minstrels. Studio der Frühen Musik, Thomas Binkley. Teldec, Das Alte Werk (heute Warner) 1966/1970/1974/1995.*

Referenzeinspielung von Stücken, die – wie der Titel bereits andeutet – aus verschiedenen Regionen stammen, Doppel-CD, zahlreiche anonym überlieferte Stücke.

*Under the Greenwood Tree. Ensemble Estampie, Graham Derrick. Naxos 1997.*

Einspielung bekannter Stücke aus der Sphäre weltlichen Musizierens im Mittelalter (u.a. die Kalenda maya).

*Cansos de trobairitz (Lyrik der Trobairitz um 1200). Beatriz de Dia, Cadenet, Gaucelm Faidit. Jordi Savall/Montserrat Figueras. Virgin (EMI) 1996.*

Musikbeispiele von/bzw. aus dem Umfeld der Trobairitz Beatriz de Dia. Gaucelm Faidit war der Ehemann der Joglaressa Guillelma Monja. Hohes sängerisches Niveau.

*Bella Domna. The Medieval Women: Lover, Poet, Patroness and Saint. Stevie Wishart,*

*Ensemble Sinfonye. Hyperion / Helios 1987.*

Zahlreiche Stücke, die in einen direkten Zusammenhang mit den unterschiedlichen Rollen und Bildern von Frauen im Mittelalter gestellt werden können (ohne alle von Frauen komponiert worden zu sein).

*Joculatores Upsalienses: Early Music at Wik. Interpretation durch verschiedene Ensembles. BIS 1990.*

Interessant insbesondere für den Bereich von Tanzmusik, die in der Regel anonym überliefert wurde (Basse danse etc.).

*Now make we merthe: medieval English lyrics and carols. Simone Preston & Mike Morrow. Boston Skyline Records 1994.*

Zusammenstellung von Liedern und Musik aus dem englischen Mittelalter. Ansprechend, wengleich gefällig.

*Minnesang – die Blütezeit. I Ciarlatani, Estampie u.a. Christophorus (Bezug über Note 1) 2001.*

Sammlung von (Minne-)Liedern aus ihrer Hochzeit im deutschsprachigen Raum, wie sie beispielsweise der Codex Manesse und diverse mittelalterliche Liederhandschriften überliefern. Streben nach historischer Genauigkeit.

*Ave Eva (Frauenlieder des 12. und 13. Jahrhunderts). Brigitte Lesne u. Ensemble. Opus 11 1995.*

Die Veröffentlichung des renommierten Ensembles stellt Lieder zum Thema Frauendienst und aus der Sicht der Frau in den Mittelpunkt.

*Helium Vola. Mittelalter-Elektronik-Projekt von Ernst Horn/Sabine Lutzenberger, diverse CD Veröffentlichungen.*

Beispiel für eine heutige "Annäherungsweise" an mittelalterliche Musik & Texte. Beide Mitwirkenden sind Kenner/innen der Materie, schlagen jedoch bei der Interpretation einen sehr individuellen Weg ein, auf dem historische Exaktheit eine nachgeordnete Rolle spielt.

## **Ausgewählte Weblinks**

### **Portale**

<http://www.mittelalter-online.de>

Webportal, das einen breiten Einstieg in die Beschäftigung mit dem Mittelalter ermöglicht und zusätzlich zu den Meldungen des allgemeinen „Mittelaltermarktes“ versucht, wissenschaftliche Events (Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen) zu berücksichtigen; im Musikbereich ausführliche Vorstellung bzw. Verlinkung von zahlreichen „Mittelalter-Bands“ bzw. Gruppen, die ihre Musik mit mittelalterlichen Elementen anreichern, zusätzlich Musikbeispiele für einen knappen klanglichen Eindruck (derzeit ca. 470 Soundfiles) oder längere Stücke zum Download (mp3); sehr umfangreiches Link-Archiv

<http://www.mittelaltermusik.de>

Umfangreiches Portal mit Links zu einer Reihe von Musikgruppen, unterteilt in „Mittelalterrock“, „Spielmansmusik“, „Gregorianik“, „Ensembles für frühe Musik“ etc.; zahlreiche Downloads, Noten; vorrangig Gruppen und Künstler aus der Mittelalter-, Gothic- und Celtic-Szene (d. h. mit mittelalterlichen Elementen angereicherte Musik)

<http://www.spielleut.de>

Ausführliches und seriöses Portal über und für alle „Spieleute“, Informationen über Musikgruppen verschiedener Stilrichtungen, Diskussionsforum und breite Verlinkung; im Aufbau: Bildarchiv mit ausgewählten Digitalisierungen aus mittelalterlichen Codices; neben Musiklinks auch ein reichhaltiges eigenes Notenarchiv zum Ausdrucken (pdf-Files) oder Anhören (mp3); ausgesprochen gelungener Balanceakt zwischen den Bedürfnissen des populäreren „Mittelalter-Weltmusik-Marktes“ und den Authentizitätssuchern mit teilweise wissenschaftlichen Ambitionen

### **Bibliotheksangebote und Referenzen zur wissenschaftlichen Recherche**

<http://www.sul.stanford.edu/depts/ssrg/medieval/>

(= Medieval Studies. Stanford University Library, Abkürzung: SULAIR) Site der Universitätsbibliothek von Stanford (USA) zum Schwerpunkt „Mittelalterstudien“, ausgezeichnete Führer durch relevante Literatur; zugleich als Einführung in die Beschäftigung mit dem Mittelalter geeignet

<http://www.haverford.edu/library/reference/mschaus/mfi/mfi.html>

(= Feminae: Medieval Women and Gender Index)

Seit 1996 eingerichtete Seite, die relevante Themen, allgemeine Stichworte, Artikel, Buchrezensionen und Essays auflistet und zum Teil durch Verlinkung unmittelbar zugänglich macht. Insbesondere für die wissenschaftliche Recherche sehr hilfreich. Erleichtert Recherchen im Segment von historischer „Frauenforschung, Sexualität, Gender“ für den Zeitraum des Mittelalters; über die Direktrecherche hinaus Verlinkung mit wissenschaftlichen Bibliotheken mit umfangreichen bzw. wichtigen Sammlungen zum Mittelalter

<http://www.chronicon.de>

Chronicon ist ein deutschsprachiges Fachportal für die Geschichtswissenschaften; Informationssystem zur allgemeinen, insbesondere aber europäischen Geschichte; nach umfangreicher Recherche in praktisch allen relevanten Fachdatenbanken ist die kostenpflichtige Dokumentbestellung oder die Präsentation von Online-Volltexten möglich

<http://www.clio-online.de> sowie <http://www.historicum.net>

Allgemeine Fachportale für Geschichtswissenschaften mit der Möglichkeit, zu den verschiedenen historischen Epochen zu recherchieren; Schwerpunkt liegt auf der europäischen Geschichte

<http://www.the-orb.net/encyclop/culture/music/musindex.html>

Online Reference Book for Medieval Studies. Systematische Datenbank mit inhaltlichen Darstellungen und Artikeln zu Mittelalterthemen. Weiterführende Literaturhinweise entsprechen akademischen Standards, sind aber (bis auf wenige Ausnahmen) relativ kurz gehalten, was die online-Lektüre erleichtert. Links zu wissenschaftlichen Datenbanken und Quellensammlungen.

### **Musikbeispiele / digitalisierte Quellen**

[http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur\\_intr.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost13/CarminaBurana/bur_intr.html)

Komplette Wiedergabe des Textes der Carmina Burana (ca. 1230), inklusive Angaben zum Überlieferungsbestand, Übersetzungen, Literatur, Index usw.

<http://www.monacensis.de/>

Seite zum Mittelalter; im Musikbereich zahlreiche Informationstexte zur Musikgeschichte, Instrumentarium etc., daneben Notenbeispiele (neu gesetzt); zudem Plattform für einen Webring von "Spielleuten", dessen Aufgabe es ist, möglichst viele Webseiten zum Thema mittelalterlicher Musik miteinander zu verknüpfen und somit unkompliziertes Weitersurfen zu gewährleisten

<http://www.diamm.ac.uk>

= Digital Image Archive of Medieval Music der University of Oxford und der Royal Holloway University of London; ermöglicht (nach Registrierung) den Zugriff auf eine Fülle mittelalterlicher Manuskripte, deren Digitalisierung fortlaufend erfolgt; exzellente Seite für Wissenschaftler/innen

<http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msarchseldenb26>

Diverse Digitalisierte Quellen aus der Bodleiana (Oxford, UK), hohe Auflösungen, beste Qualität

<http://www.kb.dk/elib/mss/amour/chansonnier.htm>

Digitalisierung eines Chansonniers aus dem Besitz der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen

<http://luisvives.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7201&portal=1>

Komplettes Facsimile des Livre Vermelle de Montserrat (14. Jahrhundert, spanische Liedersammlung) mit Einführungstext; Handschrift ist ohne Musiknotation überliefert

<http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/>

Vollständiges Faksimile der Cantigas de Santa Maria von Alfonso X. (Spanien, 13. Jahrhundert). Auf benachbarten Seiten wird eine Fülle von Material, teils auch private Fotogalerien etc. zur Musik des Mittelalters angeboten. Die Homepage [www.pbm.com/~lindahl/minstrel.html](http://www.pbm.com/~lindahl/minstrel.html)

bietet insbesondere für Interpreten und Interpretinnen Lieder, Neutextierungen für bereits existierende Melodien und Informationen für „Spielleute“ in unterschiedlicher Zuverlässigkeit (u.a. eine Mailingliste). Zeitraum: Spätantike bis ca. 1600. Schwerpunkt: Westeuropa.

<http://brassy.club.fr/PartMed/Cantigas/CSMIDI.html>

Texte der Cantigas de Santa Maria mit den Melodien als MIDI Dateien

<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03586170989884946317857/index.htm>

Digitalisierung des Martin Codex (Spanien, 14. Jahrhundert), die sogenannten Cantigas d'amigo, vollständiges Facsimile

<http://www.kb.dk/elib/mss/amour/chansonnier.htm>

Webseite der Kongelige Bibliotek (Königliche Bibliothek) Kopenhagen, auf der zahlreiche Digitalisierungen und Faksimiles von Quellen zur weltlichen Musik des Mittelalters gezeigt werden. Die Exponate befinden sich sämtlich im Besitz der Bibliothek

## **Bildquellen**

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/sammlung2/allg/cpg.xml?docname=cpg848>

oder

<http://manessebild.uni-hd.de>

Darstellung sämtlicher Bildseiten der Großen Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Cod. Pal. Germ 848, die in der UB Heidelberg verwahrt wird. Zusätzliche kurze Informationen zu den abgebildeten Minnesängern – keine Abbildung der Verse bzw.



## Musikbeispiele

<http://www.byu.edu/~hurlbut/dSCRIPTORIUM/>

= DSCRIPTORIUM. Seite hat das Ziel, digitalisiertes Bildmaterial/Quellenmaterial für die Zeit des Mittelalters zu sammeln, zu systematisieren und für wissenschaftliche und private Zwecke verfügbar zu machen. Dies geschieht vorwiegend über die Verlinkung mit Bibliotheken, die eigene Quellen digitalisiert ins Netz stellen – entweder als Einzelstücke (beispielsweise besonders wertvolle Stundenbücher oder Manuskripte von Spielen) oder als ganze Linksammlungen (wie im Fall der Bodleiana, Oxford, UK, die über die Sammlungen der einzelnen Oxforder Colleges mittlerweile mehr als 550 illuminierte Manuskripte digitalisiert anbietet, siehe auch <http://www.bodleian.ox.ac.uk/dept/scwmss/wmss/medieval/browse.htm>).

<http://www.instrumentsmedievales.org/pages/depart.html>

Ausführlich illustrierte Seite eines privaten Betreibers, der in erster Linie die Welt mittelalterlicher Instrumente einführt; Sprache: Französisch, aber aufgrund der umfangreichen Bebilderung selbst ohne Sprachkenntnisse verständlich

Zahlreiche Einzelabbildungen und Faksimiles mittelalterlicher Handschriften oder früher Drucke finden sich auch unter [www.spielteut.de](http://www.spielteut.de) (siehe oben)

## Ausgewählte Musikgruppen

<http://www.filia-irata.de>

Musikgruppe, die sich in der Tradition der Spielfrauen bewegt – unter den vielen „Mittelalter-Bands“ eine der wenigen, deren Stammbesetzung ausschließlich aus Frauen besteht

<http://www.estampie.de>

Webseite des renommierten Münchner Ensembles für frühe Musik, das in seinen Interpretationen auch wissenschaftlichen Ansprüchen standhält und dessen musikalischer Crossover wesentlich fundierter erscheint als das, was die meisten Mittelaltergruppen heute anbieten

<http://www.spilwut.de>

Site einer traditionsreichen Mittelalter-Gruppe aus dem Osten Deutschlands; zahlreiche Musikbeispiele, diverse Tänze; Traditionen des mittelalterlichen Zunfttheaters, Gaukler, Jongleure

<http://www.helium-vola.de>

Site einer von Ernst Horn gegründeten Musikgruppe, in der überwiegend mittelalterliche Texte, Poesie, Übersetzungen, Nachdichtungen etc. mit elektronischer Musik, aber auch mittelalterlichem Instrumentarium verbunden werden. Die beteiligten Sänger(innen) und Musiker(innen) musizieren auch in anderen Formationen (z. B. im Ensemble Estampie, Ensemble Frühe Musik Augsburg o.a.). Ausgesprochen eigenwilliges und musikalisch ambitioniertes Projekt, das über das fantasievolle Neu-Arrangieren der Stücke (wie es für viele Gruppen typisch ist) weit hinaus geht.

<http://www.sequentia.org>

Homepage des traditionsreichen Ensembles Sequentia, das von Benjamin Bagby und Barbara Thornton (die insbesondere für ihre Interpretation der Gesänge Hildegards von Bingen außerordentliche Anerkennung gefunden hat) gegründet wurde. Seit mittlerweile

fast 30 Jahren versucht die Gruppe, eigene wissenschaftliche Arbeit über die Musik des Mittelalters in Interpretationen umzusetzen. Neue mediale Techniken bei der Umsetzung und Aufführung werden durchaus eingesetzt, musikalisch wird jedoch streng auf eine Abgrenzung von modischen Crossover-Produktionen geachtet.

<http://www.ensemble-trecento.de/musik.htm>

Homepage des Ensembles für frühe Musik Heidelberg; instruktive und allgemein verständliche Erläuterungen über die Musik des Mittelalters, zahlreiche Abbildungen, Verlinkung zu anderen Musikgruppen und verschiedenen Vereinen

<http://www.minnesang.com>

Webseite zu Minnesang und Spruchdichtung mit historischen Hintergrundinformationen, Erläuterungstexten sowie einer sinnvollen Verlinkung zu anderen Seiten mittelalterlich inspirierter Musiker und Gruppen

<http://www.eulenthal.net>

Webseite des Online-Magazins *Das Eulenthal*, das sich mit Musik und Mittelalter beschäftigt; Ziel: Portal für alle am Thema Interessierten, Informationen über „Märkte, Spielleut und Kaufmann“; Fokus auf sogen. „Mittelalter-Bands“

## Historische Karten

[http://www.historylink101.com/middle\\_ages\\_europe/middle\\_ages\\_maps.htm](http://www.historylink101.com/middle_ages_europe/middle_ages_maps.htm)

Eine Art Landkartenportal mit exzellenter Verlinkung zu verschiedenen anderen – in der Regel wissenschaftlich ausgerichteten – Seiten, auf denen historisches Kartenmaterial gezeigt wird. Ausgezeichnete Qualität der digitalen Karten, unterschiedlichste Quellen, auch zu Vergleichszwecken geeignet

<http://www.euratlas.com/time1.htm>

Karten über alle historischen Epochen (überwiegend politisch-historische Karten), sehr übersichtlich in chronologischer Anordnung

## Sonstige Seiten

<http://www.kleio.org/geschichte.html>

Private Geschichte von Maïke Vogt-Lüerssen; der Schwerpunkt liegt auf der Rolle einzelner Frauen in der Geschichte, insbesondere von der Antike bis zur Renaissance; gründliche Recherchen und solide, schulbuchartige Aufbereitung des Stoffes bieten einen Einstieg in die Thematik

<http://www.beckmesser.de/trad/mittelalter.html>

"Natürlich, das Mittelalter. Zur Medienkarriere einer kulturellen Epoche." Kritischer Essay des Musikwissenschaftlers Max Nyffeler zum Mittelalterboom

<http://www.bundeskunsthalle.de/index.htm?ausstellungen/frauenkloester/index.htm>

Site der Ausstellung "Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern" (Bonn, März-Juli 2005)

## Impressum

Constanze Holze: Texte, Bild- und Musikauswahl  
Kirsten Reese: Konzept, Redaktion, Bild- und Musikauswahl  
Weltformat.Design, Pepe Jürgens: Design, Interface & technische Umsetzung  
Martina Bick: redaktionelle Mitarbeit  
Sebastian Kraft: studentische Hilfskraft

Diese multimediale Präsentation entstand im Rahmen des Forschungsprojekts MUGI - Musik und Gender im Internet (-> <http://mugi.hfmt-hamburg.de>) an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg.

Kontakt: [mugi@musikhochschule-hamburg.de](mailto:mugi@musikhochschule-hamburg.de)

Einen Kommentar und technische Hinweise zu der Site finden Sie hier:  
MUGI Multimediale Präsentation Spielfrauen im Mittelalter -> [http://mugi.hfmt-hamburg.de/multimediale\\_praes/spielfrauen.php](http://mugi.hfmt-hamburg.de/multimediale_praes/spielfrauen.php).

Alle Rechte für Text-, Bild- und Tonmaterial liegen, soweit in den Mediennachweisen nicht anders vermerkt, bei der Autorin und MUGI.

Trotz intensiver Recherche ist es uns in wenigen Fällen nicht gelungen, die Rechteinhaber ausfindig zu machen, wir bitten ggf. um Kontaktaufnahme.