

# GMTH Proceedings 2002

herausgegeben von | edited by  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

## Musiktheorie – »Begriff und Praxis«

2. Jahreskongress | 2th annual conference

Deutsche Gesellschaft für Musiktheorie

München 2002

herausgegeben von | edited by  
Stefan Rohringer



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Achim Diehr

## Zwischen Frau Musica und Modallehre

### Geschlechtsspezifisches in der Musiktheorie des Mittelalters

Der menschliche Körper dient im Mittelalter der Veranschaulichung zentraler Aspekte der Musik. Dabei lässt sich an den bildlichen Darstellungen der Frau Musica ein allmählicher Wandel beobachten: Während die Figur zunächst nur den musiktheoretisch-spekulativen Aspekt des Begriffes personifiziert, fungiert sie im Zuge einer höheren Wertschätzung der Praxis seit dem Hochmittelalter auch als reale Musiklehrerin. In der Modallehre dienen Geschlechterdifferenzen sowie die jeweils beschriebenen körperlichen Besonderheiten der Unterscheidung von authentischen und plagalen Modi. In Verbindung mit einfachen Grafiken garantieren die Beschreibungen eine leichtere Memorierbarkeit schwieriger musikpädagogischer Sachverhalte.

Since the Middle Ages the human body has served to represent central aspects of music. One can observe a gradual change in the graphic depictions of *Frau Musica*: while the figure initially personified the music-theoretical and the speculative, following a greater appreciation for practical aspects of music, she eventually came to represent a real music teacher. In modal teaching, both gender differences and the description of specific bodily characteristics served to distinguish between authentic and plagal modes. When combined with simple graphics, such descriptions simplify the memorization of difficult music-pedagogical concepts.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Frau Musica; gender difference; Geschlechterdifferenz; human body; menschlicher Körper; Middle Ages; Mittelalter; modes; Modi; music teacher; Musiklehrerin

Seit mehreren Jahren ist der menschliche Körper zum Studienobjekt für Forschungsrichtungen unterschiedlichster Provenienz geworden; Biologen, Mediziner, Soziologen, Anthropologen und Historiker widmen sich der ›Wiederkehr des Körpers‹.<sup>1</sup> Besonderes Interesse findet dabei eine Epoche, die durch ihre medien-geschichtliche Situierung dazu prädestiniert ist, dem Körper als Speicher des kulturellen Bestands erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen: das Mittelalter. Kaum zufällig werden in der mittelalterlichen Musiktheorie zentrale Gegenstände wie Noten, Tonarten, Intervalle und ganze Gesänge als Körper bezeichnet und der

1 Vgl. z. B. Kamper/Wulf 1982.

Gesamtbestand des musikalischen Wissens von Frau Musica repräsentiert. Im Folgenden soll für zwei Bereiche, nämlich ›Personifikation‹ und ›Modalität‹, untersucht werden, ob und inwiefern einige dieser Körperkonstrukte geschlechtsspezifischen Charakter haben und, falls dies der Fall ist, welche Schlussfolgerungen daraus gezogen werden können.

Nach Christina Braun gestattet die Übertragung von körperlichen Merkmalen auf Staats- und Gemeinschaftskörper die Etablierung einer kollektiven Identität nach paulinischem Vorbild. Dabei seien die geistigen Aspekte durch den Bezug zu Christus als männlich, die Körperschaft selbst hingegen als weiblich gekennzeichnet.<sup>2</sup> Jochen Hörisch spricht sogar von den »mütterlichen Körperschaften« Armee, Kirche und Universität, die im Namen körperloser Väter wie Vaterland, Gott und Geist agierten und aus zumeist männlichen Mitgliedern bestünden.<sup>3</sup> Doch lässt sich dies auf die ›Musica‹ übertragen? Verfügt auch sie über weibliche Eigenschaften, die über eine Personifikation entsprechend ihrem Genus hinausweisen? Auch wenn ›Musica‹ ein Ganzheitsbegriff ist und in der Regel Männer in ihrem Lehrgebäude tätig sind, so ist sie dennoch keine Körperschaft im skizzierten Sinn. Die große Zahl der Abbildungen ist eher Indiz dafür, dass auch das Wissen über Musik verkörpert werden muss, um in einer vorwiegend mündlichen Gesellschaft erinnerbar zu bleiben. So repräsentiert die Musica den Gesamtbestand des musikalischen Wissens, der mitunter in Bezug zu den Nachbardisziplinen des Quadriviums gesetzt wird (Abb. 1).

Neben ihr fungieren einige männliche Leitfiguren mit unterschiedlichem Realitätsgehalt als Orientierungshilfen: Pythagoras als griechischer, Jubal als hebräischer Erfinder der Musik, Boethius, Gregor und Guido von Arezzo als Vertreter der christlichen Musiklehre und -praxis. Im 12./13. Jahrhundert jedoch beginnt Frau Musicas Kompetenzbeschränkung auf die Theorie zu verschwinden, wenn man die ganzseitige Illustration der Handschrift Pluteus 29, 1 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts berücksichtigt. Diese leitet nach Friedrich Ludwig die sowohl schönste als auch umfangreichste Sammlung polyphoner Musik der Notre-Dame-Zeit ein (Abb. 2).<sup>4</sup>

2 Vgl. Braun 2000, 25.

3 Hörisch 1992, 47.

4 Ludwig 1910, 57.

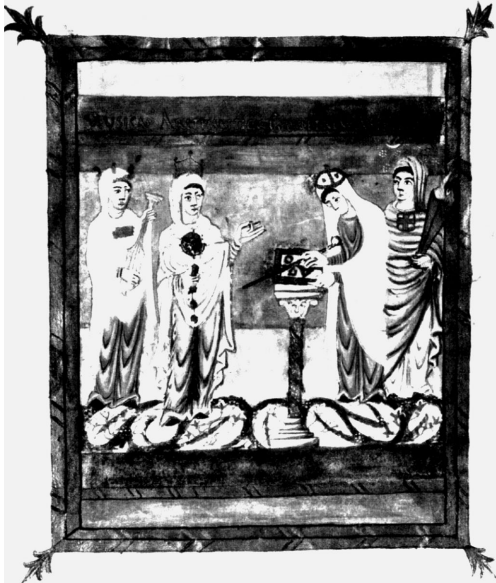


Abbildung 1: Das Quadrivium (Boethius-Hs., Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Class. 5, fol. 9v; 9. Jh.)<sup>5</sup>

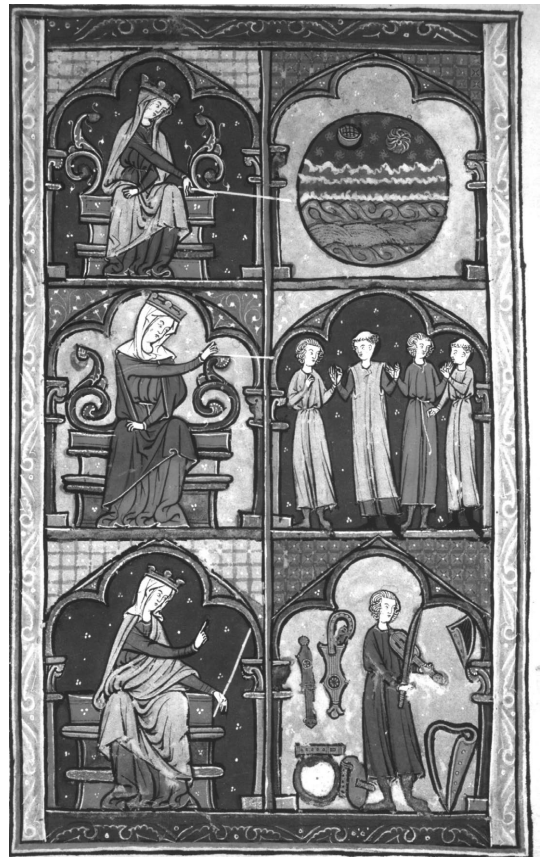


Abbildung 2: Frau Musica (Bibl. Laurenziana, Plut 29, I; 13. Jahrhundert)

5 Zitiert nach Waesberghe 1986, 147.

Sie zeigt auf der linken Seite drei übereinander stehende Frauenfiguren, die unschwer als *Musica mundana*, *Musica humana* und *Musica instrumentalis* identifiziert werden können, da auf der rechten Seite oben der Kosmos, darunter vier Figuren in kirchlicher und weltlicher Kleidung sowie schließlich ein offenbar weltlicher Musiker mit verschiedenen Instrumenten abgebildet sind. Interessant ist an dieser Darstellung zunächst, dass die Personifikation der Musik hier mit den drei Musik-Kategorien des Boethius gleichgesetzt wird. Außerdem sind die Hälften der beiden oberen Bilder mittels eines weißen Striches verbunden, der sich als Zeigestock interpretieren lässt, oder, zumindest im ersten Bild, eventuell als Strahl, der von der Musica-Figur empfangen wird.<sup>6</sup> Im unteren Bild jedoch erscheint er eher als der Zeigestock einer Musiklehrerin, zumal auch die linke Hand mit dem erhobenen Zeigefinger wie eine Aufmerksamkeits- oder Dirigiergeste wirkt. Dies würde bedeuten, dass hier die Musica weniger als schlichte Personifikation eines femininen Abstraktums denn als ›reale‹ Musiklehrerin fungierte<sup>7</sup>, wofür auch ihre Kleidung spricht.<sup>8</sup> Der Realitätscharakter der Illustration wird unterstützt von der Tatsache, dass es sich bei den abgebildeten Instrumenten um solche der zeitgenössischen Aufführungspraxis wie Fidel, Rotte und Sackpfeife handelt, hingegen das wichtigste Demonstrationsinstrument der Musiktheorie, das Monochord, fehlt.<sup>9</sup>

Die ikonographische Neuorientierung dürfte damit zusammenhängen, dass die musikalischen Aktivitäten von Frauen im Hohen Mittelalter eine zunehmend größere und sozial akzeptiertere Rolle übernahmen als gemeinhin angenommen. König Ludwig IX. bezahlt im 13. Jahrhundert 100 Sous an eine ›cantrix‹ namens Mélanz aus dem Gefolge der Comtesse de Blois;<sup>10</sup> neben Jongleuren und Trouba-

6 »[...] as a ray emitted from the cosmos shown on the right, received by the crowned lady with an open gesture.« (Seebass 1988, 29)

7 Damit geht die Abb. auch über Isidors Ableitung der Musica von ›Musen‹ hinaus: »Et dicta Musica per derivationem a Musis.« (Lindsay 1911; 15, 1) Regino hingegen leitet Musica von ›musa‹, einem Musikinstrument [Sackpfeife], ab: »Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres praeferebant dignum duxerunt, sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est; sive potius, quod in ipso omnis musica perfectio continetur.« (Regino Prumiensis 1784, 236 f.)

8 Vgl. Tick 2002.

9 Auch in einer zweiten Abb. derselben Handschrift (fol. 349), in der die *septem artes liberales* auftreten, nimmt Frau Musica die Züge einer realen Musiklehrerin an (vgl. Seebass 1988, 30).

10 Vgl. Rokseth 1992, 50 und Coldwell 1987, 46.

douren existierten Jougleresses, Trobairitz bzw. weibliche Trouvères.<sup>11</sup> Im geistlichen Bereich verweisen beispielsweise Vokalübungen im Hexachordrahmen aus einem englischen Manuskript des 14. Jahrhunderts gleichfalls auf eine umfangreiche musikalische Praxis.<sup>12</sup> Doch lässt sich dieser Wandel und das allmähliche Verschwimmen der Grenze zwischen Personifikation und Realität auch auf dem Gebiet der Musiktheorie selbst nachweisen?

Guido von Arezzo betont in seinem *Micrologus* die Wichtigkeit eines eindeutig bestimmten Modus und greift bei der Erläuterung dieses Sachverhaltes auf das Bild des menschlichen Körpers zurück. Er behauptet nämlich, dass man jeden Gesang an seinem Erscheinungsbild erkennen könne:

Um diese [Tonarten] in den Gesängen zu unterscheiden, sind gewisse Melodien erfunden worden, aus deren Gestalt wir den Modus eines Liedes erkennen, wie wir auch oft aus der Gestalt des Körpers auf den Besitzer eines Gewandes schließen.<sup>13</sup>

Die Form eines menschlichen Körpers, die Besonderheiten seines Wuchses und die Eigentümlichkeiten seiner Haltung werden nur geringfügig verhüllt, wenn die Kleidung zum Körper passt; genauso sicher lässt sich die Tonart eines Gesanges durch den Vergleich mit einer Merkmelodie vom Typ *Primum quaerite* erkennen, wenn der Gesang korrekt aufgebaut ist und seine Physiognomie mit derjenigen der Merkmelodie übereinstimmt. Dass Guido auf den menschlichen Körper als Veranschaulichungsobjekt zurückgreift, dürfte mit seiner Erfindung der Liniennotation zusammenhängen. Zum ersten Mal nämlich tritt hier im Unterschied zur älteren Neumenschrift eine vom Text abgelöste Melodie als eigenständige Gestalt, als ein Ganzes in Erscheinung.

Gleichzeitig beginnt sich das Verständnis dessen, was Modus bedeuten soll, zu wandeln. In überwiegend mündlichen Gesellschaften stellt das liturgische Singen

11 Allerdings sind nur wenige Melodien überliefert. Im deutschsprachigen Bereich ist es hingegen nicht möglich, Frauen im Mittelalter als Lyrikerinnen zu identifizieren (vgl. Kasten 1990, 13, Anm. 1).

12 Psalter aus dem benediktinischen Nonnenkloster von Wherwell (London, British Libr, Add. MS 27866, fol. 147; vgl. dazu Yardley 1987, 23). In England wurden die Leitungsfunktionen in Frauenklöstern in Analogie zu denjenigen von Männerklöstern bezeichnet. So gab es eine ›abbess‹, eine ›prioress‹ und eine ›cantrix‹ (ebd., 20). Im Jahre 1261 verbietet der Erzbischof von Rouen dem Konvent von Montivilliers die Aufführung von Conductus und Motetten; ein Hinweis darauf, dass Frauen auch mehrstimmige Stücke zur Aufführung brachten (vgl. Tick 2002).

13 »Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus [...]« (zitiert nach Guido von Arezzo 1955, 150 f.)

eine musikalische Handlung dar, deren Gelingen oder Misslingen von einer Vielzahl von Aufführungsfaktoren bestimmt und von den Mitgliedern einer ›chant community‹ beurteilt wird. Dabei hängt die erfolgreiche Präsentation beispielsweise eines Graduale weniger von richtigen Tönen oder deutlich ausgesprochenen Silben als von der inneren Spannung der Sänger ab und davon, dass der Gesang seine kommunikative Funktion erfüllt.<sup>14</sup> In diesem Kontext bedeutet ›Modus‹ eine Anweisung, sich auf eine bestimmte Art und Weise durch den Tonraum zu bewegen. Außerdem existierten beim Psalmieren statt der späteren acht Kirchentöne in der Gregorianik eine Vielzahl von modalen Modellen<sup>15</sup>, und auch die Stimmbewegungen selbst dürften in vielen Fällen kaum den heute gewohnten Intervallen entsprochen haben, wie eine Formulierung Aurelianus' Reomensis zeigt. Aurelianus fordert in seiner *Musica disciplina* aus dem 9. Jahrhundert für die Neume Quilisma eine »bebende Stimmbiegung«<sup>16</sup>, definiert aber keine exakte Tonfolge.

Im Zuge der Verschriftlichung nun kollidierten die Ordnungsbemühungen der Musiklehre mit der mündlichen Überlieferung des Chorals. Wie hätte auch das Kriterium der ›gelungenen Aufführung‹ in der Schrift fixiert werden sollen? Stattdessen richtete sich das Interesse auf ein mit Hilfe der Liniennotation leichter überprüfbares Kriterium, nämlich auf melodisch-tonale Abweichungen zwischen Überlieferung und Oktoechos-System, da Ambitus, Eingangs- und Schlusswendungen sowie Schlusstöne nicht nur hörbar, sondern sichtbar und damit vergleichbar geworden waren. An dieser Stelle kommt nun der Körper ins Spiel. Dieser Körper des Modus oder besser, *die Körper der Modi*, werden ab dem 11./12. Jahrhundert hierarchisiert, indem die seit Anfang der Überlieferung vorhandene Opposition von authentischen und plagalen Tonarten geschlechtsspezifisch interpretiert wird. Schon die frühesten lateinischen Glossatoren ab dem 9. Jahrhundert betrachten die plagalen Modi im Vergleich zu den authentischen als abgeleitete und abhängige Tonarten.<sup>17</sup> Doch scheinen aus dem Unterordnungsverhältnis zu diesem Zeitpunkt keine weiterreichenden Konsequenzen zu erwachsen. Der eben erwähnte Aurelianus bezeichnet die plagalen Tonarten zunächst als Zwillinge der authentischen<sup>18</sup>, später als dessen ›Seiten‹ (*latus*) bzw.

14 Vgl. auch Haas 1996, 40 f.

15 Huglo 2000, 59 ff.

16 »[...] quae inflexione tremula emittitur vox [...]« (zitiert nach Aurelianus Reomensis 1975, 98).

17 Vgl. Huglo 2000, 65 ff.

18 Aurelianus Reomensis 1975, 63.

›Schüler‹ (*discipulos*);<sup>19</sup> die plagalen seien aber nicht vollständig von den authentischen getrennt; ihr Klang sei lediglich ›gedrückter‹ (*pressior*) als derjenige der authentischen, deshalb würden sie als *inferiores*, als untere, bezeichnet. Dass Aurelian kein hierarchisches Verhältnis intendiert, sondern lediglich den Tonraum bestimmt, lässt sich auch an seiner Verwendung der Musen als Verkörperungen für die acht Tonarten (*toni*) des Oktoechos ablesen, bei der er nicht zwischen authentischen und plagalen Tonarten unterscheidet. Der überzähligen neunten Muse schreibt er eine Sonderfunktion zu, indem er sie für die Verkörperung der *differentiae*, der tonartindizierenden Schlusspartikeln des Psalmverses, reserviert.

Wie wir sagten, gab es andere, die dachten, dass die Zahl der acht Modi von der Zahl der neun Musen genommen sei, die die Dichter als Töchter Jupiters ausgaben, da die acht natürlich mit den acht Modi korrespondieren würden. Die neunte aber diene dann zur Unterscheidung der *differentiae* [Anschlussformeln] der Gesänge. Sie soll nicht unter die Zahl der Modi gerechnet werden, sondern als Name für diese Methode gelten.<sup>20</sup>

Nicht nur Musen, sondern auch Musiker und Tänzer können zur Verkörperung der Tonarten dienen. In dem berühmten Tonar aus der Pariser Nationalbibliothek Fonds Latin 1118 aus dem 10./11. Jahrhundert<sup>21</sup> sind den einzelnen Tonarten musizierende und tanzende Figuren zugeordnet. Als Eingangsfigur vor dem 1. Modus ist David mit einer Streichleier abgebildet (Abb. 3)<sup>22</sup>, Miriam bildet die Abschlussfigur nach dem 8. Modus. König David galt im Mittelalter als Idealtypus des christlichen Herrschers und wurde musizierend in zahlreichen Psaltern auf dem Frontispiz dargestellt<sup>23</sup>, und auch Miriam, die Schwester Aarons, erfreute sich mittelalterlicher Wertschätzung, da sie nach der Überquerung des roten Meers

19 Ebd., 79.

20 »Ceterum fuere quidam qui his viii tonis, ut iam diximus, sumpsisse numerum arbitrati sunt a novem Musis, quas poete fingunt esse filias Iovis, videlicet ut octo congruerent his octo tonis. Nona autem ad discernendas cantilenarum esset differentias, que non inter tonorum dicitur numero deputari, sed ad inventionum nomine censi.« (Ebd., 81).

21 Hs. Paris Bibliotheque Nationale Fonds Latin 1118, fol. 104–114 (zu Vergleichsdenkmälern vgl. Seebass 1973, Textband, 94).

22 Seebass 1973, Bildband, 1. Seebass interpretiert die Anfangsposition Davids als Ausgangsort der Musik: »Bis zu einem gewissen Grade mag David hier dann wie die Zahl Eins als Sinnbild für den Anfang oder Ursprung der Musik gelten.« (ebd., Textband, 111)

23 Im 15. Jahrhundert wurde David sogar mit Pythagoras, dem griechischen Erfinder der Musik (vgl. Isidor 3. 16 zitiert nach Lindsay 1911), gleichgesetzt und damit der christliche und der antike Traditionsstrang zusammengeführt (vgl. die Bibel-Illustrationen von Guyart Des-moulins in Hottois 1982, 49–51).



tanzend und auf der Handpauke schlagend den Lobgesang Gottes anstimmte (Abb.4).<sup>24</sup> Dass die von den abgebildeten Tänzern und Musikern produzierten Bewegungen und Klänge zu den übrigen Modi kaum etwas mit den rubrizierten Gregorianischen Gesängen zu tun haben, scheint keine Probleme bereitet zu haben; durch die biblischen Eingangs- und Ausgangsfiguren sind offenbar auch sie ausreichend legitimiert.



Die Tonillustration der 1118: fol. 104, zum 1. Ton (vergrößert)

Abbildung 3: David (Tonartillustration Hs. Paris, Bibl. Nat. Fonds Latin 1118 zum 1. Ton; 11. Jh.)<sup>25</sup>



Abbildung 4: Miriam (Hs. Paris, Bibl. Nat. Fonds Latin 1118; Schlussbild; 11. Jh.)<sup>26</sup>

24 Vgl. Schmitt 1990, 88.

25 Zitiert nach Waesberghe 1986, 93.

26 Zitiert nach Seebass 1973, Abb. 9.

Während hier beide Geschlechter durch eine prominente Positionierung innerhalb der Handschrift markiert sind und sich daher kaum im Sinne eines Unterordnungsverhältnisses interpretieren lassen, scheint dies für die Kapitellskulpturen aus Cluny, die ebenfalls aus dem 11. Jahrhundert stammen, eher möglich. Während David hier dem 3. Modus zugeordnet ist, wird der 2. Modus von einer Zimbeln spielenden Tänzerin verkörpert (Abb. 5). Schrade sieht den Grund für die Wahl der Frauengestalt in der Zahl ›Zwei‹. Wie Macrobius in seinem Kommentar zum Traum Ciceros (5. Jahrhundert) behauptet, würden ungerade Zahlen männlich, gerade hingegen weiblich genannt; die Arithmetiker bezeichneten erstere mit dem Namen ›Vater‹, letztere hingegen mit ›Mutter‹.<sup>27</sup> Allerdings ist die Frauengestalt des zweiten Modus eine Ausnahme; für andere geradzahlige Töne werden nämlich keine Frauenfiguren verwendet, ein durchgängiges geschlechtsspezifisches Prinzip ist demzufolge auch für die Kapitellskulpturen in Cluny nicht nachweisbar. Ähnlich vage bleibt die Beschreibung einzelner Tonarten als weiblich: Heinrich Eger von Kalkar nennt in seiner Tonartencharakteristik aus dem 14. Jahrhundert den achten Modus ›matronalis‹ (›einer Ehefrau zukommend‹), gleichzeitig aber auch ›garrulus‹ (›geschwätzig‹).<sup>28</sup>

Eine methodischere Differenzierung zwischen authentisch und plagal ist erst nach der Erfindung und Durchsetzung von Guidos Liniennotation nachweisbar. Der Drang nach möglichst umfassender Ordnung bleibt nicht bei einer bloßen Abstufung innerhalb eines jeden Tonartenpaares stehen, sondern erstreckt sich auf die systematische Erfassung ihrer Differenz und auf ihre graphische Repräsentation. Johannes Affligemensis beschreibt im 12. Jahrhundert die vier plagalen Modi als ›Schüler‹ der vier authentischen, wobei jeweils ein authentischer Tonus mit einem plagalen zusammenhängt (Abb. 6).

Weil also die acht Modi ebensoviele Oktaven durchlaufen, dass immer zwei Modi zusammenhängen wie Lehrer und Schüler, sind ihre jeweiligen Oktaven so verbunden, dass man leicht an ihnen beobachten kann, welche Töne ausschließlich plagal, welche authentisch sind [...].<sup>29</sup>

27 »[...] nam impar numerus mas et par femina vocatur, item arithmetici impari patris et pari matris appellatione venerantur [...]« (Willis 1972, C 1, 6, 1; 102).

28 Vgl. Hüschen 1952, 48.

29 »Cum igitur octo toni per totidem diapason currant, sicut semper duo toni id est magister et discipulus cohaerent, sic et eorum diapason connectuntur, ita ut in eis facile animadverti possit quae voces propriae sint plagalis, quae autenti [...]« (Johannes [Affligemensis] 1950, 93f.)

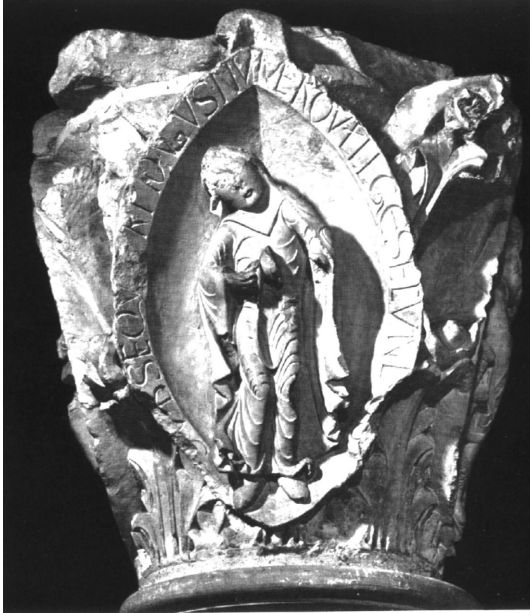


Abbildung 5: Kapitell zum 2. Ton (Cluny; 11. Jh.)<sup>30</sup>

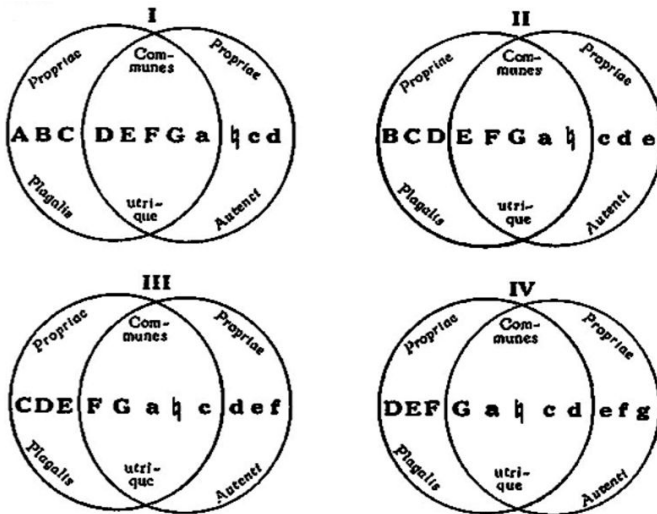


Abbildung 6: Johannes Affligemensis, *De musica*, Verschränkung der authentischen und plagalen Tonarten<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Zitiert nach Rupprecht 1984, Abb. 143.

Johannes recurriert offensichtlich auf eine dialogische Lehr-/Lernsituation, wobei das Tertium comparationis die Inferiorität des plagalen Modus gegenüber seinem *authentus* ist, die dem zu Beginn der Ausbildung defizitären Wissen des Schülers im Vergleich zu dem des Lehrers entspricht. Im Unterschied zu der im Text thematisierten Hierarchie wirken *authentus* und *plagalis* in den beigefügten Graphiken allerdings gleichberechtigt, zwei ineinander verschränkte Kreise zeigen in ihrer Schnittmenge die beiden Modi gemeinsamen fünf Töne.

Zur Beschreibung des Abhängigkeitsverhältnisses von *authentus* und *plagalis* werden ebenso häufig Verwandtschaftsverhältnisse bemüht; so ist bei Elias Salomon von *pater, filius, frater, nepos* und *socius* die Rede.<sup>32</sup> Regino von Prüm behauptet, die plagalen Tonarten seien aus den authentischen ›geboren‹ (*nascitur*) und deshalb ihre ›Glieder‹ (*membra*);<sup>33</sup> vermutlich, weil die authentischen mit den plagalen Tonarten nur einen Ausschnitt der Tonskala gemeinsam haben, nicht aber ein Ganzes teilen. Aribo zieht zur Darstellung des Gegensatzes authentisch-plagal einen in Männer- und Frauenreigen geteilten Hochzeitstanz heran (Abb. 7).

*Capitel 59: Über die Ähnlichkeit eines Männer- und Frauenchors mit den authentischen und plagalen Tonarten.* Die authentischen stimmen mit den plagalen überein und weichen zugleich ab, als ob die maßvollen Bräute mit ihren Gemahlen aus vier Gemächern hervorträten und sich in zwei Reigen vereinigten, so dass die Gemächer selbst für die Frauenreigen die Mitte bildeten, für die Männerreigen aber die Enden, wie es auch in den Büchern der Evangelisten ausgedrückt wird; darüber spricht der Geist des Propheten Ezechiel: als ob ein Rad durch ein anderes ginge.<sup>34</sup>

31 Zitiert nach Johannes [Affligemensis] 1950, 94.

32 Elias Salomonis 1784, 26 (Graphik), erläuternder Text 27 f.

33 »Nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti. Sic et a ceteris tribus exordium capiunt reliqui tres, sunt quidem, ut ita dicam, eorum membra.« (»Denn vom *Protus authenticus* entspringt oder leitet sich der *Protus plagalis* ab. So ergreifen auch die restlichen drei [plagalen Tonarten] ihren Ursprung von den übrigen drei [authentischen Tonarten] und sind, so möchte ich sagen, ihre Glieder.« (Regino Prumiensis 1784, 232)

34 »C 59 De similitudine virilis femineique chori ad autentos et plagas. Concordant discordantque autenti cum plagis, quomodo si procederent de quatuor thalamis totidem nuptae modestae cum suis sponsis, copularentque duos chorearum circulos, ut ipsi thalami matronali choro essent centra: id est medietates, virilibus choris terminales, ut in hoc etiam evangelistarum exprimerentur volumina; de quibus pronunciat propheticus Ezechielis spiritus: quasi sit rota in medio rotarum.« (Aribo 1951, 17 f.)

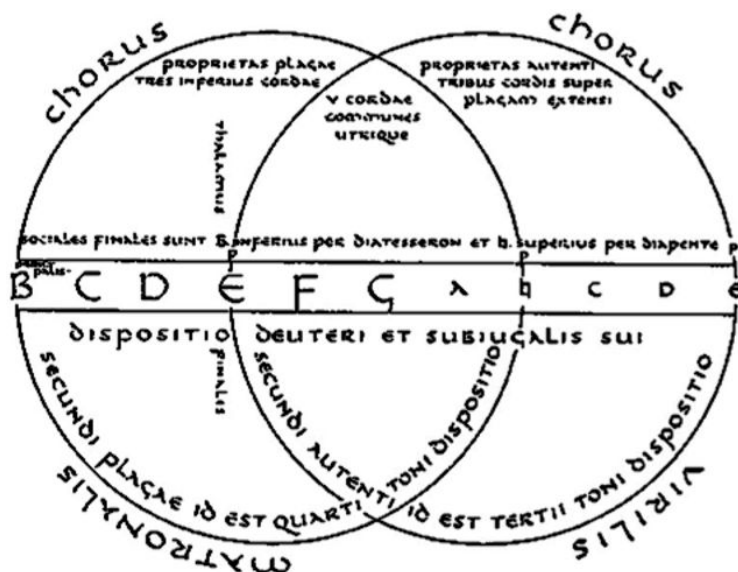


Abbildung 7: Aribo, *De musica*, Hochzeitsreigen<sup>35</sup>

Das Moment des Tanzes weist zunächst darauf hin, dass hier Modus eher als bewegter denn starrer Körper gedacht wird. Der authentische *chorus virilis* und der plagale *chorus matronalis* begegnen sich im Brautbett, d.h. jedes der vier tanzen (Tonarten-)Paare trifft sich auf dem beiden gemeinsamen Schlussston. Für den ersten und zweiten Modus (*protus*) heißt dieser *d*, für den dritten und vierten (*deuterus*) *e*, für den fünften und sechsten (*tritius*) *f*, für den siebten und achten (*tetrardus*) schließlich *g*. Wie auch die Abbildung zeigt, liegt die Betonung auf dem kreisförmigen, geschlossenen Charakter der Tonarten.<sup>36</sup>

Johannes de Grocheio kategorisiert Anfang des 14. Jahrhunderts zunächst die authentischen Tonarten als männlich und stellt später einen etwas misogynen Bezug zwischen Ambitus und Geschlecht her: Wie die authentischen Tonarten die plaga-

<sup>35</sup> Aribo 1951, 18.

<sup>36</sup> Der Kopulation als Ziel des Reigentanzes entspricht die Übereinstimmung von gesungenen Tönen, die man auf tatsächlich praktizierte Rund- bzw. Hochzeitstänze der damaligen Zeit beziehen kann. Im 14. Jahrhundert jedenfalls greift Jacobus von Lüttich Aribos Ausführungen auf und akzentuiert das Moment des gesungenen Rundtanzes. Jeder der beiden Chöre singe nämlich seine eigene Musik, beide endeten aber auf demselben Finalton: »Etsi enim in suis chorealibus circulis distinctas intonent cantilenas, ad concordem tamen finem terminant illas.« (»Wenn sie auch in ihren Chor-Kreisen unterschiedliche Lieder anstimmen, so beenden sie jene dennoch auf einem gemeinsamen harmonischen Schluss.« (Jacobus Leodiensis 1955, hier Bd. VI, 154–157).

len durch ihren Aufstieg bis zur Oktave übertreffen, so überflügelten die Männer die Frauen an Klugheit und Tüchtigkeit.<sup>37</sup> Ähnlich, nur weit ausführlicher argumentiert der Kompilator Johannis Wylde, der im 15. Jahrhundert in seinem Kommentar zu Guidos *Micrologus* zunächst die Parallelisierung von männlich und ungeradzahlig bzw. weiblich und geradzahlig begründet. Der erste, dritte, fünfte und siebte Modus werde in Übereinstimmung mit den Philosophen männlich genannt, da sich ungerade Zahlen nicht in zwei gleiche Hälften teilen lassen, was Wylde mit der Unbeugsamkeit des Mannes in Verbindung bringt. Hingegen könne man die geraden Zahlen in zwei gleiche Teile gliedern, was er auf die Frau überträgt, die bald weine, bald lache, schnell an etwas glaube und im Augenblick der Versuchung zurückweiche. Der zweite, vierte, sechste und achte Modus seien den authentischen Modi wie das weibliche Geschlecht dem männlichen in der Ehe verbunden, weshalb sie plagal, kollateral oder provinziell genannt würden.<sup>38</sup>

Mit Bezug auf den Ambitus führt Wylde aus, dass die authentischen Gesänge sich freier und weiter vom Finalton entfernten und sich ausgelassener in verschiedenen Sprüngen und Krümmungen bewegten als die plagalen. Entsprechend sei es auch für Männer üblich, in Ringkämpfen und diversen Spielen ihre Kräfte zu stärken. Diese Besonderheit der authentischen Tonarten vergleicht Wylde außerdem mit der Reisetätigkeit des Mannes in entlegene Gebiete, an deren Abschluss aber stets die Rückkehr nach Hause stehe, d. h. die Rückkehr des Gesanges zu seinem Finalton. Im Unterschied dazu wird der geringere Bewegungsumfang der plagalen Tonarten mit der Angebundenheit der Frau an den Mann

37 »Differunt etiam medio quantum ad ascensum et descensum. Nam authentici sive principales usque ad suum diapason ascendunt vel parum ultra et descendunt usque ad suum finem. Plagales vero usque ad suum diapente ascendunt et sub suo fine descendunt usque ad suum diatessaron vel diapente. Quemadmodum enim masculus universaliter excedit femellam in calliditate et virtute, ita principales suos plagales in ascensu excedere dignum esse videtur.« (Johannes de Grocheio 1972, 154–155)

38 »Primus etenim tonus, tertius, quintus, et septimus auctenti vocantur ab auctoritate qua plagis seu plagalibus suis digniores esse censentur, unde et per imparem numerum colliguntur, qui apud philosophos masculus appellatur. Qui nullam recipit aequaliter in duas partes sectionem, sicut masculus non facile flecti solet a sententia. Par vero numerus apud eosdem, quia secari potest et in aequa dividi non incongrue mulier nuncupatur, quae nunc flet, nunc ridet, cito credit, et in tempore temptationis recedit. Hinc est quod secundus tonus, quartus, sextus, et octavus, qui pari numero deputantur, quasi sexus quidem muliebris virili sexui matrimonio copulatus, auctentorum collaterales sive plagales, [id] est provinciales, appellantur.« (Wylde 1982, 126)

und mit ihrer Sorge um die Aufgaben des Haushalts verglichen.<sup>39</sup> Offensichtlich greift Wyld hier auf die aristotelische Rollenverteilung zurück, die der Frau eine untergeordnete Aufgabe im Haus zuweist, während dem Mann eine übergeordnete Position einschließlich räumlicher Bewegungsfreiheit zufällt. Auch andere sich auf Aristoteles beziehende Texte im Mittelalter gehen von der »Gegenüberstellung eines geschlossenen und überwachten Binnenraums aus, der der Frau zugeordnet wird, und eines öffentlichen Raums, in dem sich der Mann frei bewegt«. <sup>40</sup> Jedes Verlassen des Hauses birgt in den Augen der Öffentlichkeit für die Frau das Risiko der *vagatio* – was für den Mann als naturgegebene und durchaus positive Aufgabe gewertet wird, bildet für die Frau eine Gefahrenquelle, da sie außerhalb des häuslichen Schutzraumes den flottierenden Blicken der Männer hilflos ausgesetzt sei und so leicht ein Opfer der Schamlosigkeit werden könne. <sup>41</sup>

Zusammenfassend lässt sich mit Blick auf geschlechtsspezifische Differenzierungen Folgendes feststellen:

Die im Beispiel ›Cluny‹ auftretende Opposition geradzahlig/ungeradzahlig wird später auf alle Modi ausgeweitet: Dabei werden die authentischen Modi (1, 3, 5 und 7) dem Mann, die plagalen (2, 4, 6, 8) hingegen der Frau zugeordnet.

Bis auf die – wichtige – Ausnahme Aribos erscheinen plagale Toarten als defizitäre Gebilde bzw. als Glieder der authentischen Tonarten. Insbesondere der Verweis auf die weibliche Schwäche erinnert an die biblische Schöpfungsgeschichte und die Erschaffung Evas: »Bein von meinem Bein« (*Gen 2, 23*). Dabei wird die Frau als ›mas occasionatus‹ angesehen, als verfehlter, missratener Mann, wie sie auch bei Thomas von Aquin anzutreffen ist. <sup>42</sup>

39 »Auctenti vocantur cantus qui liberius et longius a littera qua finiendi sunt ad alta procedunt saltibus et amfractibus variis lascivius discurrentes, sicut virorum est palaestris et ludis variis vires exercere, necessariis quoque negotiis remotis in partibus occupari, donec ad finalem litteram qua finiendi sunt, velut ad domum propriam post expleta negotia, revertantur. Plagales sive collaterales cantus dicuntur qui ad altiora quidem percurrenda non assurgunt, sed e regione sub littera qua finiendi sunt ad inferiora derivantur, et circa finalem litteram nunc subtus, nunc vero supra, moras et circuitus suos faciunt, sicut mulier alligata viro, non longius a domo solet discurre, sed disciplinae vel verecundiae studio rei tantum familiaris, curam gerendo domesticis occupationibus intricari.« (Ebd., 126)

40 Vecchio 1993, 137.

41 Vgl. Peraldo 1497, 342. Vgl. dazu auch: Casagrande 1993, 99 f.

42 Vgl. Thomas 2002, 121–129. Vgl. Feistner 1999, 133 ff.



Abbildung 8: Tristan unterrichtet Isolde im Harfenspiel (Cgm 51, fol. 46v; 13. Jh.)<sup>43</sup>

Allerdings wird die Geschlechteropposition nur als eine, offenbar seltene Darstellungsmöglichkeit genutzt; entscheidend ist die Repräsentation eines generellen Abhängigkeitsverhältnisses beider Tonartenreihen. Zusätzlich ist auf die Diskrepanz zwischen Text und Illustration hinzuweisen. Angesichts dieses Befundes scheint es mir kaum möglich, grundsätzlich einzelnen Modi einen ›weiblichen‹ oder ›männlichen‹ Ausdruckswert zuzuschreiben. Zudem ist die Rolle der Frau im Mittelalter alles andere als homogen, wenn man etwa Beispiele aus der Literatur berücksichtigt: Während das Märe, eine kurze Erzählung in Versform, primär Fragen der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern thematisiert und nur wenig Freiraum zur Entfaltung einer differenzierteren Frauenrolle gestattet<sup>44</sup>, präsentiert der höfische Roman ein komplexeres weibliches Rollenverständnis, das sich nicht auf dienendes Helfen oder schüchternes Sich-Unterordnen reduzieren lässt. Der berühmteste Musikexperte des höfischen Romans, Tristan, zeichnet sich zwar durch ungewöhnliche musikalische Fähigkeiten und offensichtlich auch

43 Zitiert nach Kästner 1981, 93.

44 Brinker-von der Heyde 1999, 65.



theoretische Kenntnisse aus. Allerdings steht ihm in beiden Beziehungen Isolde in nichts nach; beider Spiel wird nach Isoldes Unterricht bei Tristan auf ähnliche Weise beschrieben und gerühmt (Abb. 8). Demnach lässt sich vermuten, dass die geschlechtsspezifischen Ausführungen zur Modallehre eher Konsequenz einer einseitig männlichen Perspektivierung sind als Beschreibungen bzw. Abbilder einer zeitgenössischen musikalischen Realität: Musiktheorie wird im Mittelalter von Mönchen betrieben, die auf die neuen, aus den Veränderungen des Notationssystems erwachsenden Optionen reagieren müssen und deshalb zur Veranschaulichung auf gängige Klischees zurückgreifen. Einen weiter reichenden Einfluss auf die Kontur des musiktheoretischen Gegenstandes ›Modus‹ scheint dieses Vorgehen aber nicht nach sich zu ziehen.

## Literatur

- Aribo [Scholasticus] (1951), *De musica* [Ms., ~1070] (= CSM 2), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Aurelianus Reomensis (1975), *Musica disciplina* (= CSM 21), hg. von Lawrence A. Gushee, Rom: American Institut of Musicology.
- Braun, Christina von (2000), »Gender, Geschlecht und Geschichte«, in: *Gender-Studien: eine Einführung*, hg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart: Metzler, 16-57.
- Brinker-von der Heyde, Claudia (1999), »Weiber - Herrschaft oder: Wer reitet wen? Zur Konstruktion und Symbolik der Geschlechterbeziehung«, in: *Manlichiu wîp, wîplich man: zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997* (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Beihefte 9), hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt, 47-66.
- Casagrande, Carla (1993), »Die beaufsichtigte Frau«, in: *Mittelalter* (= Geschichte der Frauen 2), hg. von Christiane Klabisch-Zuber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 85-117.
- Coldwell, Maria V. (1987), »Jouglerses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France«, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, hg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana und Chicago: University of Illinois, 39-61.
- Elias Salomonis (1784), »Scientia artis musicae« [Ms., 1274], in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, hg. von Martin Gerbert, Reprint Hildesheim: Olms 1990, Bd. 3, 16-64.
- Feistner, Edith (1999), »Der Körper als Fluchtpunkt: Identifikationsprobleme in geistlichen Texten des Mittelalters«, in: *Manlichiu wîp, wîplich man: zur Konstruktion der Kategorien ›Körper‹ und ›Geschlecht‹ in der deutschen Literatur des Mittelalters, Internationales Kolloquium der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft und der Gerhard-Mercator-Universität Duisburg, Xanten, 1997* (= Zeitschrift für deutsche Philologie, Beihefte 9), hg. von Ingrid Bennewitz und Helmut Tervooren, Berlin: Erich Schmidt, 131-142.

- Guido von Arezzo (1955), *Micrologus* (= CSM 4), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Haas, Max (1996), *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral: historische und analytische computergestützte Untersuchungen*, Bern: Lang.
- Hörisch, Jochen (1992), »Die Armee, die Kirche und die Alma Mater. Eine Grille über Körper-schaften«, in: *Fremdkörper - fremde Körper - Körperfremde: kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Körperthema* (= Helfant Studien 9), hg. von Burkhard Krause, Stuttgart: Helfant, 45–54.
- Hottois, Isabelle (Hg.) (1982), *L'Iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue de l'exposition: Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, Galerie Houyoux, du 7 juillet au 21 août 1982*, Brüssel: Bibliothèque Royale Albert Ier.
- Huglo, Michel (2000), »Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit«, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (= Geschichte der Musiktheorie 4), hg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Frieder Zaminer, Darmstadt: WBG, 17–102.
- Hüschen, Heinrich (Hg.) (1952), *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 2), Köln: Staufien.
- Jacobus Leodiensis [Jacobus von Lüttich] (1955) *Speculum musicae*, [Ms., ~1320] (= CSM 3), hg. von Roger Bragard, Rom: American Institut of Musicology.
- Johannes [Affligemensis] (1950), *De Musica cum Tonario* [Ms., ~1100] (= CSM 1), hg. von Joseph Smits van Waesberghe, Rom: American Institut of Musicology.
- Johannes de Grocheio (1972), *De musica*, hg. von Ernst Rohloff, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kästner, Hannes (1981), *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg* (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 30), Tübingen: Niemeyer.
- Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.) (1982), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kasten, Ingrid (Hg.) (1990), *Frauenlieder des Mittelalters. Zweisprachig*, Stuttgart: Reclam.
- Lindsay, Wallace M. (Hg.) (1911), *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarium sive originum libri XX*, Oxford: Clarendon.
- Ludwig, Friedrich (1910), *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* (= Summa musicae medii aevi 7–8), Halle, Reprint New York: Institute of Mediaeval Music 1964.
- Peraldo, Guglielmo (1497), *Summa de virtutibus et vitiis, per Paganinum de Paganinis*, Venedig: Selbstverlag.
- Regino Prumiensis [Regino von Prüm] (1784), *De harmonica institutione*, [Ms., ~995], in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blasien, hg. von Martin Gerbert, Reprint Hildesheim: Olms 1990, Bd. 1, 230–247.
- Rokseth, Yvonne (1992), »Die Musikerinnen des 12. bis 14. Jahrhunderts«, in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel: Bärenreiter, 40–59.
- Rupprecht, Bernhard (1984), *Romanische Skulptur in Frankreich. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer*, 2., durchgesehene und überarbeitete Auflage, München: Hirmer.

- Schmitt, Jean-Claude (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris: Gallimard.
- Seebass, Tilman (1973), *Musikdarstellung und Psalterillustrationen im frühen Mittelalter. Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118. Text- und Abbildungsband*, Bern: Francke.
- Seebass, Tilman (1988), »Lady Music and her Protégés. From Musical Allegory to Musicians Portraits«, *Musica Disciplina* 42, 23–61.
- Waesberghe, Joseph Smits van (1986), *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik des Mittelalters* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 3), 2., durchgesehene Auflage, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Wyld, Johannes (1982), *Musica manualis cum tonale* (= CSM 28), hg. von Cecily Sweeney, Neuhausen: American Institut of Musicology.
- Tick, Judith (2002), *Women in music; II, 2: Western classical traditions in Europe and the USA (500-1500)*. <http://www.grovemusic.com>
- Vecchio, Silvana (1993), »Die gute Gattin«, in: *Mittelalter* (= Geschichte der Frauen 2), hg. von Christiane Klabisch-Zuber, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 119–145.
- Willis, James (Hg.) (1970), *Macrobius, Commentarii in somnium Scipionis*, zweite, korrigierte Auflage, Leipzig: Teubner.
- Yardley, Anne Bagnall (1987), »»Ful weel she soong the service dyvyn«. The Cloistered Musician in the Middle Ages«, in: *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, hg. von Jane Bowers und Judith Tick, Urbana und Chicago: University of Illinois, 15–38.

© 2022 Achim Diehr

Lise-Meitner-Gymnasium Geldern

Diehr, Achim (2022), »Zwischen Frau Musica und Modallehre. Geschlechtsspezifisches in der Musiktheorie des Mittelalters« [Between Frau Musica and modal theory – Gender in the music theory of the Middle Ages], in: *Musiktheorie – »Begriff und Praxis«. 2. Jahreskongress der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie München 2002* (GMTH Proceedings 2002), hg. von Stefan Rohringer, 151–168. <https://doi.org/10.31751/p.222>

eingereicht / submitted: 15/01/2018

angenommen / accepted: 15/04/2018

veröffentlicht / first published: 01/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 01/12/2022