
Title: "Subtilius in acutis" - sanft und engelgleich? : Zur Ästhetik der Knabenstimme in der Renaissance

Author(s): Corinna Herr

Source: *Rekrutierung musikalischer Eliten. Knabengesang im 15. und 16. Jahrhundert*, ed. by Nicole Schwind; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2013, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 10), p. 177–190.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20112951>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Corinna Herr

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

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

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

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

Knabenliebe

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

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

Cambridge 2009, S. 129.

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

8 Ebda., S. 51–55.

9 Ebda., S. 55.

10 Ebda., S. 56.

11 Ebda., S. 88–101: S. 100.

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

13 Ebda., S. 92.

14 Ebda.

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

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

Die impliziten erotischen Begierden sind evident. Homoerotische Anspielungen in Bezug auf Knaben finden sich weithin²⁰ und historisch dokumentierte Fälle von Kindsmisbrauch – um die aktuelle Bezeichnung zu verwenden – bzw. »Sodomieverdachts« sind in der Frühen Neuzeit beispielsweise bei Girolamo Cardano (1501–1576) und Johann Rosenmüller (1619–1684) belegt. Die Aussage des ersteren, »boys from Bologna are beautiful, tasteful and for the most part excellent musicians«, ist hier einschlägig.²¹ Giovanni Sabadino

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Knabenstimme

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

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

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

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

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

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

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

In der Frage, *wie* die Knabenstimme – und Stimme und Musik im allgemeinen – wahrgenommen wurde, finden sich grundlegende Differenzen, die unterschiedliche Herangehensweisen, beeinflusst durch verschiedene Strömungen der Renaissance, reflektieren.³⁰ Der deutlich durch Aristoteles geprägte Johannes Tinctoris favorisiert eine ›rationale‹ Wahrnehmungsweise von Musik (»Der vollkommene Musikgenuß besteht demnach im vollkommenen Musikverstehen«³¹), ein übliches Vorgehen der Musiktheoretiker einer Zeit, in der die Sicht auf die Musik als Teil des Quadrivium im Rahmen der Septem artes liberales vorherrschte.

Andere Denker der Renaissance sehen Perzeptionsmöglichkeiten der Musik, die primär über die Imagination und Affizierung führte, eine Wahrnehmungsweise, die zur zentralen Rolle des Affektausdrucks um 1600 beiträgt.³² Die Frage der Affizierung kann erneut im Kontext der Platon-Rezeption gesehen werden. Im *Symposion* spricht der Arzt Eryximachos über die Harmonie in der Tonkunst in Verbindung mit der Liebe:

Eintracht nun weiß allem diesem ... die Tonkunst einzuflößen, indem sie gegenseitig jedem Liebe und Wohlwollen einbildet. Und so ist wiederum die Tonkunst eine Wissenschaft der Liebe in bezug auf Harmonie und Zeitmaß.

28 Wilhelm Geerlings, *Augustinus*, Freiburg im Breisgau 1999 (Herder-Spektrum, 4765), S. 102.

29 Ebda., S. 105f. Die 1653 erfolgte kirchliche Verurteilung von fünf Sätzen des Augustinus im Kontext des als häretisch angesehenen Jansenismus, hat dieses Interesse vielleicht noch verstärkt. Vgl. aktuell die Forschungen zur Urteilsprechung in der Bulle *Cum occasione* des Papstes Innozenz X. im Kontext der Jansenismus-Debatte, http://augustinus.de/bwo/dcms/sites/bistum/extern/zfa/aktuelles/index.html?f_action=show&f_newstitem_id=50329 <14.11.2011>.

30 Diese Strömungen durchdringen einander wesentlich stärker als früher angenommen, vgl. grundlegend Eckhard Keßler, *Die Philosophie der Renaissance. Das 15. Jahrhundert*. München 2008; vgl. im vorliegenden Zusammenhang Thomas Leinkauf, »Der neuplatonische Begriff des ›Schönen‹ im Kontext von Kunst- und Dichtungstheorie der Renaissance«, in: *Neuplatonismus und Ästhetik: zur Transformationsgeschichte des Schönen*, hrsg. von Verena Olejniczak Lobsien, Berlin 2007 (Transformationen der Antike, 2), S. 85–116.

31 Johannes Tinctoris, *Complexus effectuum musicæ* (ca. 1473/74), zit. nach Michael Zywiets, »›Perfectio igitur delctationis musicae consistit in eius perfecta cognitione‹. Adrian Willaerts Motette ›Victimae paschali laudes‹ und die Aristoteles-Rezeption in Venedig«, in: *Der Naturbegriff in der Frühen Neuzeit. Semantische Perspektiven zwischen 1500 und 1700*, hrsg. von Thomas Leinkauf, Tübingen 2005 (Frühe Neuzeit, 110), S. 69–86: S. 74.

32 Vgl. Sabine Ehrmann, »Marsilio Ficino und sein Einfluß auf die Musiktheorie. Zu den Voraussetzungen der musiktheoretischen Diskussion in Italien um 1600«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 234–249.

Und in dem Aufstellen des Wohllautes ... ist es wohl nicht schwer, die Liebesregungen zu erkennen ...³³

Auch der eingangs erwähnte die Knaben liebende Cardano sieht die Musik im Kontext der Affekttheorie³⁴ und stimmt und hier unter anderem mit seinem Zeitgenossen Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim überein, der in *De occulta philosophia* (1531) insbesondere auch der Gesangsstimme Macht über die Affekte zuweist.³⁵ In einem anthropologischen Kontext entfaltet Juan Luis Vives (1492–1540) in seiner Schrift *De anima et vita* (1538)³⁶ ebenfalls eine Wahrnehmungstheorie:

... die aus der dichten und irdischen Materie gewonnenen Eindrücke sind ebenso Bilder wie jene subtilen und körperlosen unseres Inneren ... die äusseren Bilder ... werden in die Augen eingepägt, jene inneren Bilder aber in den hellen Geist [sc. das »psychicon pneuma«], der sie dauerhafter festhält und sie dem geistigen Auge reiner und einleuchtender vermittelt; und dies ist gewissermaßen ein passiver Vorgang des Geprägt- und Affiziertwerdens. Aber sobald der subtile Geist auf jene Vermögen einwirkt ..., wird er selbst aktiv tätig.³⁷

Agrippa und Vives sind deutlich von Ficino beeinflusst, auf dessen Relevanz für die Musiktheorie Sabine Ehrmann-Herfort hingewiesen hat.³⁸ Der praktizierende Musiker Ficino behandelt die Musik – die für ihn auch Therapie für die Melancholie ist – einerseits im Kontext pythagoreischer Vorstellungen im Zusammenhang mit der *Musica coelestis*.³⁹ In seiner Platon-Lektüre (*De amore*, 1466)⁴⁰ ist das Konzept des Spiritus⁴¹ bzw. der Lebensgeister⁴² zentral.

33 Platon, *Symposion* (wie Anm. 7), Tl. C: »Lobreden auf den Eros«, III. »Die Rede des Erycimachos«, S. 57–59, zit. S. 58.

34 Vgl. G. Giglioni, *Bolognan boys* (wie Anm. 21), S. 209f.

35 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke*, Wiesbaden 1988, S. 263f.

36 Vgl. Simone De Angelis, *Anthropologien. Genese und Konfiguration einer »Wissenschaft vom Menschen« in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2010 (Historia Hermeneutica. Series Studia, 6), S. 30.

37 Juan Luis Vives, *De anima et vita*, Basel 1538, lib. I, S. 34, zit. nach S. De Angelis, ebda., S. 25f. Vgl. zur parallelen Stelle bei Galen ebda., S. 27f.

38 S. Ehrmann, Marsilio Ficino (wie Anm. 32).

39 Ebda., S. 238f.

40 Vgl. zum Liebesdiskurs bei Ficino A. Wurm, *Platonicus amor* (wie Anm. 16).

41 Vgl. zur Differenzierung von »spiritus« und »pneuma« Marielene Putscher, *Pneuma, Spiritus, Geist. Vorstellungen vom Lebensantrieb in ihren geschichtlichen Wandlungen*, Wiesbaden 1973. Vgl. aktuell das wissenschaftliche Netzwerk »Asthetik der Geister«, deren erster geplanter Sammelband demnächst erscheinen soll: [<11.12.2011>](http://www.aesthetik-der-geister.uni-tuebingen.de).

42 Vgl. dazu auch S. Ebbesmeyer, *Physiologische Analysen* (wie Anm. 17) Hierauf greift auch Agrippa zurück, insbesondere Ficinós Lebensgeist-Begriff steht in Zusammenhang mit

Der Spiritus wird im Kontext der für Ficino noch grundlegenden Elementenlehre relevant. Hier bildet der Spiritus die Verbindung zwischen Seele und Körper und hat eine geradezu physisch vorstellbare Rolle innerhalb des Körpers – auch bei der Perzeption von Musik:

Da Gesang und Klang aus dem Denken der Vernunft, dem Impuls der Phantasie und dem Affekt des Herzens entspringen und zugleich ... den luftförmigen *spiritus* des Hörers in Bewegung setzen, der der Knoten von Seele und Körper ist, so ... erregen [sie] das Herz und dringen in das Innerste der Vernunft ein, beruhigen auch die Säfte und Glieder des Körpers und bewegen sie ...⁴³

Hier zeigt sich außerdem der Einfluss der in der Renaissance weiterhin wirksamen Humoralpathologie. Durch die Betonung der ›Erregung‹ von »Vernunft« und »Herz« zeigt Ficino hier eine Vereinigung der neuplatonischen Ideen mit denen der aristotelisch beeinflussten Adepten wie Tinctoris. Die Rolle des Spiritus bei der Affektübertragung hat Ehrmann-Herfort ausgeführt.⁴⁴

Die Lebensalter sind durch verschiedene Blut-Konsistenzen geprägt, analog zur entsprechenden Beschaffenheit des Spiritus.

In der Jugend ist das Blut dünn, hell, warm und süß. Im vorgerückten Lebensalter zersetzen sich die dünneren Teile des Blutes, und dieses wird dicker und darum auch dunkler. Das zarte und dünne Blut ist rein und klar, das andere aber ist von entgegengesetzter Beschaffenheit. ... die Lebensgeister [sind] in diesem Alter [ebenfalls] dünn, hell, warm und süß.⁴⁵

Der Knabe hat nach Ficino also dünnes, helles und süßes Blut.⁴⁶ Eine erstaunliche definitorische Analogie zu dieser Beschaffenheit des Blutes findet

Agrippas entsprechenden Ausführungen: »Die Magier und Philosophen versichern, unser Lebensgeist ... ziehe ... durch den ganzen Körper von allen Seiten seine Nahrung an sich, nämlich aus den feinsten Dünsten, welche in den Körper überall eindringen. Wer daher diesen Geist rein und stark haben will, bedient sich trockener Speisen und macht diesen dichten Körper durch Fasten schwächer und leicht durchdringlich, damit nicht durch sein Gewicht der Geist stumpf wird oder erstickt.« (H. C. Agrippa, Die magischen Werke, wie Anm. 35, S. 523f. Dank an Burkhard Dohm für den Hinweis auf diese Stelle.)

43 Marsilio Ficino, *De Musica*: Brief an Antonius Canisianus (*Opera omnia*, Bd. I, Basel 1576, Reprint hrsg. von Paul Oskar Kristeller, Turin 1959, S. 650f.), zit. nach S. Ehrmann, Marsilio Ficino (wie Anm. 32), S. 239.

44 S. Ehrmann, ebda., S. 241f.

45 Diese Helligkeit des Blutes ist äquivalent zu den für die Vokalmusik bis in das 20. Jahrhundert prägende Vorstellung der hohen Stimme mit Jugend und der tiefen Stimme mit Alter. »Sanguis in adolescentia subtilis est, clarus, calidus atque dulcis. Procedente enim etate subtilioribus partibus resolutis fit crassior, propterea fit et obscurior. ... spiritus in hac etate subtiles et claros esse, calidos atque dulces.« M. Ficino, *De amore* (wie Anm. 15), 7. Rede, 4. Kapitel, S. 320f.

46 Allerdings ist nach der Galen zugeordneten Schrift *De natura et ordine cuiuslibet corporis* das

sich in der Idee der ›perfekten‹ Stimme im *Etymologiarum* (ca. 622–633) des Isidor von Sevilla: Isidor wünscht sich die Stimme »hoch«, »süß« und »klar« (»Perfecta autem uox est alta, suavis et clara«).⁴⁷ Insbesondere die »süße« Stimme muss »Subtilität«, »Klarheit« (im Sinne von »Helligkeit«) und »Höhe« besitzen (»Süße Stimmen sind fein/subtil und fest, hell und hoch«).⁴⁸ Die hohe, junge Stimme des 7. Jahrhunderts ist also ebenso »süß«, »klar« und »hell«, wie nach Ficino das »junge Blut« – und die entsprechenden Lebensgeister – durch ihre Süße, Klarheit, Helligkeit und Reinheit bestechen.

Während in Isidors Zeit die Ideen der Humoralpathologie bereits wirksam sind, so liegen doch ca. 800 Jahre zwischen seinen und Ficanos Ausführungen. Jedoch sind die Stimm-Kategorien Isidors insbesondere in der Vokalästhetik der Frühen Neuzeit breit rezipiert, so auch bei Conrad von Zabern. Conrad hat im 6. Teil seiner Schrift *De modo bene cantare* (1473), also acht Jahre nach dem Erscheinen von *De amore*, bei der Erläuterung von häufigen gesanglichen Fehlern auch eine Kategorisierung tiefer, mittlerer und hoher Stimmen gegeben. Diese nähert sich insbesondere bei der hohen Stimme Isidors Kategorien an, nach denen die Stimme in der Tiefe groß und mächtig, in der mittleren Lage gemäßigt und in den hohen Lagen zunehmend feiner/sanfter (subtiler) sein soll: »grossius sive tubalius in gravibus ... medio modo in mediis, et subtilius in acutis«.⁴⁹ Während Conrad explizit die Kategorien »Süße« und »Klarheit« nennt, so impliziert die Nennung der Subtilität jedoch auch diese Isidorische Kategorie – und bildet – nun fast gleichzeitig mit Ficino – auch eine Analogie zur Beschaffenheit der entsprechenden Lebens-

Blut dem Element Luft sowie insgesamt dem »Süßen« zuzuordnen: »Sanguis est servens, humidus, et dulcis«. (Galeno ascriptus: »De natura et ordine cuiuslibet corporis«, rubr. 1, in: *Spurii Galeno ascripti libri*, Venedig 1597, fol. 42B-G, zit. nach Harald Maihold, *Strafe für fremde Schuld? Die Systematisierung des Strafbegriffs in der spanischen Spätscholastik und Naturrechtslehre*, Köln 2005 (Konflikt, Verbrechen und Sanktion in der Gesellschaft Alt-europas, 9), S. 301. Vgl. auch das Incipit der Schrift *De sanguine et flegmate*: »Sanguis vero calidus fervens humidus et dulcis« (Das wahre Blut ist warm, heiß, feucht und süß), in: *Corpus Galenicum. Bibliographie der galenischen und pseudogalenischen Werke*, zusammengestellt von Gerhard Fichtner, 2011, http://cmg.bbaw.de/online-publications/galen_2011_03.pdf <3.12.2011>.

47 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, Buch 3: *De mathematica* [lt.-frz. Ausgabe], hrsg. von Giovanni Gasparotto und Jean-Yves Guillaumin, Paris 2009 (Auteurs latins du Moyen Âge, 18), 19 (14), S. 69.

48 Ebda., 19 (10), S. 67: »Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae«.

49 Conrad von Zabern, *De modo bene cantandi* [1473], zit. nach Karl-Werner Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden und Mainz 1956 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1956.4), S. 276.

geister.⁵⁰ Die Idee, dass diese Analogie zumindest in der Rezeption durch die Zeitgenossen eine Rolle spielte, ist naheliegend.

Die »Subtilität« als zentrale Kategorie, die auch bei bei Vives genannt wird, reflektiert auch auf eine weitere Denkströmung der Renaissance: Die Transformation der Materie in immer feinere Teile ist ein grundlegendes Prinzip der zeitgenössischen hermetischen Philosophie.⁵¹ Dies hat auch ein akustisches Moment: »Die Aufgabe der Alchemie kann, nach den Prinzipien der hermetischen Philosophie, in der Erhöhung der Schwingungen gesehen werden. Das edlere Metall besitzt die höhere Schwingung. Die Kunst, die die Schwingungen hörbar, den Sinnen erfahrbar macht, die Musik, musste daher die Alchemisten interessieren.«⁵² Der Vorgang der (chemisch hergestellten) Sublimierung bedeutet die ständige Verfeinerung der Materie und schließlich ihre Verwandlung in Geist. Die Idee der höchsten Schwingung führt notwendigerweise auch zum hohen Ton mit der höheren Schwingung und der entsprechenden Sublimierungsstufe, der in der Wahrnehmung »reiner« erscheinen muss, je höher er ist.⁵³

Auch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so unter anderem von Biagio Rosetti in seinem *Libellus* (1529), werden die Kategorien Isidors und Conrads für die ideale Stimme noch verwendet.⁵⁴ Wenn Thomas Seedorf auch

50 An dieser Stelle muss wieder einmal der »Hausmacht« gedacht werden, insbesondere meinem Mann, Burkhard Dohm, für samstäglige Gespräche – mit und ohne Spiritus – über Neuplatonismus, Paracelsismus, Humoralpathologie, Liebe, Imagination und andere Themen der Renaissance.

51 Vgl. grundlegend Burkhard Dohm, *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus*, Tübingen 2000 (Studien zur deutschen Literatur, 154).

52 Helmut Gebelein, *Alchemie*, München 1991, S. 243. Vgl. zur Beziehung zwischen Musik und Alchimie weiterhin Thomas Höft, »Die Machbarkeit der Welt. Das Corpus hermeticum und die Musik«, in: *Concerto*, H. 45 (Jul./Aug. 1989), S. 14–18), der die zentrale Rolle der Musik im hermetischen Weltbild betont, und Allison Coudert, *Der Stein der Weisen. Die geheime Kunst der Alchemisten*, (Bern 1982), Herrsching 1992 sowie Joachim Telle, »Der Alchimist im Rosengarten. Ein Gedicht von Christoph von Hirschenberg für Landgraf Wilhelm IV. von Hessen-Kassel und Graf Wilhelm von Zimmern«, in: *Euphorion* 71 (1977), S. 283–305, besonders S. 295f.

53 Vgl. auch Corinna Herr, *Hoch singende Männer – Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Fallbeispiele zum Problem der Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Habilitationsschrift Ruhr-Universität Bochum 2009, erscheint als: *Gesang gegen die »Ordnung der Natur«? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Druck in Vorbereitung, Kap. 1.

54 Thomas Seedorf, »Singen, B. Historische Aspekte«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 8, Kassel und Stuttgart 1998, Sp. 1427–1470: Sp. 1447; und in: *Gesang*, hrsg. von dems., Kassel und Stuttgart 2001 (MGG Prisma), S. 31–86: S. 55, 58.

darauf hinweist, dass dieses Stimmklangideal um 1530 nur noch bedingt Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen kann, da sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – zumindest im italienisch beeinflussten Raum – ein fundamentaler Wandel der Vokalklangästhetik hin zu einem, italienisch beeinflussten, runden, offenen und sonoreren Timbre vollzog,⁵⁵ so ist gerade der Wunsch nach der »Zartheit« der hohen Stimme auch noch in Hermann Fincks *Practica Musica* (1556) zu finden: »... der Diskant soll von einer zarten und wohlntönenden Stimme (tenera ac sonora voce), der Baß aber von einer volleren und kräftigeren (asperiori et crassiori voce) gesungen werden ...«⁵⁶ Die zentralen Kategorien der »Subtilität« und »Süße« der hohen Stimme finden sich auch in der folgenden Anweisung Fincks gespiegelt: »Je höher irgendeine Stimme steigt, umso stiller und lieblicher (submitior et dulcior) soll der Ton gesungen werden; je tiefer sie hinabstiegt, desto voller sei auch der Ton.«⁵⁷ Auch hier ist die Analogie von Höhe, Süße mit einer hellen, »jungen« – oder jung klingenden! – Stimme zumindest implizit.

»Alta, ut in sublime sufficiat«

Akustisch gesehen waren die Sopranstimmen von Knaben – auch in dieser Zeit⁵⁸ – deutlich weniger durchschlagkräftig als die der erwachsenen Sopranist/-innen, seien es Frauen oder Kastraten.⁵⁹ Dies wird jedoch erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts relevant. Im vorliegenden Zusammenhang ist primär die Differenz der Knaben- zur Falsettstimme zu berücksichtigen, da diese Stimmen sich gelegentlich, vornehmlich in der Altstimme, mischten; im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts drangen dann Kastraten, auch in einigen Hofkapellen, in die hohen Stimmen.⁶⁰ Während die Falsettstimme

55 Vgl. ebda., S. 59f.

56 Zit. nach Paul Matzdorf, *Die »Practica Musica« Hermann Fincks*, Diss. Frankfurt am Main 1957, S. 188.

57 Ebda., S. 191.

58 Ann-Christine Mecke (*Mutantenstadt. Der Stimmwechsel und die deutsche Chorpraxis im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 110) konstatiert eine »geringere Vibratofrequenz und -amplitude [der Knaben-] gegenüber der Frauen- und Männerstimme in der gleichen Lage«.

59 Dies zeigt sich auch an den Besetzungszahlen: So hatte beispielsweise die Münchner Hofkapelle 1568 während der Hochzeit des Thronfolgers Wilhelm mit Renata von Lothringen 61 Mitglieder und zusätzlich 18 Chorknaben (vgl. Bernhold Schmid, Art. »München. II: Bis 1651«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 6, Kassel und Stuttgart 1997, Sp. 582–586: Sp. 584f.), also fast noch einmal ein Drittel der Anzahl der erwachsenen Mitglieder als Verstärkung für die hohen Stimmen.

60 Eine prominente Ausnahme ist bekanntlich die der päpstlichen Sängerkapelle, in der nur erwachsene Sänger beschäftigt waren, während die Cappella Giulia stärker als Fundus für den

häufige und deutliche Kritik hervorruft – so paradigmatisch bei Giulio Caccini⁶¹ – wird gerade der (Knaben)sopran als ein Mittel gesehen, »himmlische Harmonien« zu erzeugen. Bereits bei Isidor ist die Erklärung für die Kategorie der »alta vox« die Verbindung zum Sublimen: »alta, ut in sublime sufficiat.«⁶² Eine entsprechende Rezeption der Knabenstimme findet sich im »Règlement« der Maîtrise von Reims 1533:

Ils [les enfants de chœur] doivent estre choisiz, non seulement pour avoir la voix claire / douce et harmonieuse, mais pour estre de bonnes moeurs et / dévotz, resentans encore leur innocence, pour estre ce / qu'ilz représentent, com[me] petitz anges au service de Dieu / et exciter chascun à dévotion.⁶³

Analoges zeigt Todd Borgerding am Beispiel der Chorknaben von Sevilla, den »seises«, die in den Straßen-Prozessionen erscheinen und die er als »sig-

Nachwuchs betrachtet wurde und einen entsprechend hohen Grad von Knabenbeschäftigung hatte. Vgl. Klaus Pietschmann, »Konzert der Nationen. Zum »europäischen« Charakter des Musiklebens in Rom und am Papsthof der Renaissance«, in: *Europa – Stier und Sternenkranz: Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler Göttingen 2009 (Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 1), S. 473-481: S. 478f.; zu den hohen Stimmen der Capella papalis auch C. Herr, *Gesang* (wie Anm. 53), Kap. 1.

61 Caccini differenziert in der Vorrede seiner *Nuove musiche* von 1602 zwischen zwei Formen der hohen Stimme: dem Sopran und der von ihm abgelehnten Falsettsstimme, die er als »voce finta« bezeichnet. Siehe Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, Nuove Musiche (1602/1614). Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995 (Musikwissenschaftliche Studien, 17), S. 27f. Vgl. zur Kritik an der Falsettsstimme bis zum 20. Jahrhundert ausführlich C. Herr, *Gesang* (wie Anm. 53).

62 Die komplette Stelle (vgl. auch Anm. 47) lautet: »Perfecta autem uox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adimpleat; suavis, ut animos audientium blandiatur.« (»Die perfekte Stimme ist hoch, süß und klar: hoch, um dem Sublimen zu genügen; klar, um das Ohr zu füllen; süß, um die Herzen der Zuhörer zu beruhigen.«) Isidor von Sevilla, *Ety-mologiae* (wie Anm. 47), S. 69.

63 Zit. nach Patrick Demouy, »Une source inédite de l'histoire des maîtrises: Le règlement des enfants de chœur de Notre-Dame de Reims«, in: *Symphonies lorraines: Compositeurs, exécutants, destinataires*, hrsg. von Yves Ferraton, Paris 1998, S. 169–181: S. 173. – Herzlichen Dank an Nicole Schwindt für den Hinweis auf diese Stelle und auf weitere Stellen, denen ich leider nicht allen nachgehen konnte!

Diese Konnotation der Knaben- und später der Kastratenstimmen ist hier quasi die Spitze des Eisberges, denn in einer Zeit der Rechtfertigung der Sakralmusik wurde diese insgesamt als »die zum Klingen gebrachte göttliche Harmonie« gesehen, wie Pietschmann dies für die Cappella Papale zeigt; er identifiziert die grundlegende Bedeutung der Musik »als zentrale[s] Element zur Überhöhung des Papstes«, siehe Klaus Pietschmann, *Kirchenmusik zwischen Tradition und Reform. Die päpstliche Kapelle und ihr Repertoire unter Papst Paul III., 1534–1549*, Città del Vaticano 2007 (Capellae Apostolicae Sixtinaeque Collectanea Acta Monumenta, 11), S. 353. Dass diese Elemente auch im weltlichen Bereich an den Fürstenthöfen ihre Relevanz hatten, scheint folgerichtig.

nifiers of christian virtue and purity« interpretiert.⁶⁴ Dass der Autor hier auf den kindlichen Unschuldstopos mit Verweis auf Origenes reflektiert,⁶⁵ ist folgerichtig. Er hätte auch auf das oben angeführte Konversionserlebnis des Augustinus verweisen können. Christliche Referenzen auf den Zustand der unschuldigen Kindheit und auf das Jesuskind sind nicht nur dort implizit. Weitergehende Anspielungen auf die ›Zartheit‹ und ›Reinheit‹ des (Jesus-) Kindes – Eigenschaften, die sich in der Folge zumindest spekulativ auch auf dessen Stimme beziehen können – sind insbesondere in nicht-liturgischen Schriften zu finden, ausgerechnet – und hier zeigt sich, dass diese Konnotationen nicht auf die katholische Tradition beschränkt sind – besonders prominent im Lutherschen Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*, das das »Kindelein, so zart und fein« apostrophiert.⁶⁶

An Borgerdings Beispiel ist jedoch noch ein weiteres Moment relevant: das öffentliche Zurschaustellen der Knabenkörper und -stimmen, das das Begehren der Knaben durch die Rezipienten auslösen kann. Die Idee, dass dieses Begehren nicht zuletzt durch die ›Reinheit‹ des knabenhaften Gesangs – der in den Stücken zudem durch stärker homorhythmische Kompositionsweise hervorgehoben wurde⁶⁷ – ausgelöst wurde, führt zurück zu Ficino, der die Auslöser der Begierde klar identifiziert: »Die Lust wird durch die Klarheit und Süßigkeit des Dunstes und Blutes verursacht. Die Klarheit bietet Anreiz und die Süßigkeit Erquickung.«⁶⁸ Wenn auch die Ficino-Rezeption auf die ›gelehrten‹ Zirkel beschränkt war, so ist doch der Kontext der europäischen Hofkultur derjenige, in dem laborierte Theorien und ebenso elaborierter Gesang zusammenfielen. Die ›Rückführung‹ auf die schlichte Repräsentation sakraler Elemente und Doktrinen bzw. deren Rezeption blieb dem größeren Publikum der öffentlichen Prozessionen überlassen.⁶⁹

64 Todd M. Borgerding, »Imagining the Sacred Body: Choirboys, Their Voices, and Corpus Christi in Early Modern Seville«, in: *Musical Childhoods and the Cultures of Youth*, hrsg. von Susan Boynton und Roe-Min Kok, Middletown, CT 2006, S. 25–48: S. 26. Einen zeitgenössischen Quellenbeleg kann Borgerding für diese Schlussfolgerung allerdings nicht bringen. Herzlichen Dank an Barbara Eichner für den Hinweis auf diesen Text!

65 Ebda., S. 29.

66 Martin Luther, *Vom Himmel hoch*, Str. 2. Das Lied ist heute sowohl im protestantischen als auch im katholischen Gesangsbuch zu finden (GL 138, EKG 24).

67 Borgerding zeigt am Beispiel der *Canciones*-Sammlung des Francisco Guerrero (1589), dass interessanterweise bei den Stücken, in denen eine Beteiligung der Knabenstimmen evident ist, häufig die kontrapunktische Schreibweise aufgegeben wird, vgl. T. M. Borgerding, *Imagining* (wie Anm. 64), S. 33–35, sowie die Notenbeispiele, ebda., S. 36f.

68 M. Ficino, *De Amore* (wie Anm. 15), S. 331.

69 Ein weiteres Beispiel bringt Donna La Rue, »Tuneful Unity at the Town Gate: Moving Towards Terrestrial and Celestial Harmony in Sens' *Fête des Rameaux* Procession«, Referat

Aktuelle Diskussionen zur Knabenstimme beziehen sich vor allem auf die Frage des Eindringens der Mädchen in den Chorbereich.⁷⁰ Erhebliche ideologische Auswüchse finden sich auf beiden Seiten, vor allem aber bei den »Verteidigern« des Knabengesangs, so beispielsweise der im Jahr 2000 gegründeten »Campaign for the Defence of the Traditional Cathedral Choir«.⁷¹ Aber auch diese Diskussionen speisen sich weiterhin aus den ästhetischen Kodierungen der Knabenstimme in der Renaissance.

gehalten beim Symposium 24.–26.06.2009 »Space/l'Espac« der International Medieval Society/Société Internationale des Médiévistes, Paris – erneuter, herzlicher Dank an Nicole Schwindt für diesen Hinweis.

- 70 Weitere Forschungen in diesem Feld könnten sich auf Erkenntnisse der Literatur- und Theaterwissenschaft beziehen. Beispielsweise hat Winfried Schleiner bereits vor über 20 Jahren auf das im Renaissance-Prosaroman verwendete Motiv des singenden »cross-dressed boy«, dessen Gesang erotisch anziehend für Frauen und Männer ist, verwiesen. Vgl. Winfried Schleiner, »Male cross-dressing and Transvestism in Renaissance Romances«, in: *Sixteenth Century Journal* 19 (1988), S. 605–619, besonders S. 616–618.
- 71 Zu den Diskussionen vgl. Graham F. Welch und David M. Howard, »Gendered Voice in the Cathedral Choir«, in: *Psychology of Music* 30 (2002), S. 102–120: S. 103f., sowie M. Ashley, How high should boys sing? (wie Anm. 2), S. 73f.