
Title: Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden

Author(s): Karel Moens

Source: *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen - Aktivitäten - Motivationen*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2005, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 4), p. 171–193.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20042974>

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/>

Karel Moens

Musizierende Frauen in moralisierenden Bildquellen des 16. und 17. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden

Darstellungen mit musizierenden Frauen kommen in den bildenden Künsten des 16. Jahrhunderts aus den alten Niederlanden sehr häufig vor.¹ Die Musikinstrumente sind oft so realistisch dargestellt, dass die meisten Betrachter geneigt sind, die ganze Darstellung als realistisch anzusehen, ohne auf wichtige Bedeutungen zu achten, die ihnen zugrunde liegen. Manche Autoren haben diese Abbildungen von musizierenden Frauen – sei es, dass sie allein oder als Mitglied einer Gesellschaft auftreten – als Hinweis auf eine aktive Teilnahme der Frauen am Musikleben interpretiert. Walter Salmen hat es so ausgedrückt: »An diesem ständisch nicht privilegierten Spielbereich in kleinem Kreise war die Frau von Anfang an gleichberechtigt beteiligt, im Unterschied zur Musikübung der Kantoreien, Kapellen oder Stadtpfeifereien, die das weibliche Geschlecht streng ausschlossen. Darstellungen von vokaler und instrumentaler Gesellschaftsmusik aus den Niederlanden, aus Italien oder Deutschland bezeugen dies seit dem 15. Jahrhundert.«²

In Wirklichkeit ist der Realitätsbezug meistens sehr gering. Genau wie andere Elemente, woraus diese Darstellungen zusammengestellt wurden, sind auch die Musik, musizierende Personen und Musikinstrumente häufig Topoi oder Metaphern, deren Inhalt komplex und oft sogar der Interpretation, die auf den ersten Blick nahe liegt, entgegengesetzt ist. Auch wenn diese Bilder nur selten als Darstellungen einer realen Situation zu betrachten sind, bieten sie dennoch sehr häufig subtile Hinweise auf Situationen im wirklichen Musikleben, meistens im Zusammenhang mit dem komplizierten Verhältnis zwischen bestimmten Musikpraktiken und der herrschenden bürgerlichen Moral. Frauen wurden deshalb so oft in Verbindung mit dem Musizieren oder mit Musikinstrumenten dargestellt, weil das Verhältnis zwischen Frauen und Musik, die zum Vergnügen betrieben wurde, lange Zeit problematisch war. Viele Musikdarstellungen mit Frauen sind deshalb auf irgendeine Weise als Allegorie der Tugend und/oder der Untugend zu betrachten.

1 Mit den alten Niederlanden sind die jetzigen niederländischsprachigen Teile von Belgien, die südlichen Niederlande, und die heutigen Niederlande, die nördlichen Niederlande, gemeint.

2 Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik*, Leipzig 1982 (Musikgeschichte in Bildern, 4.3), S. 7.

Tugend und Laster

Ein einfaches Beispiel ist eine Miniatur von Simon Bening im *Hortulus Animae* (»Garten der Seele«, ca. 1515).³ Im Kontext verschiedener häuslicher Beschäftigungen im Familienkreis spielt eine vornehme Dame im Hintergrund auf einem Clavichord. Wichtig ist die Tatsache, dass die Dame ganz alleine musiziert. Wie wichtig diese Beobachtung ist, ergibt sich aus vielen anderen zeitgenössischen Darstellungen, z. B. einigen Brüsseler Wandteppichen von ca. 1520. Auf dem zentralen Teppich einer Reihe, in welcher der Triumph der Tugend über die Untugend dargestellt wird, sieht man links eine Dame mit Clavichord.⁴ Ihr gegenüber, am gleichen Tisch, sitzt eine andere Dame neben einem Mann. Bei der Kleidung der beiden Damen fallen wichtige Unterschiede auf: Die Frau am Clavichord ist sehr vornehm gekleidet, mit einer Kappe, die das Haar fast völlig bedeckt. Die Dame neben dem Mann singt, ist etwas extravaganter gekleidet, und hat teilweise unbedeckte, offene Haare. Was dieser Unterschied genau zu bedeuten hat, ist an der Darstellung des Mannes neben der Frau zu erkennen. Er hat einen Bart und spielt auf einer Einhandflöte, die damals in der Niederlanden ein Instrument von vagabundierenden Spielleuten war. Solche Leute wurden vom Bürgertum mit vielen Untugenden gleichgesetzt, darunter dem Nicht-Beherrschen der körperlichen oder sexuellen Triebe. Die Lasterhaftigkeit des Spielmanns stellt einen Kommentar zum Benehmen der Frau dar, die nicht alleine musiziert. Hier wird also das Musizieren einer Frau in Herrengesellschaft einer tugendhaften, alleine am Clavier musizierenden Frau gegenübergestellt.

Ein anderer Brüsseler Wandteppich aus der gleichen Zeit zeigt eine ähnliche Beziehung zwischen zwei musizierenden Frauen und einem Mann (siehe Abbildung 1).⁵ Der Mann sitzt neben einer anständig gekleideten Dame, deren Haare – wie es sich gehört – bedeckt sind. Sie spielt auf einer Harfe. Er neigt das Haupt aber einer anderen Dame zu, deren Haare nicht bedeckt sind und die Hackbrett spielt. Zwischen dem Mann und der Hackbrett spielenden Frau steht eine Weinflasche, Sinnbild des Verlusts der Kontrolle über die Triebe. Außerdem wurde das Hackbrett zu Anfang des 16. Jahrhunderts überwiegend in Händen von Kurtisanen und Prostituierten wiedergegeben.⁶ Es scheint, als ob

3 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, fol. 1^r.

4 *Die Gerechtigkeit entwaffnet von der Barmherzigkeit*, Wandteppich, Brüssel ca. 1520, aus der Reihe *Triumph der Tugend über das Laster*, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9923.

5 Wandteppich, Brüssel ca. 1520, aus einer unbekanntenen Reihe, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9921.

6 Eine Ausnahme bilden musizierende Engel. Siehe z. B. Meister von Frankfurt, *Das Schützenfest*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv. 529. (In einem Liebesgarten sitzt



Abbildung 1: Wandteppich, Brüssel ca. 1520 (Ausschnitt)

das Fehlen einer Klaviatur das Hackbrett damals zum Gegenpol der besaiteten Clavierinstrumente machte – Clavierinstrumente, die vor allem mit weiblichen Tugenden identifiziert wurden.⁷ Auch hier wird eine tugendhafte, allein musizierende Frau einer in Herrengesellschaft musizierenden Kurtisane gegenübergestellt.

unter anderem ein Paar. Die als Zigeunerin gekleidete Frau hat ein Hackbrett im Schoß, der Mann hält die Hämmerchen in der Hand.) Wandteppich *Die Parabel vom verlorenen Sohn*, Brüssel ca. 1525, Privatbesitz USA. Wandteppich, *Das lockere Leben des verlorenen Sohns* aus der Reihe *Triumph der Tugend über das Laster*, Brüssel ca. 1520, Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Inv. 9923.

- 7 Karel Moens, »Klavierinstrumenten als moralisierende metaforen in de beeldende kunsten uit de Nederlanden tijdens de 16de en 17de eeuw«, in: *Hans Ruckers (†1598). Stichter van een klavecimbelatelier van wereldformaat in Antwerpen*, hrsg. von Jeannine Lambrechts-Douillez, Peer 1998, S. 95–119.

Der verlorene Sohn

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelt das Thema der ›lockeren‹ Gesellschaft sich größtenteils aus biblischen Motiven, vor allem *Der verlorene Sohn in lockerer Gesellschaft*,⁸ neben anderen biblischen Motiven wie *Die Menschheit auf die Sintflut wartend* oder *Die Menschheit auf den jüngsten Tag wartend*. In solchen Darstellungen war die moralisierende Bedeutung von Frauen als Teil der dargestellten Gesellschaft jedem klar. Frauen wurden hier am häufigsten mit einer Laute, mit einer Querflöte oder mit einer Fiedel gezeigt – sie waren Träger deutlicher moralisierender Inhalte. Im ganzen 16. und frühen 17. Jahrhundert findet man zahllose Beispiele, vor allem aus den südlichen Niederlanden.⁹



Abbildung 2: anonym (flämisch), *Der verlorene Sohn* ca. 1540/50

- 8 Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirthaus-szenen in der niederländischen Malerei*, Diss. Freie Universität Berlin 1969, Berlin 1970.
- 9 *Der verlorene Sohn bei den Kurtisanen* von Ambrosius Benson, Verona, Museo di Castel Vecchio, oder von einem anonymen flämischen Meister, ca. 1540/50, Paris, Musée Carnavalet, oder Crispijn de Passe nach Maarten de Vos (»NON ETINIM AD MORES ...«), dritter Stich aus einer Reihe über das Leben des verlorene Sohns, 1601, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. I/P.75.

In lockeren Gesellschaften versinnbildlicht die Laute Wollust und Rausch. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind vom Alkoholrausch unter den Tisch gefallene Paare, von denen der Mann oder die Frau eine Laute spielt, ein Topos geworden, meist im Zusammenhang mit Weinschalen und Weinkühlern.¹⁰ Bei Stichen machen die Unterschriften meistens eine Anspielung auf diesen Inhalt.¹¹

Neben der Laute kommt die Querflöte am häufigsten vor, oft ganz im Mittelpunkt der Darstellung. Während die Laute die Wollust im Allgemeinen versinnbildlicht, ist die Flöte ein konkreter Hinweis auf Unkeuschkeit. Auf verschiedenen Gemälden spielt eine Frau aus einem Notenbüchlein, bei dem man in bestimmten Fällen zwei Chansons von Claudin de Sermisy mit einem eindeutig sinnlichen Text erkennt: »Au pres de vous« (»In deiner Nähe«) und »Jouissance vous donneray« (»Ich werde dir Freude schenken«).¹² Ein auffallendes Beispiel ist die anonyme flämische Darstellung des Themas des verlorenen Sohns von ca. 1540/50 im Pariser Musée Carnavalet (siehe Abbildung 2). Genau in der Mitte, neben dem verlorenen Sohn, sitzt eine Kurtisane mit einer Querflöte und spielt den Superius von Sermisys »Au pres de vous«, genau wie es in Attaingnants vierstimmigen *Chansons nouvelles* (1527) gedruckt ist.¹³ Die erotische Bedeutung der Querflöte steht im Zusammenhang mit der militärischen Funktion dieses Instrumentes im 16. Jahrhundert. Vor allem das deutsche und schweizerische Fußvolk benützte die Pfeifen zusammen mit Trommeln.¹⁴

10 Frans Poubus I., *Der verlorene Sohn bei den Kurtisanen*, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh.

11 Crispijn de Passe, Kupferstich *Lockere Gesellschaft am Tisch*, Den Haag, Gemeentemuseum, Inv. PM 942 zj. Unterschrift: »Indulgere iuvat genio. Sunt fercula nobis / Laetitia duplicans hic quoque Bachus adest / Suave sonant cytare cum plausu voce tubisque ...« (»... Hier ist auch Bachus anwesend, er verdoppelt die Freude ...«); Joannes Sadeler, Kupferstich nach Maarten de Vos, *Crapula et Lascivia* (»Schwelgerei und Wollust«), Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/S.388. Weitere Beispiele in Karel Moens, *Muziek & Grafiek. Burgernoraal en muziek in de 16de- en 17de-eeuwse Nederlanden. Tentoonstelling Antwerpen, Hessenhuis ... 1994*, Antwerpen 1994, S. 92–94.

12 H. Colin Slim, »Paintings of Lady Concerts and the Transmission of »Jouissance vous donneray««, in: *Imago musicae* 1 (1984), S. 51–73, Reprint in: ders., *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002; ders., *The Prodigal Son at the Whores'. Music, Art, and Drama*, Irvine 1976 (Distinguished Faculty Lecturer, 1), Reprint in: ders., *Painting Music*, ebda.; Robert Genaille, »A propos du Maître dit des demi-figures féminines«, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1985, S. 137–176.

13 Daniel Hertz, »Au pres de vous: Claudin's Chanson and the Commerce of Publishers' Arrangements«, in: *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971), S. 193–225.

14 Georges Kastner, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris 1848, Reprint Genf 1973, S. 92–98; Dagmar Hoffmann-Axthelm, »Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983), S. 86–91.

Genau dieses Fußvolk wurde vom Bürgertum oft mit Unzucht und Prostitution gleichgesetzt. In der – vor allem süddeutschen – Militärikonographie des 16. Jahrhunderts sieht man neben Soldaten mit einer Querpfeife oft eine Hure abgebildet;¹⁵ daher rührt vielleicht die sehr negative Bedeutung der Querflöte an sich.

Die Bedeutung der Fiedel ist noch logischer. Im 16. Jahrhundert waren Fiedel und Geige in den verschiedensten Formen und Größen die wichtigste Instrumentengruppe, auf der Spielleute vor allem Tanzmusik spielten. Diese Streichinstrumente stellen die zahlreichen Untugenden dar, die mit Spielleuten und mit dem Tanz in Verbindung gebracht wurden. Spielleuten wurden Faulheit, Unehrlichkeit und Hemmungslosigkeit zugeschrieben, und zum Tanz hatte das Bürgertum sowieso ein ambivalentes Verhältnis.¹⁶

Bordellszenen

Aus diesen Darstellungen des verlorenen Sohns und lockerer Gesellschaften, entstehen im 17. Jahrhundert in den nördlichen Niederlanden die typischen »bordeelkens« oder kleine Bordellszenen. Lässig gekleidete junge Damen musizieren hier hemmungslos mit Herren. Unmissverständliche Details weisen aber auf dem wirklichen Inhalt hin. Im Hintergrund steht oft eine Kupplerin, der Mann bietet ein Münzstück an (als Zeichen für käufliche Liebe) und trägt Kleider oder hat Attribute, die im Theater mit heruntergekommenen Figuren in Verbindung gebracht wurden,¹⁷ die Dirne hält oft eine Geige in der Hand. Sehr typische Beispiele findet man in Bildern von »Konzerten« oder lockeren Gesellschaften von Gerrit van Honthorst¹⁸ und Dirck van Baburen (siehe Abbildung 3).¹⁹

Holländische Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert sind aber nicht immer so explizit. Viel häufiger noch wurde der gleiche Inhalt in einem – auf den ers-

15 Z. B. anonymer Holzschnitt *Pfeifer und Lautenschlagerin*, Augsburg 1543, Druck von Anthony Corthoys; anonyme Zeichnung *Trinkgelage der Landsknechten mit Mädchen*, Schweiz, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. U II 25; Urs Graf, *Schweizerische Landsknechte mit Pfeifen*, Federzeichnung 1523, Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. Koegler 108; Lucas van Leyden, *Landsknechte mit Fahne, Pfeife und Trommel*, Zeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett.

16 Karel Moens, »Le violon dans l'icographie musicale des anciens Pays-Bas du XVI^e siècle«, in: *Strumenti, musica e ricerca. Atti del Convegno internazionale Cremona ... 1994*, hrsg. von Elena Ferrari Barassi, Marco Fracassi und Gianpaolo Gregori, Cremona 2000, S. 119–145.

17 Mary Smith Podles, »Virtue and Vice: Paintings and Sculpture in two Pictures from the Walters Collection«, in: *The Journal of The Walters Art Gallery* 43 (1983), S. 29–44.

18 Z. B. Gerrit van Honthorst, *Das Konzert*, ca. 1625, Rom, Galleria Borghese, Inv. 31.

19 Z. B. Dirck van Baburen, *Der verlorene Sohn*, 1623, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum.

ten Blick – sehr vornehmen bürgerlichen Kontext gezeigt. Eine Fülle kleiner, weniger auffälliger Details, die heute nur noch mit ausreichenden kunsthistorischen Kenntnissen interpretiert werden können, zeigt fast immer, dass der gesamte Inhalt mit der Bedeutung der Bordellszenen vergleichbar ist. Der Künstler zeigt die Frauen mit einem Musikinstrument oder singend, nicht weil er musizierende Frauen zeigen möchte, sondern weil der musikalische Kontext einen negativen oder moralisierenden Kommentar zum Benehmen dieser Frauen bietet.



Abbildung 3: Dirck van Baburen, *Der verlorene Sohn*, 1623 (Ausschnitt)

Maria Magdalena

Die enge Beziehung zwischen musizierenden Frauen und Sinnlichkeit oder unzüchtiger Erotik sieht man auch in anscheinend neutralen oder sogar religiösen Darstellungen wie etwa dem Motiv der Maria Magdalena. Diese Heilige, die ursprünglich eine Prostituierte war, wird häufig mit einer Laute oder mit einem kleinen Clavierinstrument abgebildet. Jan Sanders van Hemessen zeigt Maria Magdalena mit einem Clavichord. Rechts steht die Salbendose (sie hat den Leichnam Christi gesalbt), und links hängt ein Medaillon mit einer moralisch doppeldeutigen biblischen Szene.²⁰ Beim Meister der weiblichen Halbfiguren ist

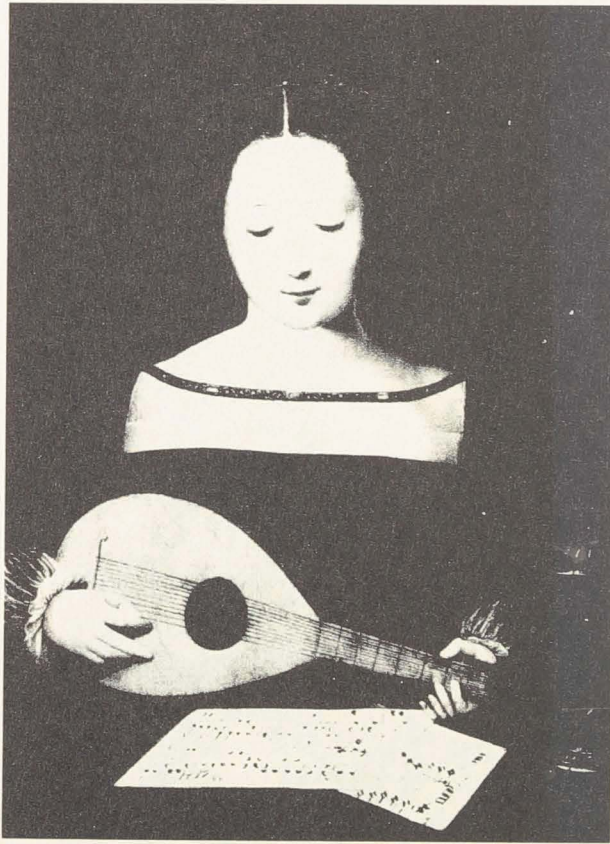


Abbildung 4: Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena mit Laute*

²⁰ Jan van Hemessen, *Maria Magdalena mit Clavichord*, Worcester Art Museum.

der moralisierende Inhalt noch prägnanter: Bei der Darstellung einer Maria Magdalena mit Clavichord liegt in einer Nische im Hintergrund eine kleine Flöte, die die sinnliche Vergangenheit dieser Frau symbolisiert.²¹ Eine andere Maria Magdalena vom gleichen Maler spielt eine Laute, und auf dem Tisch im Vordergrund liegen neben der Salbendose ein paar Musikblätter, worauf man wiederum die schon erwähnte Chanson »Jouissance vous donneray« von Claudin de Sermisy erkennt.²² Noch eine andere Maria Magdalena vom Meister der weiblichen Halbfiguren spielt ebenfalls die Laute, diesmal aus einer Lautentabulatur mit dem amourösen Text einer in Frankreich zu Beginn des 16. Jahrhunderts sehr populären Chanson: »Si j'aime mon amy / trop plus que mon mary / ce n'est pas de merveille« (»Es ist kein Wunder, dass ich meinen Freund mehr liebe als meinen Mann«). Unter der Lautentabulatur liegt eine Stimme der Chanson »Jouissance vous donneray« von Sermisy (siehe Abbildung 4).²³ In all diesen Fällen geben Musik und Musikinstrumente einen Kommentar zur sündhaften Vergangenheit dieser Heiligen.

Ebenfalls vom gleichen Meister der weiblichen Halbfiguren kennen wir die berühmten *Drei musizierenden Damen*.²⁴ Die zwei Frauen im Hintergrund – singend und mit einer Laute – sind genau so gekleidet wie die meisten Maria Magdalenas aus dem frühen 16. Jahrhundert. Die Frau im Vordergrund trägt die typische Tracht der Kurtisanen in lockeren Gesellschaften und spielt auf einer Querflöte. Sie spielt wiederum eine Stimme der Chanson »Jouissance vous donneray«. Statt einer realistischen Darstellung einer musizierenden Gesellschaft könnte dies zum Beispiel eine Art Darstellung der drei Grazien – der Gefährtinnen der Venus – sein.

»Musizierende« Paare

Im 16. Jahrhundert entstehen auch Darstellungen von musizierenden Paaren als Genre. Anfangs sind diese Abbildungen stark von moralisierenden Inhalten geprägt. Im späten 16. Jahrhundert entwickeln sie sich weiter zu Allegorien auf

21 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena*, Museum Poznan. Siehe Karel Moens, »De vrouw in de huismuziek. Een iconografische studie naar 16de- en 17de-eeuwse schilderijen en prenten uit de Nederlanden«, in: *Jaarboek van het Vlaams Centrum voor oude muziek 2* (1986): *De eodem et diverso. Bundel essays over diverse themata van het oude muziek-onderzoek*, S. 43–63.

22 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena*, Brüssel, Sammlung Finck; siehe Daniel Hertz, »Mary Magdalen, Lutenist«, in: *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972), S. 55–58.

23 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Maria Magdalena mit Laute*, Kortrijk, Privatsammlung.

24 Meister der weiblichen Halbfiguren, *Drei musizierende Damen*, Schloss Rohrau, Sammlung Graf Harach. Vgl. H. C. Slim, *Paintings of Lady Concerts* (wie Anm. 12).

das Gehör, auf die Erde, auf die Liebe, auf die Ehe, auf den Abend usw. Meistens spielt der Mann eine Laute, wobei er oft beim Stimmen gezeigt ist. Die Frau wird singend abgebildet, entweder ohne Musikinstrument oder mit einer Geige, was ein für Frauen ungebräuchliches Instrument mit vielen negativen, oft erotischen Bedeutungen war.



Abbildung 5: Lucas van Leyden, *Musizierendes Paar*, Holzschnitt 1524

Das älteste Beispiel aus dem hier behandelten geographischen Raum ist wahrscheinlich ein Stich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1524 (siehe Abbildung 5).²⁵ Der moralisierende Inhalt erweist sich unter anderem durch den

²⁵ Lucas van Leyden, *Musizierendes Paar*, Holzschnitt 1524, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Kupferstichkabinett, Inv. Kaps 59 H 5993.

dürren Ast im Hintergrund und durch die übertrieben alt aussehende Frau. Die Frau spielt dazu eine grob und archaisch wiedergegebene Geige. Diese Elemente könnten auf die Vergänglichkeit der Liebe hinweisen. Der viel jünger aussehende Mann stimmt seine Laute. Bis jetzt wurde dieser Stich meistens der Erläuterung im *Schilder-boeck*, dem »Buch über die Malerei«, von Carel van Mander (1604) entsprechend erklärt. In diesem Text hat die Laute eine hierarchische Bedeutung:

... een verstandighe schoon uytbeeldinghe van een oudt Manneken en Vrouwen / die natuerlijk hun Musijk-instrumenten oft speel-tuygh op malcander accorderen / oft ghelijckstemmich over een brenghen / wel schijnende uyt den Philosoph Plutarchus te wesen ghenomen / daer hij schrijft van de Houwelijcke Wetten / dat in desen staet des Mans woordt binnen den huysse meest moet ghelden / even ghelijck de grootste snaren van het meest Instrument meest en grover gheluyt gheven: want hy heeft den Man het meeste Instrument in den handen ghemaect.²⁶

Eine vernünftige und schöne Abbildung eines alten Mannes und einer alten Frau, die ihre Instrumente der Natur gemäß zusammen stimmen oder auf einander abstimmen, als ob sie aus Werken des Philosophen Plutarch stammen, worin er über die ehelichen Gesetze schreibt, dass in diesem Staat das Wort des Mannes am meisten gelten soll, genau so wie die Saiten der Laute am lautesten und tiefsten klingen: Denn er hat dem Mann das wichtigste Instrument in die Hände gegeben.

Unterschriften auf Stichen aus dem späten 16. Jahrhundert mit dem gleichen Motiv geben eine ähnliche Erklärung: Die Frau soll dem Mann gehorchen.²⁷ Diese Unterschriften und die Erläuterung von van Mander, sind aber etwa 75 Jahre jünger als der Stich von Lucas van Leyden; sie sagen etwas zu einer späteren Ehemoral aus, nicht aber zu van Leydens Stich. Van Manders Beschreibung stimmt auch nicht ganz: Der Mann ist überhaupt nicht alt, sondern deutlich jünger als die Frau. Der Altersunterschied, genauso wie der Geldbeutel der Frau, könnte auf das Motiv der »Ungleichen Liebe« hinweisen: Eine ältere Frau kauft die Liebe eines jüngeren Mannes. Wir vermuten, dass das Stimmen

26 Carel van Mander, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, Reprint Utrecht 1969, fol. 214; vgl. Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de 17e eeuw*. Ausstellungskatalog Haarlem, Frans-Halsmuseum 1986, Zwolle 1986, S. 41; Rik Vos, »The Life of Lucas van Leyden by Karel van Mander«, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 1978* 29 (1979), S. 474f. und 502.

27 In einer Unterschrift zu einem ähnlichen Stich von Gillis van Breen nach Cornelis Ysbranzzoon Kussaens aus dem späten 16. Jahrhundert sagt Theodoor Schrevelius ungefähr das gleiche. Der Vers lautet: »Als groove snaer int huys meest ghelden des mans woort moet / Soo t'wijff dan daer op past gehoorsaem, tmaect accoort soet.« (»Genau so wie die Stimme des Mannes – die am tiefsten klingende Saite im Haus – am meisten gelten soll, muss die Frau gehorchen. So bekommt man einen süßen Akkord.)

der Laute auf dem frühen Bild nichts mit der Hierarchie in der Ehe zu tun hat, sondern mit dem ›Besaiten‹ oder ›Reparieren‹ der Laute. Der Stich *Der Lautenmacher* von Frans Huys, wahrscheinlich nach einem verschollenen Gemälde von Hieronymus Bosch, zeigt das Besaiten der Laute in einem breiteren Kontext (siehe Abbildung 6).²⁸ Alte, arme und hässliche Frauen verlangen, dass Lautenmacher Jan ihre Laute repariert. Er lehnt aber ab. Die Unterschrift lautet:

Meester Ian slecht hoot, wilt mijn luite versnaren. Ick en sal vrouw Langneuse, laet mij ongequelt / want ick moetse, voor modder muilkken bewaren. Die hadde haer luite, oock seer geerne gestelt.

Meister Jan, willst du meine Laute besaiten? Ich will nicht, Frau Langnase, lass' mich in Ruhe. Ich muss diese Laute für Frau Dreckpantöffelchen aufbewahren. Die hätte ihre Laute auch sehr gerne repariert.



MEESTER IAN SLECHT HOOT, WILT MIJN LVIJTE VERSNAREN · ICK EN SAL VROU LANGNEUSE, LAET MIJ ONGEQUVELT
WANT ICK MOETSE, VOOR MODDER MVIILKEN BEWAREN · DIE HADDE HAER LVIJTE, OOCK SEER GEERNE GESTELT.

Abbildung 6: Frans Huys, *Der Lautenmacher*

Dieser Stich weist viele Ähnlichkeiten mit dem Balsebalmacher von Hieronymus Bosch²⁹ auf und mit ähnlichen Szenen über Schuhmacher, unter anderem

²⁸ Frans Huys, *Der Lautenmacher (Meester Jan)*, Stich, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. IV/H.140.

²⁹ *Der Blasebalmacher*, anonyme Kopie nach einem verloren gegangenen Gemälde von Hieronymus Bosch, Tournai, Musée des Beaux-Arts.

in »Rederijkers«-Gedichten.³⁰ In all diesen Beispielen ist das Ausüben des Handwerks eine Metapher für den Geschlechtsakt.³¹ Die Texte machen klar, dass man besser keine alte Frau als Geliebte hat. Sowohl der Blasebalg- als auch der Schuhmacher geben zu verstehen, dass das Leder zu alt ist. Auf einer gemalten Version vom Lautenmacher steht: »... *Ke[n] wil geen ou luyte stelle*« (»Ich will keine alten Lauten reparieren«).³²

All dies hat Sinn im Stich von van Leyden: Der junge Mann »besaitet« die Laute neben einer alten Frau mit einer »alten« Geige und mit einem gut gefüllten Geldbeutel, er lässt also seine Liebe kaufen.



Abbildung 7: *Musizierendes Paar*, Stich von Gillis van Breen nach Cornelis Ysbranzoon Kussaens, Ende 16. Jahrhundert

30 Etwa vergleichbar mit den Meistersingern in Deutschland.

31 Paul Vandenbroeck, *Jheronimus Bosch. Tussen volksleven en stadscultuur*, Berchem 1987, S. 86.

32 Ebda., S. 86.

Im späten 16. und im frühen 17. Jahrhundert ist die erotische Bedeutung vom Besaiten der Laute in Darstellungen von musizierenden Paaren meistens verloren gegangen und wird die Laute häufiger wegen ihrer harmonischen Eigenschaften als Symbol der Harmonie in der Ehe gezeigt. Die Abbildung an sich hat sich dadurch aber nicht geändert. Der Mann spielt noch immer die Laute, und die Frau spielt die Geige, ein Instrument das – wie schon gesagt – mit vielen Untugenden gleichgesetzt wurde. So werden positive Eigenschaften, die zu einer harmonischen Ehe führen, dem Mann zugeschrieben und wird die Frau als eine biblische Eva dargestellt, die mit ihrer Geige (und allen damit verbundenen Untugenden) Anlass zur Sünde gibt. Typische Beispiele sind Stiche von Gillis van Breen (siehe Abbildung 7) und Crispijn de Passe.³³

Rollenverhalten und Musik

Musikinstrumente als Sinnbild der ehelichen Harmonie sieht man noch häufiger in Familienporträts ab ca. 1560, einer Zeit, als sowohl die katholische Kirche als auch calvinistische Prediger wie auch Humanisten sich bemühten, die Ehe als Institution neu zu bewerten.³⁴ Die abgebildeten Musikinstrumente waren nicht nur Statussymbole, sondern symbolisierten auch die eheliche Harmonie. Die Laute wird wieder von den Männern gespielt, während die Frauen mit Anstand oder überhaupt nicht musizieren. Wenn Frauen auf einem Familienporträt musizieren, spielen sie im 16. Jahrhundert meistens ein Virginal, im 17. Jahrhundert ein Cembalo. Wie schon gesagt, symbolisierten Clavierinstrumente die weiblichen Tugenden. In diesem Kontext wurden Musikinstrumente nicht primär als Darstellung einer musikalischen Praxis abgebildet, sondern als moralischer Kommentar zu einem Ehepaar.

Repräsentativ für die Porträts aus dem 16. Jahrhundert ist das berühmte Porträt der Familie van Berchem von Frans Floris (siehe Abbildung 8). Der Pater familias sitzt genau in der Mitte und spielt die Laute. Seine Ehefrau links von ihm spielt auf einem Virginal. Auf den Zargen des Virginals sind als Symbole der Treue zwei Täubchen gemalt.³⁵ Ein typisches Porträt aus dem 17. Jahr-

33 Gillis van Breen, *Musizierendes Paar*, Stich nach Cornelis Ysbranzzoon Kussaens, Ende 16. Jahrhundert, Den Haag, Gemeentemuseum; Crispijn de Passe, *Terra*, Kupferstich, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/P.57.

34 E. de Jongh, Portretten (wie Anm. 26), S. 30 und 45; Donald Haks, »Het gezin tijdens het ancien régime: een historiografisch overzicht«, in: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 6 (1980), S. 238; Marisa van Huffel, *Het monumentale familieportret in de Zuidnederlandse schilderkunst van de 17de eeuw. Een iconografische en typologische studie*, unveröffentlichte Dissertation, Katholieke Universiteit Leuven (1985), Teil 1, S. 18–22.

35 Frans Floris, *Porträt der Familie van Berchem*, Lier, Stedelijk Museum van Campen en Caroly.



Abbildung 8: Frans Floris, *Porträt der Familie van Berchem*

hundert ist eine Familiengruppe von Gillis van Tilborgh im Brüsseler Museum voor Schone Kunsten (siehe Abbildung 9).³⁶ Ganz rechts ist ein junges Paar abgebildet. Der Mann steht neben der Frau am Cembalo. Charakteristisch für flämische Cembali aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist der an der Innenseite angebrachte Schmuck mit bedrucktem Papier, der oft mit moralisierenden oder religiösen Texten kombiniert wurde.³⁷ Hier liest man einen Text, der deutlich auf die ehelichen Tugenden anspielt:

CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT. DISCORDIA MAXIMAE DILABUNTUR

In Eintracht wachsen kleine Sachen. In Zwietracht werden sogar die größten Sachen vernichtet.

Wie stark das Rollenverhalten mit Darstellungen von Musikinstrumenten verbunden ist, erweist sich auch bei Illustrationen in moralisierenden Büchern über die Ehe und in Emblembüchern, wie zum Beispiel bei Jacob Cats. Auf der Titel

³⁶ Gillis van Tilborgh, *Familiengruppe im Interieur*, Brüssel, Museum voor Schone Kunsten.

³⁷ K. Moens, *Klavierinstrumenten* (wie Anm. 7).

seite des Buches *Houwelick* («Über die Ehe»),³⁸ sieht man nur ein Musikinstrument: eine Laute, die von einem jungen Mann bei der Verlobung getragen wird.

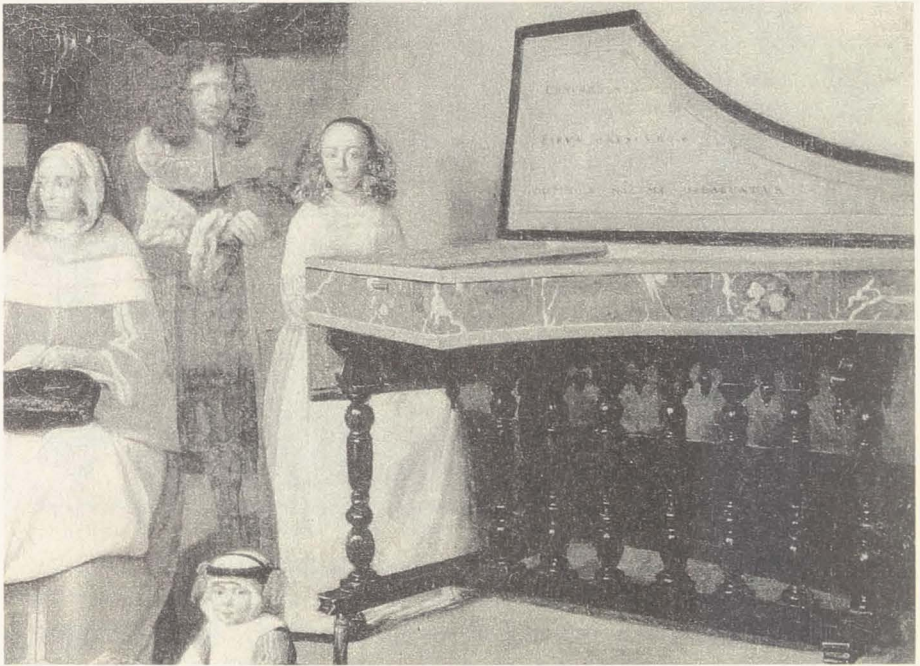


Abbildung 9: Gillis van Tilborgh, *Familiengruppe im Interieur* (Ausschnitt)

Die Frauen haben keine Instrumente. In verschiedenen Emblembüchern werden in Stichen nach Adriaen van de Venne einmal eine Frau und einmal ein Mann mit einer Laute abgebildet.

Beim Emblem »*Quid non sentit amor*«³⁹ spielt der Mann die Laute und ist das Instrument ein Symbol der Harmonie und der Konsonanz in der Liebe (siehe Abbildung 10). Dem Mann gegenüber liegt eine unberührte Laute, auf deren Saiten ein Strohalm liegt. Beim Spielen der einen Laute schwingt der Strohalm auf der anderen Laute mit, eine Anspielung auf die Harmonie zwischen zwei Geliebten, deren Herzen gleich gestimmt sind. Im Vers unter der Abbildung steht:

38 Jacob Cats, *Houwelick, dat is het gantsche ghelegentheit des echten-staets. Afgedeylt in zes hoofstucken, te weten: maeght, vrijster, bruyt, vrouwe, moeder, weduwe. Behel-sende mede de mannelicke tegen-plichten ...*, Middelburg 1625.

39 Theodoor Matham, *Quid non sentit amor*, Stich nach Adriaen van de Venne, in: Jacob Cats, *Proteus ofte Minne-beelden*, Rotterdam 1627.

Ghy roert my sonder raecken ... Siet! daer twee herten zyn op enen toon gepast ...
 Du rührt mich, ohne mich zu berühren. Sieh! zwei Herzen sind auf einen Ton
 gestimmt.



Plar. lib. 6. de leg. *Vetus verbum est, similitudinem amoris suorum esse.*
 CYPR. TRACT. *Experientia notum est arcenam quandam & occultam*
 DE SPONS. CAP. 7. *Inter homines esse naturam asperam aut odium, vel*
namque quadam occultam vi, vel astorum influentia, vel &c. Unde fit ut aliquis ab al-
tero toto peccare abhorreat, in alium vero propeusus sit, nec rogatus causam dicere
possit cur hunc amet, illum oderit, juxta illud Catullus: Non amo te Volusi, nec possum
dicere quare, hoc tantum possum dicere, non amo te.
 BERNARD. *Quid non cernit amor? quid non veffigat amator!*

Abbildung 10: Theodoor Matham, *Quid non sentit amor*, Stich nach Adriaen van de Venne, 1627

Beim Emblem »Zo de juffer, zo de meid« (»Das Dienstmädchen benimmt sich wie die Jungfer«)⁴⁰ spielt eine junge Dame die Laute (siehe Abbildung 11). Im Hintergrund turtelt ein Dienstmädchen mit einem maskierten Mann. Die Maske steht für eine heimliche und deswegen auch unzulässige Liebesbeziehung.

⁴⁰ Theodoor Matham, *Gelijck de juffer*, Stich nach Adriaen van de Venne, in: Jacob Cats, *Spiegel van den ouden en den nieuwen tijt*, 's Gravenhage 1632.

12

*Huyfelicke saken .
Tale è la cagnuola , quale è la signora .*



«Ghelijck de juffer is / soo is haer hondcke .

*In
Katsen-
marke
spuiter .*

Ick hadde lest-mael vvat ghemalt ,
En 't schein dat lufvrou dit vernam ,
En , soo het dan gemeenlick valt ,
Soo vvas sy boven maten gram :
Sy viel my aen met fellen moet ,
Sy graeude , dreygde , riep en keef .
Iac , door haer ongestuymigh bloet ,
Soo lietse my itaegh , vuyle teef .

ick

Abbildung 11: Theodoor Matham, *Gelijck de juffer*, Stich nach Adriaen van de Venne, 1632

Der Unterschied zwischen dem Mann und der Frau mit der Laute ist hier sehr deutlich. In seinem Buch *Houwelick* schreibt Cats auch sehr geringschätzig über Frauen: Der Mann soll die Frau lieben »als het zwakkere vat« (»als das schwächere Fass«). Dem Mann hingegen schreibt er eine dominierende Position zu.⁴¹

Dieses musikalische Rollenverhalten geht auch aus einer Reihe holländischer Volksbilder hervor, die das Motiv »Vryer en vryster-bomen« (»Liebhaber- und Liebhaberinnen-Bäume«, ein Motiv deutschen Ursprungs, gestalten.⁴² Auf allen Abbildungen pflegen Frauen einen Baum, auf dem Männer wachsen, und Män-

41 J. Cats, *Houwelick* (wie Anm. 38), passim.

42 C. F. van Veen, *Centsprenten. Nederlandse volks- en kindersprenten*, Katalog der Ausstellung Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet 1976, Amsterdam 1976.

ner pflegen einen Baum, auf dem Frauen wachsen (siehe Abbildung 12). Die Unterschrift einem dieser Stiche lautet:

Hier staan de boomen met vruchten behangen, daar vryers en vrysters naar verlangen. Een vryer of vryster om dese vrucht, altemets wel een mael zucht.⁴³

Hier stehen die Bäume mit Früchten, wonach Liebhaber sich sehnen und schmachten.



Abbildung 12: R. und J. Ottens, *Vrijers en Vrystersboom*, 3. Viertel 17. Jahrhundert

Auf dem Männerbaum sind vielerlei Musikinstrumente abgebildet. Auf dem Frauenbaum sieht man nur ein Musikinstrument: das Virginal. Auch auf Abbildungen von Studentenmusiken kommen kaum Frauen vor, und wenn schon, werden sie nachdrücklich als Freudenmädchen dargestellt.⁴⁴

- 43 R. und J. Ottens, *Vrijers en Vrystersboom*, volkstümlicher Stich, Amsterdam, 3. Viertel des 17. Jahrhunderts, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
 44 Crispijn de Passe, *Studentenmusik*, Kupferstich, 1612, Coburg, Kunstsammlungen Veste Coburg, Inv. VII/308/24; Jan Goeree, *Studentenmusik*, Kupferstich nach Laureys van Delen, Brüssel, Instrumentenmuseum, Inv. MICP 80.02.

Die Frau am Virginal

Schon aufgrund der erwähnten Beispiele stellt sich heraus, dass Frauen normalerweise ganz alleine auf einem Clavierinstrument musiziert. Dennoch gibt es viele Darstellungen von Frauen am Virginal oder am Cembalo zusammen mit Männern, die Geige, Flöte oder ein anderes Instrument spielen. Dass diese Darstellungen nicht die Realität abbilden, erweist sich aber aus vielen kleinen Details.



© *Hic habitant Rixus Iohis et Lazari. Virginalis* 2. *Sanna Sanna Umbra tuca hic povera nige*
Ascendit curia magna dicitur *Ustra splendorum gaudia facta calid*

Abbildung 13: Crispijn de Passe, *Tanz im Haus des reichen Mannes*, aus einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus

So zum Beispiel fällt es auf, dass diese Damen fast immer das Haupt vom Virginal abwenden. Das ist etwa in Crispijn de Passes Stich *Tanz im Haus des reichen Mannes*, einem Teil einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen

Prasser und dem armen Lazarus, der Fall (siehe Abbildung 13).⁴⁵ Der Reiche sitzt in einem Zimmer und schaut bei verschiedenen Formen von Verführung und unzüchtigem Verhalten zu. Rechts im Vordergrund wird das Motiv musikalisch dargestellt: Die Dame sitzt am Virginal – dem Symbol für Tugend –, aber wendet sich einem Geiger zu – der Metapher für Unzucht. Der erotische Inhalt wird noch von Details im Hintergrund verdeutlicht. In einer Nische steht ein Venusbild mit Amor, und ein Mann hinter der Dame trägt eine Kerze – eine Anspielung auf das Heimliche, auf das, was nachts im Verborgenen passiert. Es ist also offensichtlich keine Darstellung eines Ensembles mit Virginal und Geige, das zum Tanz aufspielt, wie meistens gesagt wird.



Abbildung 14: Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, ca. 1670

45 Crispijn de Passe, *Tanz im Haus des reichen Mannes*, Stich aus einer Reihe über das biblische Gleichnis vom reichen Prasser und dem armen Lazarus, Antwerpen, Kupferstichkabinett, Inv. III/P.52.

Die bekannteste Weiterentwicklung dieses Themas im 17. Jahrhundert sieht man bei Johannes Vermeer. In seinen berühmten Darstellungen von jungen Frauen am Virginal oder am Cembalo fällt ebenfalls auf, dass die Frauen immer vom Clavierinstrument wegschauen. Auf dem Gemälde *Junge Frau am Virginal* von ca. 1664⁴⁶ blickt die Frau in der Richtung einer (noch) nicht gespielten Viola da gamba. Sie sitzt zwar am Virginal, dem Symbol der weiblichen Tugenden, aber erwartet den Besuch eines Mannes. Dass diese Erwartung weniger tugendhaft ist, zeigt das Gemälde im Hintergrund. Es ist eine ziemlich genaue Wiedergabe einer Bordellszene von Dirck van Baburen, die damals im Besitz von Vermeer war und sich heute im Fine Arts Museum in Boston befindet. Eine Dirne spielt die Laute, ein junger Mann bietet ein Geldstück an, und eine Kupplerin streckt die Hand aus, um die Münze in Empfang zu nehmen. Dieses Gemälde hängt in mehreren von Vermeers Bildern mit Frauen am Virginal bzw. Cembalo im Hintergrund.

Ein anderes Gemälde von Vermeer mit einer jungen Frau am Virginal von ca. 1670⁴⁷ ist noch subtiler (siehe Abbildung 14). Die junge Frau steht am Instrument und blickt in die Richtung eines leeren Stuhles. Sie erwartet also wieder Besuch. Die Beziehung zwischen dieser Erwartung und eventuell unehrenhaften Gedanken geht erneut aus dem Gemälde im Hintergrund hervor. Dieses Bild im Bild ist eine deutliche Paraphrase eines Stiches im Emblembuch *Amorum Emblemata* von Otto van Veen (siehe Abbildung 15).⁴⁸ In diesem Stich zeigt der Cupido ein kleines Schild mit der gekrönten Ziffer eins. Er zertrampelt ein anderes mit den Ziffern zwei bis zehn. Der begleitende Vers sagt, dass eine Frau nur einen Mann lieben darf.

*

In diesem Beitrag wurde nur eine beschränkte Zahl von Themen und Bildgattungen behandelt, in denen musizierende Frauen eine wichtige Rolle spielen. Für jedes Thema wurden auch nur ein paar Beispiele angeführt. Die Anzahl der Fälle ist selbstverständlich sehr viel größer. Einige Feststellungen fallen in fast allen Situationen auf: Auch wenn die Darstellung sehr realistisch wirkt, ist sie

46 Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, ca. 1664, Sammlung Her Majesty Queen Elizabeth II.; Gemälde im Hintergrund nach Dirck van Baburen, *Bordellszene*, 1622, Boston, Fine Arts Museum, Inv. 50.2721.

47 Johannes Vermeer, *Junge Frau am Virginal*, ca. 1670, London, National Gallery, Inv. 2568.

48 Otto Vaenius, *Amorum Emblemata, figuris Aeneis incisa*, Antwerpen 1608, Reprint Hildesheim 1970 (Emblematisches Cabinet, 2). Vgl. Eddy de Jongh, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, [Amsterdam] 1967, S. 49.



Abbildung 15: Otto van Veen (Vaeenius), Stich aus *Amorum Emblemata*, 1608

höchst selten eine Wiedergabe des realen Musiklebens. Die Bilder sind meist aus Elementen zusammengestellt, die an sich sehr realistisch aussehen, mit deren zugrundeliegendem Inhalt indes eine – meist moralisierende – Botschaft ausgedrückt wird.

Musikinstrumente wurden in der Regel nicht mit ihrem wirklichen Benutzer abgebildet, sondern mit Figuren, denen Eigenschaften in Bezug auf den Status und die vermeintliche Lebensweise des tatsächlichen Benutzers des Instruments zugeschrieben wurden (etwa im Fall des Spielmanns). Wenn Instrumente miteinander abgebildet sind, heißt es also nicht automatisch, dass diese Instrumente auch in Wirklichkeit zusammen benützt wurden, und zusammengestellte Instrumente bilden nicht unbedingt ein Ensemble. Musikinstrumente und das Musizieren an sich bilden einen meistens moralisierenden Kommentar zu den Personen, mit denen sie abgebildet sind.

Indirekt spiegeln solche Darstellungen aber viele soziale und moralische Normen in Bezug auf das Musikleben wider. In diesen Fällen verurteilt es meistens das Musizieren von Frauen in (Herren-)Gesellschaft oder es warnt davor. Das Spiel auf Clavierinstrumenten – worauf problemlos alleine musiziert werden kann – wird als tugendhaft dargestellt. Das Spielen anderer Instrumente, die vor allem in Gesellschaft oder im Zusammenhang mit lockeren Vergnügungen benützt wurden, wird in der Regel missbilligend abgelehnt.