

Wie die Komponistin Barbara Strozzi die Kantate erfand

Einleitung

»Denn du bist nur eine Frau«, so lautete der Titel der *ZEIT*, die in der Ausgabe Nr. 5 (23. Januar 2014) die wissenschaftlichen, kulturellen und politischen Errenschaften von zwölf Frauen vorstellte, die von der Nachwelt unbeachtet blieben. Die *ZEIT* folgte damit einem Aufbruch, historische Leistungen von Frauen in den Blickpunkt zu stellen und sie damit – wenigstens posthum – zu würdigen.

Dieser und der folgende Aufsatz von Johanna Japs widmen sich ebenfalls einer Frau, deren historische Leistung zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist: der venezianischen Komponistin Barbara Strozzi, die als Enkelschülerin von Claudio Monteverdi kurze Zeit nach ihrem Tod bereits als »Erfinderin der Kantate« geadelt wurde. Dieses Lob stammte von Johann Christoph Pepusch, der im 18. Jahrhundert in England lebte und sich insbesondere Verdienste in der Erforschung von Alter Musik erwarb. Im Vorwort seiner *Six English Cantatas* aus dem Jahr 1710 rühmt Pepusch Barbara Strozzi für ihre einzigartige Verknüpfung von Rezitativ und Arie:

There are some Compositions of a Lady, who live'd about sixty or seventy Years ago, whose Name was Barbara Strozzi; in which we have an Account that She, being the first who invented the Mixture of Recitative and Air, gave it to the Publick as a Trial whether that style would be acceptable [...].¹

Barbara Strozzi war also laut Pepusch diejenige, die Rezitativ und Arie zu einer neuen, einzigartigen Form verknüpfte. Pepusch dankte galant dem schönen Geschlecht für diese Erfindung: »[...] we cannot oblig'd to the Fair Sex for that Invention and Contrivance.«

Dieser Aufsatz beleuchtet die sozialen und gesellschaftlichen Normen, die für Barbara Strozzi, die aus einem bürgerlichen Haushalt im Italien des 17. Jahrhunderts stammte, relevant waren. Denn die besonderen Lebensumstände bildeten in

¹ John Christopher Pepusch, *English Cantatas. Libro primo e secondo*. Londra s. d. Faksimile-Nachdruck Firenze: Studio per Ed. Scelte 1982 (= *Archivum musicum. La cantata barocca*, Bd. 11), S. 1–46, hier: S. 2. Ich danke Joachim Steinheuer herzlich, dass er mir sowohl die Quelle als auch das Zitat zukommen ließ.

ihrer Einzigartigkeit genau *die* Grundlage, auf der Barbara Strozzi ihr reiches (Œuvre an Kantaten produzierte, und für die sie auch posthum von Pepusch gerühmt wurde.

In ihrem Aufsatz analysiert Johanna Japs Strozzi's Opus 5, ihr einziges geistliches Werk, und greift neben Aspekten zur Dedikation insbesondere die Frage auf, um welche Gattung es sich bei diesen Stücken handelt.

Biographie I

Barbara Strozzi kam als uneheliches Kind 1619 in Venedig auf die Welt. Dieses Schicksal, als uneheliches Kind aufzuwachsen, sollte Barbara Strozzi's Lebensweg entscheidend prägen. Von Barbaras Mutter ist nicht viel überliefert. Ihr Name war Isabella Garzoni, genannt „La Greghetta“ oder „Griega“ (altital. = kleine Griechin), und sie lebte viele Jahre mit dem freigeistigen Literaten und Akademiker Giulio Strozzi zusammen. Es ist anzunehmen, dass Isabella Garzoni eine Kurtisane war, da die Namen der Kurtisanen oft auf ihre Herkunft verwiesen.² Starker wiegt jedoch die Tatsache, dass Isabella Garzoni nicht mit Giulio Strozzi verheiratet war, jedoch mit ihm eine Tochter hatte, die Giulio Strozzi auch später als »figliuola elettiva«³ anerkannte und 1628 als Erbin einsetzte. Die These, dass Barbara Strozzi's Mutter eine Kurtisane war, wird mit dem Verdacht gestärkt, dass sie wahrscheinlich identisch mit der namenlosen Kurtisane in dem Gedicht *La Greghetta* ist, das aus dieser Zeit von einem anonymen Verfasser stammt. Barbaras Vater Giulio Strozzi war ebenfalls ein illegitimer Sohn. Er stammte aus einem alten Florentiner Patriziergeschlecht und schloss sich in Venedig einer Gruppe von einflussreichen Intellektuellen und Dichtern der Stadt an. Giulio Strozzi war das, was man heutzutage als einen »Mäzenat« bezeichnet: Er nahm mit einem nahezu untrüglichen Instinkt neue Ideen aus der geistigen Elite Venedigs auf, brachte einflussreiche Leute zusammen und schuf ein Kultur-Netzwerk, das damals für die Entstehung der Oper von größter Bedeutung war. So zählten die für die Musikgeschichtsschreibung bedeutenden Librettisten der frühen venezianischen Oper Giovanni Faustini und Francesco

2 Allerdings muss man erwähnen, dass es sich bei diesen Frauen nicht automatisch um Kurtisanen handelte, denn die Kombination »Name = Vornamen und Herkunftsort« war noch bis zum frühen 17. Jahrhundert eine typische Namensgebung.

3 Ellen Rosand, »Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice«, in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), S. 241–281, hier: S. 242.

Busenello zu seinen Freunden⁴ wie »praktisch alle Impresari, Komponisten und viele Sänger der frühen venezianischen Oper«⁵. Er unterhielt unter anderem engen Kontakt mit Claudio Monteverdi (der auch seine Gedichte und Teile seiner Libretti⁶ vertonte), Francesco Sacati und Francesco Cavalli. Zudem konnte sich Strozzi auf sein sicheres Gespür für qualitativ hochwertige Kunst verlassen; er verfasste selbst Sonette und Opernlibretti. Neben der venezianischen Oper galt sein Interesse den freigeistigen Akademien, an denen er teilnahm. 1637 gründete er selbst die *Accademia degli Unisoni*, deren Mitglieder sich in seinem Haus trafen. Barbara Strozzi wuchs also in einem kulturell nahezu einzigartigen Umfeld auf. Ihr Vater Giulio Strozzi erkannte schnell das musikalische Talent seiner Tochter und ermöglichte ihr Kompositionsunterricht, und zwar bei keinem geringeren als Francesco Cavalli, der bereits zu Lebzeiten als einer der wichtigsten Opernkomponisten in der Nachfolge Monteverdis galt. Außerdem schrieb Giulio Strozzi auch Sonette für seine Tochter, die sie später in ihren Madrigalen als op. 1 vertonte.

Exkurs I: Die musizierende Frau in der Renaissance und im Frühbarock Italiens

Trotz dieses ausgesprochen kulturfreundlichen und innovativen Umfeldes ihres Elternhauses wäre es irreführend davon auszugehen, dass Barbara Strozzi ihr musikalisches und kompositorisches Talent frei ausleben oder gar selbstbestimmt gestalten konnte. Das Bildungsmonopol in Sachen Musik unterlag im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts der katholischen Kirche, die Frauen schon in frühchristlichen Kreisen aus ihrer Musikkultur verbannte:

Zum einen scheute man die Erinnerung an heidnische und zum Teil matriachalische Kulte, zum anderen fürchtete man einen möglicherweise schädlichen erotisierenden Einfluss auf den Mann.⁷

4 Joachim Steinheuer, »Strozzi, Giulio«, »Strozzi, Barbara«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Bd. 16. Kassel u. a. 2006, Sp. 197–200, hier: Sp. 197.

5 Steinheuer, »Strozzi, Giulio« (s. Anm. 4), Sp. 198.

6 *La finta pazzia Licori* (Text und Musik verloren, wahrscheinlich aber nur teilweise von Monteverdi vertont) 1627 und *Proserpina rapita, anaptismo* (Musik von Monteverdi verloren bis auf eine Canzonetta) 1630, Venedig. Vgl. Steinheuer, »Strozzi, Giulio« (s. Anm. 4), Sp. 198.

7 Birgit Niemeyer, »Francesca Caccini«, in: Dirk Hoeges (Hg.), *Frauen der italienischen Renaissance. Dichterin – Malerin – Komponistin – Herrscherin – Mäzenatin – Ordensgründerin – Kurtisane* (= *Dialoghi/Dialogues. Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs*, Bd. 4). 2., überarbeitete und ergänzte Auflage. Frankfurt 2001, S. 109–124, hier: S. 111.

n kirchlichen Singschulen wurden exklusiv begabte Knaben in Gesang, Instrumentalunterricht und Komposition unterrichtet, die es unter der Obhut der besten Lehrer oft »zu hoher Meisterschaft«⁸ brachten. Der einzige Ort, wo sich Mädchen musikalisch ausbilden lassen konnten, war der heimische Bereich. Das Monopol der Kirche für die musikalische Bildung wurde schon früh in Kirchenordnungen⁹ festgehalten und im Tridentinischen Konzil (1545–1564) bekräftigt. Es galt für ganz Italien, wobei sowohl die Republiken Siena, Florenz und Venedig als auch die Herzogtümer Mailand, Mantua und Ferrara insofern eine Ausnahme bildeten, als dass dieses gesellschaftlich-religiöse Reglement weniger streng ausgeprägt war. Dies zeigt das Beispiel der Ausnahmemusikerin Francesca Caccini (1587–1640), die aus einer begüterten Musikerfamilie aus Florenz stammte und am Hofe der Medici als Hofmusikerin angestellt war. Caccini war eine der berühmtesten Sängerinnen und Komponistinnen ihrer Zeit und nahm bei den Medici am Ende ihres Lebens sogar eine Sonderrolle ein. Ihr Lebensweg bestätigt, dass zu dieser Zeit die meisten Musikerinnen und Komponisten aus Musikerfamilien stammten.¹⁰ Aber »den meisten musikalisch ambitionierten Frauen blieben diese Ausbildungsmöglichkeiten weitgehend versagt, da sie in einer Gesellschaft lebten, die der Kirche das Privileg höchster musikalischer Ausbildung vorbehielt«¹¹. Auch das Beispiel Caccinis zeigt, dass sie ihrem Ruhm als Komponistin »durchweg günstigen Lebensumständen«¹² verdankte.

In den Frauenorden hingegen war die Situation für musizierende und komponierende Frauen anders. Die Klöster boten musizierenden und komponierenden Nonnen eine kreative Atmosphäre. Allerdings wurde diese freiere Atmosphäre nach dem Tridentinum stark eingeschränkt, sodass die Nonnen ihre musikalischen Begabungen ausschließlich in den Dienst ihres Ordens stellen mussten.¹³

Erhielten Mädchen aus wohlhabenden Familien musikalischen Unterricht im Elternhaus, wie eben Francesca Caccini oder später Barbara Strozzi, so blieben ihnen in der Renaissance als Ausführungs- und Ausbildungsort der adlige Hof, das Theater oder der private häusliche Bereich. Die Höfe stellten zwar zeitweise Sängerinnen für Bühnenmusikproduktionen oder Kammermusikprojekte ein, wie etwa

die drei berühmten Sängerinnen des *Concerto delle Donne* (auch: *Il Canto delle Dame di Ferrara*) am Hof des Herzogs Alfonso II. von Ferrara – der Frauenchor fand bei anderen Herzogtümern schnell Nachahmung –, jedoch so gut wie nie Kapellmeisterinnen, Komponistinnen oder Instrumentalistinnen. Frauen hatten deshalb, wie Jane Bowers herausgearbeitet hat, »access to only a fraction of all court positions«¹⁴. Öffentliche oder private Musiktheater stellten zwar öfter Frauen als Sängerinnen und Schauspielerinnen ein. Allerdings wurden diese Möglichkeiten in Rom und den anderen Teilen des Kirchenstaates stark eingeschränkt, da es nach dem Sacco di Roma zunehmend Frauen untersagt wurde, sich an öffentlichen kulturellen Veranstaltungen zu beteiligen.

Im Vergleich zum Kirchenstaat und den anderen Republiken nahm allerdings die damalige Republik Venedig eine Ausnahmestellung ein, die sich auf das Musikleben auswirkte. Von Venedig gingen im 16. Jahrhundert mit der Venezianischen Schule entscheidende Entwicklungen in der Musik aus. Neben der beeindruckenden Innovation der Mehrchörigkeit waren der »Exportartikel Oper« und die in den laufenden Jahren eröffneten zwanzig Musiktheater von herausragender Bedeutung für die Republik. Diese reiche musikalische Vielfalt zog ein historisches Phänomen nach sich, nämlich die vier Ospedali bzw. Konservatorien für Mädchen.¹⁵ In diesen Ospedali wurden – für die Zeit vollkommen atypisch – Waisenmädchen von professionellen Musiklehrern und Komponisten in Gesang und Instrumentalspiel unterrichtet. Diese musikalische Ausbildung erfolgte allerdings nicht mit dem Ziel, den Waisenkindern die Weichenstellung für eine spätere, professionelle Laufbahn als Opernsängerinnen zu ermöglichen. Die Betreiber der Ospedali erkannten schnell, dass die Konzerte der Mädchenchöre ihr Publikum begeisterten und vermarktet die Konzerte erfolgreich. Um die Stabilität dieser wichtigen Einnahmequelle zu gewährleisten, erließen die Schulleiter restriktive Regeln, die verhinderten, dass eine Absolventin eine Gesangslaufbahn nach ihrer Zeit im Ospedale einschlug. Auf diesen Wegen konnte die Einzigartigkeit der »figlie del coro« – sowohl in finanzieller als auch in künstlerischer Hinsicht – aufrechterhalten werden. Die Funktion der Ospedali für das Musizieren von Mädchen bzw. Frauen muss also aus gesellschafts- und soziologischer Perspektive dahin gehend interpretiert werden, dass diese eine »anti-professionelle Einrichtung in dem Sinne [darstellten], da sie oft in einem verhältnismäßig

8 Ebenda.

9 *Didascalia* 318 sowie die Synoden von Orange (441) und Orléans (532). Vgl. ebenda.

10 In diesem Zusammenhang ist auch die Komponistin und Instrumentalistin Maddalena Casulana der Spätrenaissance zu nennen. Über sie ist nur wenig überliefert, aber sie gilt als erste Frau, die sich durch die Veröffentlichung ihrer Werke als Komponistin inszenierte.

11 Niemeyer, »Caccini« (s. Anm. 7), S. 111.

12 Niemeyer, »Caccini« (s. Anm. 7), S. 121.

13 Diese Thematik kann ich nur kurz anreißen und verweise auf Jane Bowers Aufsatz »The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700« (s. Anm. 14), S. 141–146.

14 Jane Bowers, »The Emergence of Women Composers in Italy, 1566–1700«, in: Jane Bowers / Judith Tick (Hgg.), *Women Making Music*. Urbana u. Chicago 1987, S. 116–167, hier: S. 135.

15 Ospedali della Pietà, degli Incurabili, dei Mendicanti und dei Derelitti (= Ospedaletto).

geschlossenen System den Etiketten der zukünftigen Gattinnen und Nonnen hielten«¹⁶. Die venezianischen Ospedali waren also im Vergleich zu den neapolitanischen Knabenkonservatorien, deren männliche Absolventen »schnellstmöglich auf dem internationalen Musikmarkt«¹⁷ Karriere machen sollten, keine leichtgestellte Ausbildungsstätte für musikalisch begabte Mädchen.

So ist festzuhalten, dass das berufliche Musizieren jeglicher Art – Gesang, Instrumentalspiel, Komponieren oder Unterrichten – für Frauen des Bürgertums nach dem Tridentinum so gut wie unmöglich war. Ausnahmen wie Francesca Caccini und Maddalena Casulana sind in diesem Zusammenhang zu nennen wie die hofischen »Concerti di Donne« oder die Ausbildungsstätten der vier venezianischen Ospedali. Aber eine genauere Analyse zeigt, dass professionelle Musikerinnen ihr Talent ausschließlich zweckgebunden einer Organisation unterstellen mussten: beispielsweise zur monetären Wertschöpfung eines Waisenhauses, zur Progression des politischen Ansehens eines Hofes oder für intern-religiöse Verwendungszwecke eines Frauenklosters. Zwar ist es richtig, dass es im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts mehr Komponistinnen gab als je zuvor. Aber erstens gab es im Mittelalter kaum Komponistinnen und zweitens ist die Zahl komponierender Frauen winzig im Vergleich »with the number of men who composed«¹⁸.

Barbara Strozzi stellt in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar, wie beispielsweise Francesca Caccini. Auch Strozzi musste ihr Talent zweckgebunden einer Organisation unterstellen.

Biographie II

Giulio Strozzi muss seiner Tochter bereits in jungen Jahren Gesangsunterricht erteilt und sie in die Kreise der intellektuellen Elite Venedigs eingeführt haben. Dort dürfte sie auch in den Jahren 1630–1640 als Sängerin aufgetreten sein und ihre ersten Werke komponiert haben, denn ab 1644 begann sie bereits mit der Publikation ihrer Kompositionen. Außerdem wurden im Zeitraum von 1641 bis 1644 die drei ersten ihrer insgesamt vier Kinder geboren.

Ellen Rosand, eine der kompetentesten Strozzi-Forscherinnen, weist nach, dass Barbara bereits bei der 1630 gegründeten *Accademia degli Incogniti* auftrat. Zu dieser Akademie gehörte nahezu jeder der (männlichen) Intelligenza und damit

repräsentierte die Akademie »a major and intellectual force in mid-seicento Venetian society«¹⁹. In der *Accademia degli Incogniti* trat Barbara Strozzi nach Rosands Forschungen noch nicht so häufig als Sängerin auf²⁰, ihre Rolle in der ersten Akademie kann nicht ganz geklärt werden. Hingegen gesichert ist ihre Funktion für die *Accademia degli Unisoni*, die ihr Vater Giulio ins Leben rief. Dort trat sie wahrscheinlich schon ab 1634 bei den ersten informellen Treffen auf, die sich zunächst als eine Art »Musik-Untergruppe« für die *Incogniti* formierte. 1637 rief Giulio Strozzi diese Untergruppe zur *Accademia degli Unisoni* aus, die sich von da an regelmäßig in seinem Haus traf. Barbara Strozzi wurde zum musikalischen Aushängeschild der Akademie. Ihre Gesangsdarbietungen wurden von Zeitgenossen in höchstem Maße gelobt. Allerdings diente sie der Akademie nicht nur mit ihrem musikalischen Talent; sie musste auch als Hostess die Mitglieder sexuell unterhalten,²¹ wie es ein anonymes Zeitgenosse in einer satirischen Schrift teils anzüglich berichtete.²²

Vor dem Hintergrund der Ausführungen über die gesellschaftliche Funktion von musizierenden Frauen muss man auch Barbara Strozzi Rolle als Sängerin interpretieren. Die Ausübung ihres musikalischen Talents war, wie es der gesellschaftlichen Norm entsprach, zu hundert Prozent an eine Organisation gebunden, nämlich an die der Akademien. Ähnlich wie die Frauen des *Concerto delle Donne* oder die »figlie del coro« der venezianischen Waisenhäuser konnte Strozzi zunächst nicht wie ein männlicher Kollege ihre Fähigkeiten als Leistung eines schöpferischen Individuums darstellen. Ihr Gesangstalent diente zur Steigerung des kulturellen Ansehens der Akademie und dem Ruhm ihres Vaters.

Wenn man aber den gesellschaftlichen, politischen und religiösen Kontext im Italien des 17. Jahrhunderts berücksichtigt, stellt sich berechtigterweise die Frage, warum gerade Barbara Strozzi, die weder aus einem musikalisch gebildeten Elternhaus wie Francesca Caccini stammte, noch wie Isabella Leonarda als Nonne in einem Konvent lebte oder an einem adligem Hof als Hofmusikerin wie die Frauen des *Concerto delle Donne* angestellt war, eine der produktivsten und einflussreichsten Komponisten (sic!) säkularer Kammermusik des 17. Jahrhunderts wurde. Diese Diskrepanz lässt sich nur mit der plausiblen Vermutung beantworten, dass Barbara Strozzi ihr Leben als »ehrenwerte Kurtisane« bestreiten musste.

19 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 245.

20 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 249.

21 *Satire, e altre raccolte per l'Accademia de gli Unisoni in casa di Giulio Strozzi*, I-Vm Cl. X, Cod. 115=7193, zitiert nach: Steinheuer, »Strozzi, Barbara« (s. Anm. 4), Sp. 204.

22 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 251, Anm. 35.

6 Diana Buchmann, »Anmerkungen zur Musik an den venezianischen Ospedali«, in: *Acta Musicologica* LXXIV (2002), S. 77–100, hier: S. 83.

7 Buchmann, »Anmerkungen zur Musik« (s. Anm. 16), S. 84.

8 Bowers, »The Emergence of Women Composers in Italy« (s. Anm. 14), S. 116.

Exkurs II: Das Kurtisanenwesen Italiens im 16. und 17. Jahrhundert

Barbara Strozzi stammte aus einer bürgerlichen Familie, die nicht besonders wohlhabend war. Ihr Vater Giulio Strozzi bezeichnete sich später in seinem Testament »as a poor man«.²³ So blieb der jungen Strozzi der Weg einer »angesehenen« Frau – bürgerliche Ehe und Familie – versagt, ebenso wie die Möglichkeit, ihr Leben in einem Kloster zu verbringen. Letzterer Lebensweg war sehr kostspielig, die Kirche ließ sich den Eintritt eines jungen Mädchen oder Knaben in Form einer geistlichen Mitgift teuer bezahlen. Diese Mitgift konnte oder wollte Giulio Strozzi nicht aufbringen und unter Berücksichtigung der Annahme, dass Barbaras Mutter wahrscheinlich selbst als Kurtisane in Giulios Haushalt lebte, ist es sehr wahrscheinlich, dass für das junge Mädchen nur ein ähnlicher Lebensweg in Frage kam. Eine so genannte »ehrenwerte Kurtisane« war »zwar eine Prostituierte, eine Frau, die sich für Geld verkaufte, gleichzeitig war sie »honest«, was hier nicht als »ehrlich«, sondern vor allem als »ehrbar« und gesellschaftlich anerkannt zu verstehen ist.«²⁴ Diese Kurtisanen waren oft vielseitig gebildete Frauen, die sich von gewöhnlichen Prostituierten abgrenzten und es häufig zu einem beachtlichen Vermögen brachten. So durfte Barbaras Mutter, ähnlich wie bei der Mutter der berühmten Renaissance-Dichterin Tullia d'Aragona, ihre Tochter selbst in ihren Beruf eingeführt haben, denn »für die alternde Kurtisane war das Heranziehen einer Nachfolgerin eine beliebte Form der Altersversorgung«.²⁵ Außerdem trug auch Giulio den damaligen Makel der illegitimen Herkunft und so dürfte auch er den Lebensweg der Kurtisane nicht moralisch verwerflich gefunden haben. Im Gegenteil: Indem er seiner Tochter eine hochkarätige musikalische Ausbildung zuteil werden ließ und keinen geringeren als seinen Freund Francesco Cavalli als Kompositionslehrer einstellte, bildete er sie gewissermaßen in den Schönen Künsten aus, die sie mitbringen musste, um den Status einer ehrenwerten Kurtisane zu erreichen.

Das Zentrum des Kurtisanenwesens etablierte sich im 15. Jahrhundert bis in den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Rom. Da die Angestellten der Kurie nicht auf gehobene weibliche Gesellschaft verzichten wollten, »entstand in Anlehnung an das antike Hetärenwesen gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Idee der »Kurtisane« als Gefährtin des päpstlichen Hofbeamten».²⁶ In Rom verstand

man unter einer »Kurtisane-cortigiana« eine Art Hofdame, die ein Verhältnis mit einem oder mehreren Angehörigen der Kurie hatte. Die Kurtisane fügte zu den Diensten der Hofdame das Element der körperlichen Liebe hinzu, das der Hofdame fehlte: »So entstand – aus männlicher Sicht – die ideale Frau.«²⁷ Dafür mussten die Frauen über die Fähigkeit verfügen, sich in höchsten gesellschaftlichen Kreisen bewegen zu können. Dazu gehörte auch, dass eine Kurtisane in den Schönen Künsten bewandert war. Dabei wurde das Musizieren fast zu einem Privileg für Kurtisanen, da es sich nach den gesellschaftlichen Normen für eine bürgerliche, ehrbare Dame nicht geziemte, sich musikalisch zu betätigen. Gerade in Venedig gab es viele musizierende Kurtisanen: »[...] a strong link between courtesans and music existed during the sixteenth century in Venice.«²⁸ Diese Verknüpfung hielt sogar noch bis ins 17. Jahrhundert an, wie das Beispiel der venezianischen Sängerin und Kurtisane Anna Maria Sardelli zeigt.

Das Kurtisanenwesen als Form der Prostitution war im 16. Jahrhundert ein Massenphänomen, das vielen Familien eine Alternative zu einem Leben in Armut bot. Hatte eine Familie mehrere Töchter, konnten nur sehr selten alle mit einer Mitgift ausgestattet werden; auch unehelichen Töchtern blieb meist keine Möglichkeit zu einem bürgerlichen Leben. Als Kurtisane zu leben, war oft die einzige Möglichkeit für junge Frauen, selbstständig zu Wohlstand und gesellschaftlicher Anerkennung zu gelangen oder sich die Mitgift selbst zu verdienen, in der Hoffnung, später ein »ehrbares« Leben als verheiratete Frau führen zu können. Die Glanzzeit der römischen Kurtisanen ging ab den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Ende, als nach dem Sacco di Roma 1527 die ersten Beeinträchtigungen ihres Standes einsetzten. Es folgten weitere Zwänge und Verbote für Kurtisanen, so dass sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts das Kurtisanenwesen in die Hafenstädte Neapel und Venedig verlagerte.

Biographie III

Zusammengefasst gibt es deutliche Indizien, die dafür sprechen, dass Barbara Strozzi ihr Leben als Kurtisane verbrachte: Ihre Mutter war höchstwahrscheinlich eine Kurtisane und führte ihre Tochter Barbara somit in das Kurtisanenwesen zur eigenen Altersvorsorge ein; Barbara Strozzi war unehelich und hatte weder gesellschaftliche noch finanzielle Chancen auf eine bürgerliche Ehe; Barbara Stroz-

23 Beth L. Glixon, »New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi«, in: *The Musical Quarterly* 81 (1997), S. 311–335, hier: S. 313.

24 Monika Antes, *Die Kurtisane Tullia d'Aragona*. Würzburg 2006, S. 15.

25 Antes, *Die Kurtisane Tullia d'Aragona* (s. Anm. 24), S. 17.

26 Antes, *Die Kurtisane Tullia d'Aragona*, (s. Anm. 24), S. 14.

27 Monica Kurzel-Kuntischneider, *Töchter der Venus: Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert*, München 2001, S. 13.

28 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 252.

zi hatte vier uneheliche Kinder, von denen die ersten drei in den Testamenten zweier adliger Brüder bedacht wurden (siehe Biographie IV); sie fungierte in den Akademien nicht nur als Sängerin, sondern auch als deren Hostess.

Eines der stärksten Argumente für diese These ist jedoch die Darstellung des einzigen Porträts, das von Barbara Strozzi erhalten ist.

Ellen Rosand entdeckte 1978 ein Bild einer bis dato unbekannten Frau aus dem 17. Jahrhundert, das in der Gemäldegalerie *Alte Meister* in Dresden²⁹ hängt. Der Maler des Bildes, Bernardo Strozzi, war ein renommierter Porträt-Maler aus dem Barock; er porträtierte beispielsweise Claudio Monteverdi wie auch Barbaras Vater Giulio Strozzi, mit dessen Familie er jedoch nicht verwandt war. Rosand weist in einem Aufsatz³⁰ überaus kompetent nach, dass es sich bei der unbekannten Frau um Barbara Strozzi handeln müsse. Des Weiteren belegt Rosand, dass Barbaras Pose und die Art der Darstellung nicht, wie noch Kendrick in seinem Aufsatz über Barbara Strozzi's geistliche Werke vermutet³¹, die Heilige Cecilia personifiziert.³²

Meine Nachforschungen im *Städels-Museum* in Frankfurt, Abteilung *Alte Meister*, haben ein ähnliches Resultat ergeben.³³ Die Kunsthistorikerin Vera Mamerow bestätigte mir gegenüber, dass es standardisierte, ikonografische Details wie ein gelber Schleier bzw. Blumen oder auch ein geöffnetes Hemd gibt, die auf eine Kurtisane schließen lassen (mit der Farbe Gelb wurden bereits im Mittelalter Juden und Häretiker geächtet). Trotz berechtigter Gegenargumente ist sich aber die Kunsthistorikerin Mamerow sicher, dass es sich auf Grund der lasziven Darstellung Strozzi's um ein Kurtisanenbild handelt.³⁴

Letztendlich kann man aus dieser Indizienlage schließen, dass Barbara von ihren Eltern zur Prostitution gedrängt wurde. Aus heutiger Sicht erscheint das Vorgehen von Barbaras Eltern moralisch fragwürdig. Doch sollte man sich bewusst machen, dass das Kurtisanenwesen häufig eine, um es lapidar zu formulieren, »Win-Win-Situation« darstellte: Auf der einen Seite steigerte eine Kurtisane das

29 http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bernardo_Strozzi_001.jpg (aufgerufen am 19. März 2014).

30 David und Ellen Rosand »Barbara di Santa Sofia« and »Il Prete Genovese«: On the Identity of a Portrait of Bernardo Strozzi«, in: *The Art Bulletin* Vol. 63/2 (Juni 1981), S. 249–285.

31 Robert L. Kendrick, »Intent and Intertextuality in Barbara Strozzi's Sacred Music«, in: *Recercare* 14 (2002), S. 65–98.

32 Bernardo Strozzi malte auch ein Bild der Heiligen Cäcilia, das ebenfalls in dem Aufsatz abgedruckt ist. Vergleicht man beide Darstellungen, ist die These, das Bildnis der Barbara Strozzi sollte die Heilige Cäcilia verkörpern, kaum plausibel.

33 An dieser Stelle bedanke ich mich sehr herzlich bei der Kunsthistorikerin Vera Mamerow für ihre kompetente und freundliche Auskunft und bei Frau Vanessa Tron von der Abteilung Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des Frankfurter Städtels, die meine Anfrage an Frau Mamerow weiterleitete.

34 Mit Frau Mamerow habe ich über E-Mail kommuniziert.

Prestige der aus dem Klerus oder der Oberschicht stammenden Männer, auf der anderen Seite hatte eine Kurtisane realistische Chancen, gesellschaftlich und finanziell aufzusteigen. Das Kurtisanenwesen war das Kind eines janusköpfigen Zeitgeistes: einerseits vom Adel und Klerus gewollt und legitimiert, andererseits vom Klerus und Bürgertum geächtet und bekämpft.

Biographie IV

Giulio Strozzi unterhielt eine enge freundschaftliche Verbindung zu einigen männlichen Vertretern der Vidman-Familie. Die Vidmans waren wohlhabende und einflussreiche Patrizier, die ursprünglich aus Augsburg stammten und Kontakte zu den Fuggern pflegten. Strozzi widmete 1641 sein berühmtestes Opernlibretto *La finta pazza* Giovanni Paolo Vidman, das als Oper zum Sensationserfolg wurde. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Barbara Strozzi Giovanni Paolo Vidman durch ihren Vater in den Akademie-Kreisen kennenlernte. Es finden sich zwei Hinweise, die belegen, dass die junge Barbara von ihm vergewaltigt wurde und ihm als seine persönliche Kurtisane wohl mehrere Jahre lang diente. Das Trauma der Vergewaltigung beklagte Giulio Strozzi in einem seiner Sonette, das seine Tochter in ihrer Madrigalsammlung op. 1 vertonte.³⁵ Barbara wurde wohl Giovanni Paolo Vidmans Kurtisane, und aus dieser Beziehung gingen möglicherweise drei gemeinsame Kinder hervor: Ihr erster Sohn Giulio Pietro Strozzi wurde um 1641 geboren, ihre älteste Tochter Isabella um 1642, die jüngere Tochter Laura um 1644. Es folgte ein weiterer Sohn, Massimo, der, wie seine beiden Schwestern, ins Kloster eintrat und ab 1662 den Namen »Giovanni Paulo« führte, der ebenfalls an eine Vaterschaft von Giovanni Paolo Vidman denken lässt. Über die Vaterschaft der vier Kinder herrscht jedoch nur teilweise Klarheit. Giulio Pietro, der älteste Sohn, bezeichnete sich selbst nach dem Tod seiner Mutter 1677 als »Il Signor Giulio Strozzi quondam Z. Paolo Vidman et della quondam Barbara giugali addimanda successione«³⁶, und stellte seine beiden Eltern fälschlicherweise als Eheleute dar. Tatsächlich aber war Giovanni Paolo Vidman verheiratet mit Camilla Grotta, die nach seinem Tod 1648 aus dessen Testament Barbara und die gemeinsamen Kindern auszahlen musste. Eben-

35 Einen weiteren Beleg fand die Strozzi-Forscherin Glixon in Manuskripten eines nicht weiter identifizierbaren Autors, der für einen Auftraggeber das Porträt von Giulio Strozzi erwerben wollte. In diesem Brief geht der Autor auf Giulio Strozzi und dessen Tochter Barbara ein und erwähnt ebenfalls, dass diese von Giovanni Paolo Vidman vergewaltigt wurde. Siehe Beth L. Glixon, »More on the Life and Death of Barbara Strozzi«, in: *The Musical Quarterly* 83 (1999), S. 134–141, hier: S. 136.

36 Zitiert nach Glixon, »More on the Life« (s. Anm. 35), S. 140.

so wurde auch die geistliche Mitgift der beiden Töchter, Isabella und Laura, von Giovanni Paolos Witwe finanziert. Ein weiterer Bruder von Giovanni Paolo Vidman, Martino Vidman, bedachte ebenfalls in seinem Testament 1672 Laura Strozzi, die sich nach ihrem Eintritt in den Konvent »Schwester Lodovica« nannte, und auch Giulio Pietro Strozzi mit einer jährlichen Summe. Welcher nun der vier Vidman-Brüder, David, Giovanni Paolo, Lodovico oder Martino, der Vater oder einer der Väter von Barbaras Kindern waren, wird sich wohl nie mehr aufklären lassen.

Tatsache ist jedoch, dass Barbara Strozzi geschäftstüchtig war und zeitweise über ein beachtliches Vermögen verfügte. Ab 1640 bevollmächtigte sie ihren Vater, ihre Finanzen zu verwalten; sie ließ über ihn finanzielle Transaktionen tätigen und in Organisationen wie in die venezianische Münzprägestalt investieren. Außerdem war sie in der komfortablen Lage, Geld zu verleihen. So ließ sie 1642 ausgerechnet ihrem Lebensgefährten Giovanni Paolo Vidman die stattliche Summe von 2.000 Dukaten (die sie erst nach dessen Tod 1648 wieder zurückbekam). Glixon weist nach, dass auch Barbara allein für die Miete des Hauses in der Corte del Remer zuständig war, in der sowohl ihre Mutter als auch ihr Vater lebten (ihre Eltern verstarben 1652 und 1653). Leider gibt es nach 1644 so gut wie keine Hinweise mehr auf Barbaras musikalisches oder kompositorisches Schaffen. Dies dürfte daran gelegen haben, dass sie allein verantwortlich für die Erziehung ihrer drei Kinder sowie die Pflege ihrer Eltern gewesen war. 1665 schrieb sie an den Herzog Carlo III. von Mantua und schlug ihm darin vor, ihre neuesten Vertonungen zu schicken. Dieser Brief »represents our last indication of Strozzi's compositional activities«.³⁷ Barbara Strozzi starb mit 58 Jahren am 11. November 1677 in Padua, wohin sie wahrscheinlich auf ärztliche Anordnung gereist war.

Fazit

Bislang hat sich erstaunlicherweise die Forschung sehr schwer getan, ja, sich nahe- und Kurtisane darzustellen. Robert L. Kendrick sieht keinen finalen Beweis für Barbaras Leben als Kurtisane, weil in einem Dokument, das nach dem Tode Barbaras von einem nicht weiter zu identifizierenden Autor 1678 verfasst wurde³⁸, lediglich erwähnt wird, dass sie eine Sängerin und Dichterin war, aber keine Kurtisane.³⁹ Dies jedoch scheint ein kaum belastbares Argument zu sein, denn in diesem Doku-

ment geht es hauptsächlich darum, die Besitzverhältnisse des Porträts von Giulio Strozzi zu klären, das seit Barbara Strozzi's Tod dem Enkel Giulio Pietro Strozzi gehörte und von einem Interessenten gekauft werden sollte.

Auch Ellen Rosand scheut sich, trotz ihrer brillanten und gründlichen Darstellungen über Strozzi's Leben und Werk, Barbara als Kurtisane zu bezeichnen. Sie vermeidet nahezu diese Thematik und trägt Sorge, man könnte falsche Rückschlüsse aus Strozzi's Charakter und Moral auf Grund ihres promiskuitiven Lebenswandels ziehen.⁴⁰ Dennoch hält sie es nicht für undenkbar, dass Strozzi eine Kurtisane war: »[...] it is not inconceivable that she may, indeed, have been a courtesan, highly skilled in the art of love as well as music.«⁴¹ Beth Glixon erwähnt diese Thematik in ihren beiden Aufsätzen nur am Rande, ohne weitere Rückschlüsse auf Strozzi's Werk zu ziehen. Lediglich Joachim Steinheuer zieht stärker in Erwägung, dass Strozzi »über viele Jahre das Leben einer auf musikalische Darbietungen spezialisierten ehrenwerten Kurtisane geführt hat«⁴². Auch Wendy Heller will sich in ihrer Studie nicht eindeutig festlegen, sieht aber auch in dem Porträt der Komponistin den stärksten Hinweis für ihre Kurtisanentätigkeit.⁴³

Die Hypothese, dass Barbara Strozzi ihren Lebensweg eine Zeit lang als musizierende und komponierende Kurtisane bestreiten musste, erklärt, warum sie sich kompositorisch in einem auffällig »beschränkten Gattungsrahmen«⁴⁴ bewegte und fast ausschließlich säkulare Kammermusik für Sopran und Continuo komponierte – obgleich für einen Komponisten aus dem 17. Jahrhundert dieses Genre neben der geistlichen Musik und Oper nur einen Schaffensaspekt darstellte: Sie konnte als Frau kaum, aber erst recht nicht als Kurtisane den Aufführungsraum »Kirche« kompositorisch bedienen. Das nun wirft ein neues Licht auf Strozzi's einziges geistliches Werk, die *Sacri musicali affetti* op. 5, die bislang von der Forschung allgemein als »Motetten« deklariert wurden. Eine Motette war, wie Helmut Huckle herausgearbeitet hat⁴⁵, zwar eine autonome Kunstform, aber auch immer in die Liturgie eingebunden. Dieses Kriterium wäre aber mit der Annahme dieser These nicht erfüllt.

40 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 252.

41 Ebenda.

42 Steinheuer, »Strozzi, Barbara« (s. Anm. 4), Sp. 201.

43 Wendy Heller, »Usurping the Place of the Muses: Barbara Strozzi and the Female Composer in Seventeenth-Century Italy«, in: George B. Stauffer (Hg.), *The world of baroque music: new perspectives*, Bloomington, Indianapolis 2006, S. 145–168, hier: S. 151.

44 http://mugl.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=stro1619#PageTo (aufgerufen am 10. März 2014).

45 Helmut Huckle, »Was ist eine Motette?« in: Herbert Schneider (Hg.), *Die Motette. Beiträge zu ihrer Gattungsgeschichte* (= *Neue Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 5), Mainz 1992, S. 9–17, hier: S. 15.

37 Glixon, »New Light« (s. Anm. 23), S. 326.

38 Zitiert nach: Glixon, »More on the Life« (s. Anm. 35), S. 140.

39 Kendrick, »Intent and Intertextuality« (s. Anm. 31), S. 65.

Zwischen Sacrum und Profanum: Die *Sacri musicali affetti* von Barbara Strozzi

»Sacri musicali affetti« lautet der Titel des ersten und möglicherweise einzigen Montettenbandes, der jemals von einer katholischen Laiin veröffentlicht wurde.¹ Es handelt sich dabei um das Opus 5 von Barbara Strozzi (1619–1677). Während in den vergangenen Jahren die Erforschung ihrer Lebensumstände als Adoptiv- und wahrscheinlich auch leibliche Tochter des Dichters, Librettisten und Intellektuellen Giulio Strozzi, als viel gerühmte Sängerin und Komponistin inmitten der blühenden Theater- und Opernkultur Venedigs, als Mitglied der männlich dominierten *Accademia degli Unisoni*, als »ehrenwerte Kurtisane«² und Mutter von vier unehelichen Kindern im Zentrum der Musikgeschichtsschreibung stand, führt die Untersuchung ihrer Werke ein Schattendasein im Glanze dieser illustren Biographie.³ Als Schülerin Francesco Cavallis und somit Enkelschülerin Monteverdis eng mit der »seconda pratica« vertraut, wandte sie diese in ihren zahlreichen Kantaten meisthaft an. Demzufolge geht ihr Ruhm einerseits auf ihre Stellung als komponierende Frau, andererseits auf ihre weltliche Vokalmusik zurück. Ihr für eine Frau umfangreiches Gesamtwerk⁴ umfasst acht zwischen 1644 und 1659 erschienene Bände mit etwa 100 Kompositionen.⁵ Ihrer Vita und der hohen Relevanz ihrer Heimat-

1 Vgl. Robert L. Kendrick, »Intent and Intertextuality in Barbara Strozzi's Sacred Music«, in: *Research* 14 (2002), S. 65–98, hier: S. 67. Kendrick weist darauf hin, dass Maria Francesca Nascimbenis *Canzoni, e madrigali morali, e spirituali* (Ancona 1674) vor ihrem Eintritt ins Kloster veröffentlicht wurden, aber es handelt sich dabei um geistliche Madrigale und sie scheint kurze Zeit nach der Publikation ihr Gelübde abgelegt zu haben. Die beiden französischen geistlichen Kantatenbücher von Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (1708 und 1711) folgten erst ca. 50 Jahre später. Die *Sacri musicali affetti* hingegen enthalten geistliche Werke mit lateinischem Text, in Italien als »Motetto« bezeichnet.

2 Siehe hierzu den vorangehenden Artikel von Sandra Müller-Berg. Eine Gegenthese dazu bietet Kendrick, »Intent and Intertextuality« (s. Anm. 1).

3 Vgl. Müller-Berg (s. Anm. 2) sowie die grundlegenden Studien von Ellen Rosand, »Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice«, in: *Journal of the American Musicological Society* 31 (1978), S. 241–281, Beth L. Glixon, »More on the Life and Death of Barbara Strozzi«, in: *The Musical Quarterly* 83 (1999), S. 134–141, dies., »New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi«, in: *The Musical Quarterly* 81 (1997), S. 311–335.

4 Da viele Komponistinnen im 17. Jahrhundert aufgrund einer Heirat oder eines anderen Lebensentwurfs nur eine einzige Musiksammlung in jungen Jahren publizieren konnten, besticht das Schaffen Strozzi durch seinen großen Umfang.

5 Op. 4 ist nicht überliefert. Rosand vermerkt dazu: »Although François-Joseph Fétis (Biographie universelle des musiciens, VII (Paris, 1870), p. 161) listed an Op. 4, Cantate a voce sola,

Barbara Strozzi konnte sich ebenfalls nicht als Komponistin an den neu eröffneten Opernhäusern in Venedig beteiligen, obgleich sie über ihren Vater die notwendigen Kontakte gehabt haben dürfte. Denn das Bildungsmonopol der Kirche in Sachen Musik bestimmte auch noch die Anfangszeit der venezianischen Oper, wie es die Doppelfunktionen »Kirchenmusik-Opern-Komponisten« eines Monteverdi oder Cavalli zeigen. Auch dieser weltliche Musik-Bereich war zunächst für komponierende Frauen kaum (siehe Francesca Caccini), aber sicherlich gar nicht für komponierende Kurtisanen zugänglich. Strozzi hätte sich zwar als Sängerin etablieren können, wie ihre Zeigenossin Anna Maria Sardelli. Dass sie dies jedoch nicht weiter verfolgte, legt die Vermutung nahe, dass sie ihre musikalische Begabung weniger im Gesang als viel mehr im Komponieren sah.

Darüber hinaus erklärt die These, warum Strozzi Kantaten auch monothematisch um das Leiden und die Liebe kreisen. Strozzi's Kantaten sind demnach, um es überspitzt zu formulieren, das »Nebenprodukt« ihrer Kurtisanentätigkeit; sie stellen »Kristallisationen gesellschaftlichen Handelns«⁴⁶ dar. In diesem Kontext wird einmal mehr ersichtlich, dass Kunstwerke nicht aus ihrem gesellschaftlichen Gefüge herausgelöst werden können, »weder ihrer Entstehung nach noch ihrer Wirkung«⁴⁷.

»Denn du bist nur eine Frau«: Für musikalisch talentierte Frauen war das Italien des 16. und 17. Jahrhundert mit extremen Herausforderungen verbunden. Barbara Strozzi akzeptierte die überindividuellen Normen als »fait social«. Allerdings, und dies ist ihr herausragendes Verdienst, dehnte sie die Grenzen der gesellschaftlichen Normen aus. So liegt der bemerkenswerteste Aspekt ihres Schaffens darin, dass sie ihre gesamten Kantaten in monographischen Drucken publizierte, »which she herself apparently planned and saw through the press«⁴⁸. Bis 1659 veröffentlichte Barbara Strozzi acht Bände mit eigenen Kompositionen – kein italienischer Komponist jener Jahre veröffentlichte mehr Werke, egal ob aus Venedig oder aus Rom, dem »Kantaten-Zentrum« jener Zeit. Hätte Strozzi nicht ihre Werke publiziert, wäre von ihrem Leben und Werk wahrscheinlich nur eine Randnotiz in den Annalen der Akademien ihres Vaters übrig geblieben. Gerade mit der Publikation ihrer Drucke verlässt sie die Pfade einer improvisierenden, singenden Kurtisane und avanciert zu einer personifizierten künstlerischen Schöpferkraft – zur Komponistin, die ihre Musik als autonomes Kunstwerk begreift. Mit der Publikation ihrer Werke hat sie aber auch der Kantate, die zu jener Zeit hauptsächlich handschriftlich überliefert wurde, endgültig den Rang einer Gattung verliehen.

46 Kurt Blaukopf, *Musik im Wandel der Zeit*. München, Zürich 1982, S. 73.

47 Ebenda.

48 Rosand, »Barbara Strozzi« (s. Anm. 3), S. 261.