

Vom Ohr des Königs ins Herz der Macht? Musikalische Expertise und die Körper der Musiker an barocken Höfen

Von *Elisabeth Natour*

Das Körperliche scheint der Musik innezuwohnen. Wir sprechen vom Klangkörper, wenn wir ein Orchester meinen, und bezeichnen den Resonanzraum einer Geige als Korpus. Musik interagiert mit unseren Körpern, wir erleben sie als subjektives, sinnliches Vergnügen. Die Subjektivität körperlichen Empfindens wird uns vielleicht nirgendwo bewusster als in einem Konzertsaal im Moment der Aufführung. Auf einer Ebene verbindet Musik und schafft einen gemeinsamen Raum des Erlebens. Auf einer anderen werden wir durch Musik auf uns selbst zurückgeworfen. Wesentliche Eckpunkte dieser uns heute in Fleisch und Blut übergegangenen musikalischen Körperbeschreibung – zum einen als physisch erfahrbares, zum anderen als diskursives Element – wurden in der Frühen Neuzeit geprägt, in der das Verhältnis zum Körper ganzheitlich für alle Bereiche des Lebens definiert wurde.¹

Der menschliche Körper wurde am frühneuzeitlichen Hof intensiv wahrgenommen, verortet und diszipliniert.² In Ansätzen, die Körpergeschichte mit der Sozialgeschichte des Hofes verbinden, hat die jüngere Hofforschung wiederholt die Bedeutung physischer Nähe für den sozialen Aufstieg am Hof betont.³ Informelle Begegnungen mit Herrschern

¹ Zuletzt: *Stolberg*, Körper-Bilder. Vgl. die Beiträge von Jütte, Stolberg, Ritzmann, Ulbricht, Rublack, Göttisch, Labouvie und Lindemann in: *Münch*, Erfahrung sowie *Freist*, Diskurse, *Stolberg*, Körper-Bilder.

² Grundlegend für den vorliegenden Aufsatz: *Schlögl*, Vergesellschaftung. Vgl. für das ungebrochene Interesse an frühneuzeitlicher Körpergeschichte beispielhaft: *Schulte*, Körper; *Becker* u. a., Körper; *Bondestam*, Exceptional Bodies.

³ Vgl. *Kägler*, Frauen; *Mallick*, Patronagepolitik; *Kägler*, Manifestationen des Vertrauens; *Bryant*, Queen of Versailles; *Ambach* u. a., Nähe: *Adamson*, Courts. Die Bedeutung der räumlichen Nähe als Kontaktchance wurde vornehmlich durch David Starkey auf die Forschungsagenda gesetzt und seitdem stetig ausgebaut vgl. *Starkey*, Representation sowie *Starkey*, Intimacy. Zum Forschungsüberblick und eigenen Ansätzen: *Raeymaekers/Derks*, Key to Power; *Raeymaekers/Derks*, Repertoires, sowie am Fallbeispiel Habsburgs: *Raeymaekers*, Foot in the Palace und vergleichend *Duindam*, Vienna and Versailles. Als Beispiel der Facetten früh-

oder mächtigen Fürsprechern am Hof wurden als zentrale Kontaktchancen wahrgenommen, die den Aufstieg mancher Höflinge erklären konnten. In diesem Sinne wäre die Gruppe der Hofmusiker in zentralen Positionen geradezu prädestiniert für den sozialen Aufstieg. Höfische Musiker waren ihren Mäzenen oft und lange physisch nah, genossen Vertrautheit und Aufmerksamkeit gleichermaßen. Einige gehörten zum Kreis der sehr vertrauten Personen, die ihre Könige zumeist seit deren frühesten Kindheit in den Schlaf spielten, als Lautenlehrer die adlige Fingerhaltung korrigierten oder die kompositorischen Fortschritte der Prinzen und Prinzessinnen überwachten. Musiker waren Gefährten in heiteren Stunden oder Wegbegleiter bei diplomatischen oder militärischen Unternehmungen.

Neben der physischen Nähe zählten Musiker zum Kreis höfischer Experten, welche ihr herrschaftsrelevantes Wissen in die Nähe der politischen Macht rückte.⁴ Musik war für die Inszenierung frühneuzeitlicher Herrschaft und insbesondere des sakralen Königtums von immenser Bedeutung. Einem Herrscher musikalische Expertise zur Verfügung zu stellen, Musikinstrumente oder Notenmaterial zu beschaffen, Musik anlassbezogen zu komponieren, die neuesten musikalischen Moden oder gefragte ausländische Musiker an die Höfe zu bringen: All dies waren Praktiken, die Musiker zu Stützen ihrer Mäzene machten. Hinzu kam eine weitere Qualität. Als den Künsten übergeordnetes Instrument doppelter Repräsentation konnte Musik einen königlichen Körper umhüllen wie ein kostbares Gewand mit göttlichem Bezug. Denn die musikalische Harmonie galt bis zum ausgehenden siebzehnten Jahrhundert in Weiterentwicklung antiker Musiktheorie als akustisches Abbild der kosmischen Harmonie auf Erden. Beherrschte ein Herrscher die musikalische Harmonie, zeugte das von der Gottgefälligkeit seines Tuns. Mithilfe geeigneter Musik konnte ein Herrscher auf diese Weise seine Fähigkeit zu regieren zugleich legitimieren wie affirmativ in Szene setzen.

Doch obwohl die ausführenden Musiker im Interaktionssystem Hof und für die Postulierung eines sakralen Königtums unersetzbar waren, scheinen sie die These der Körperlichkeit als Kontaktchance sehr nachdrücklich in Frage zu stellen. Trotz ihrer Bedeutung stießen Musiker auf Grenzen, wenn es um den sozialen Aufstieg innerhalb der höfischen Hierarchie ging. Selbst hochrangige Musiker, die für ihr Können in ganz Europa gefeiert wurden und in einem engen physischen Kontakt zu ihren

neuzeitlicher „Körperpolitik“ vgl. das gleichnamige Kapitel VI in *Stollberg-Rilinger*, Maria Theresia.

⁴ Zum Expertentum *Füssel*, Höfe, zum Paradebeispiel der Expertennähe, den Hofgeistlichen: *Meinhardt* u. a., Religion; *Pirlet*, Confesseur.

Königen und Königinnen standen, bekleideten nur selten zentrale Hofämter.⁵ Die in den Quellen belegte häufige physische Nähe zwischen Musikern und Herrschern, wenn etwa bestimmte Musiker ihre Könige in den Schlaf spielten oder die Könige ihrerseits die Zimmer bestimmter Musiklehrer aufsuchten, spiegelt sich weder im persönlichen Aufstieg der betreffenden Musiker, noch in einer formalisierten Struktur des zeremoniellen Raumgefüges. Im Regelfall blieben Musiker über Generationen hinweg Musiker. Einige Musiker, die es zu besonderem Ruhm brachten, starben vermögend.⁶ Mit besonderen Titeln oder Ämtern belohnt wurden sehr wenige. Stiegen sie aber doch einmal sozial auf, scheinen diese Ausnahmefälle ihre musikalischen Wurzeln sogar verschleiert haben zu wollen, wie es etwa das Beispiel des Hofmusikers Agostino Steffani nahelegt, der als Diplomat in Hannoverschen Diensten das Komponieren aufgab.⁷

Dieser Aufsatz versucht die Struktur der „gläsernen Decke“, mit der sich Musiker an frühneuzeitlichen Fürstenhöfen konfrontiert sahen, zu ergründen. Zunächst gilt es, in einem ersten Schritt die Bedeutung höfischer Musik als Medium in Relation zur politisch-sozialen Macht am Hof möglichst genau zu fassen. Dabei liegt das Augenmerk auf zeitgenössischen Vorstellungen über die Wirkmacht der Musik, die zwischen den Polen körperlos und körperlich oszillierte. An Beispielen, die vorrangig dem Kontext des französischen Hofs Ludwigs XIII. und des englischen Hofs

⁵ Die physische Nähe barg eigene Gefahren. Prägnant wird dies am Beispiel des Atto Melani. Er spionierte unter dem Deckmantel seiner musikalischen Tätigkeit als Kastratensänger für seinen Dienstherrn, Ludwig XIV., an europäischen Höfen, wurde aber von diesem ins Exil geschickt, als sich herausstellte, dass er ebenfalls Dokumente des Königs im Geheimen kopiert und weitergeleitet hatte, vgl. *Freitas*, Portrait. Ähnlich glücklos agierte John Dowland, dem aufgrund seiner Zeit am dänischen Hof Spionagetätigkeiten zugeschrieben wurden, vgl. *Hauge*, Dowland's Employment.

⁶ Sozialer Aufstieg am Hof wird im Folgenden bewusst eng definiert. Im Falle der Musiker beinhaltet sozialer Aufstieg die Möglichkeit gesteigerten Wohlstand und Ansehen über ein nicht musikalisch konnotiertes Hofamt gespiegelt zu sehen. Es sei aber betont, dass auch die soziale Reproduktion, die sich als Konsolidierung der sozialen Position im Erfolg zeitigte, weitere Familienmitglieder in die erungenen musikalischen Funktionen zu bringen, nur wenigen Musikern der Frühen Neuzeit gelang. Eine entsprechende statistische Untersuchung zu diesem Phänomen steht aus.

⁷ Steffani wird nicht in Hannover, wo er noch während seiner ersten diplomatischen Mission als Hofkapellmeister geführt wird, sondern erst am nächsten Hof, Düsseldorf, zum Geheimen Rat befördert. Vgl. *Kaufhold*, „Unser Envoyé extraordinaire“. Auch andere hochrangige Musiker wurden temporär und vereinzelt für diplomatische Missionen eingesetzt, wie beispielsweise Nicholas Lanier, der – vor seiner Anstellung als Master of the King's Music – für Karl I. in Italien Kunstschätze verhandelte: *Wood*, Lanier.

Karls I. entnommen werden, wird die zeitgenössische Musiktheorie mit der höfischen Musizierpraxis abgeglichen. Ein dritter Teil prüft, inwieweit das Feld körperlicher Intimität im Sinne einer Kontaktchance für die höfischen Musiker anders begrenzt war als für andere niederrangige Bedienstete am Hof. Dabei spielt das Attribut der Sichtbarkeit eine entscheidende Rolle. In einer Schlusstheese, welche musik- und politiktheoretische Überlegungen mit körper- und sozialgeschichtlichen Erwägungen zusammenführt, wird daher zur Diskussion gestellt, ob körperliche Präsenz am Hof für die Musiker vor allem deswegen keine Chance des sozialen Aufstiegs gewesen sein könnte, weil die betreffenden Akteure bei zentralen machtpolitischen Ereignissen nicht als körperlich präsent wahrgenommen werden sollten.

I. Resonanzkörper des Göttlichen

Im frühneuzeitlichen Diskurs über neoplatonische und neoaristotelische Ideale war Musik zum Teil überaus positiv besetzt. Sie konnte der Erbauung und der Ausrichtung auf das Göttliche dienen und helfen, die eigene, niedere Körperlichkeit ein Stück weit zu überwinden. Auch wenn die Musik des Himmels, die Sphärenklänge, einem menschlichen Ohr als nicht wahrnehmbar galten, so konnte die irdische Musik dieses System mit seinen Intervallen und Bewegungen der Himmelskörper repräsentieren und bei den Zuhörern die entsprechenden, gottgewollten Saiten zum Schwingen bringen.

Die enge Verbindung, welche frühneuzeitliche Denker zwischen Musik und göttlicher Ordnung herstellten, führte dazu, dass etwa der französische Theologe, Mathematiker und Philosoph Marin Mersenne die Himmelslaute als Gottesbeweis anführte. Die Existenz Gottes sei evident, da nur ein göttliches Wesen die einzelnen Saiten der Himmelslaute so temperieren und stimulieren könne, dass diese Schwingungen in den Seelen der Menschen Resonanz fänden.⁸ Mersenne adaptierte damit eine Idee und auch einen Kupferstich des englischen Mystikers Robert Fludd, der Gott einige Jahre zuvor ebenfalls als erste Ursache für die Harmonie der Sphären benannt hatte.⁹ Er tat dies nicht wie Mersenne mit dem Bild einer Himmelslaute, sondern mit dem Bild eines Monochords, an dessen Stimmwirbel wie bei Mersenne eine kleine göttliche Hand aus einer Wolke heraus das Instrument in die rechte Stimmung versetzt und als *pulsator mundi* bezeichnet ist.¹⁰

⁸ Vgl. Mersenne, *Impiété*, 81.

⁹ Vgl. Fludd, *Historia*, i.III, 90.

¹⁰ Vgl. Mersenne, *Traité*, 443.

Auf die *musica mundana* übertragen bedeutete diese Auffassung, dass nicht jeder Mensch befähigt war, die rechte Musik zu evozieren. Musik zu erzeugen, die der Erbauung diene, indem sie die Zuhörer:innen in einen geklärten, auf das Göttliche ausgerichteten Zustand versetzte, setzte eine innere Haltung und Bildung beim Ausführenden voraus und damit in gewisser Weise eine Teilhabe am göttlichen Auftrag. In einer 1636 erschienenen Ausgabe seiner musiktheoretischen Hauptschrift *Harmonie Universelle* mahnte Mersenne namentlich die Musiker der königlichen Kapelle seines Königs Ludwigs XIII., sich zu verhalten „wie christliche Orphei, indem sie ihre Zuhörer dazu anstacheln, ihre ungezügelter Leidenenschaften hinter sich zu lassen.“¹¹

Die Musiker trugen eine hohe Verantwortung, die sich idealerweise mit dem theologischen Auftrag verband. Sie wählten und formten die Musik, welche Einfluss auf die Affekte ihrer Zuhörer:innen hatte. Thomas Wright betonte 1606 im Traktat *The Passions of the Mind in generall*, dass dies umso wichtiger sei, da Musik auf unterschiedliche Menschen trafe: „Let a good and a Godly man heare musicke, and hee will lift vp his heart to heaven“.¹² Die Auswahl der Musik sei mit Bedacht zu treffen. So wie manche Bilder mehr zur Erbauung beitrügen als andere, gäbe es auch Musiken, die besonders der Erbauung der Seele dienten. Aus zeitgenössischer Sicht sollten Musiker in Kenntnis des göttlich-musikalischen Systems handeln und sich dessen Wirkung auf die Zuhörer:innen bewusst sein. Diese machtvoll Stellung nahm Henry Lawes, einer der wichtigsten Musiker des englischen Königs Karls I., für sich in Anspruch und beschrieb seine Rolle als Mittler zwischen Himmelsklang und Königsohr mit den Worten: „Ich singe dem König von den Mysterien des Königs der Könige.“¹³

Trotz ihrer theoretisch starken Stellung als Interpreten der himmlischen Verbindung wurden die Musiker im öffentlichen Geschehen des Hofes nicht in dieser Funktion wahrgenommen. Dort musste die Rolle des Mittlers zwischen Himmel und Erde dem politisch-repräsentativen Körper des Königs oder der Königin selbst zufallen. Musik war als klangliche Insignie Teil des *body politic*.¹⁴ Herrscher:innen verlieh die richti-

¹¹ „[...] comme des Orphées Chrestiens, en prouoquant leurs auditeurs à quitter leurs passion dereglerées [...]“. Mersenne, *Harmonie Vniverselle*, fol. A V^{r-v}.

¹² Wright, *Passions*, 117 [=171].

¹³ „Regi, Regis, Rege Arcana cano“. Diesen Leitspruch hatte Henry Lawes einer Sammlung geistlicher Kompositionen vorangestellt, die er König Karl I. widmete. Er machte damit seine sonst unsichtbare Nähe zum König publik. Lawes, *Psalmes*, Bl. A 2^v.

¹⁴ Die Theorie Ernst Kantorowicz' über den natürlichen und den politischen Körper des Königs besitzt nach wie vor große Erklärungskraft auch für das früh-

ge Musik, wenn sie unmissverständlich mit der Person verknüpft wurde, politische Legitimation, da sie Gottesnähe verhieß. Dies galt auch, wenn Potentat:innen als Auftraggebende nur indirekt diese Musik veranlassten, wie beispielsweise in einer Krönungszeremonie, nicht nur, wenn sie im Bühnengeschehen als Mittelpunkt dieser musikalischen Welt in Szene gesetzt wurden. Die sakrale Legitimation von Herrschaft, die Idee der Monarchie als Gottes Statthalterschaft auf Erden, die sich in Frankreich und England im 17. Jahrhundert nochmals verstärkte, wurde gekoppelt mit der Idee von Musik als himmlischem Klang. Beide Ideen potenzierten sich, übereinandergelegt, wirkungsvoll.¹⁵

Im liturgischen Kontext stellten sich Monarchen in ganz Europa in die Tradition des musizierenden Königs David.¹⁶ Dem weiblichen biblisch-musikalischen Vorbild entsprach Maria als Magd Gottes, eine Beschreibung, die in der zeitgenössischen Emblemliteratur auf die Musik gemünzt wurde: *Musica, Serva Dei*.¹⁷ Im profanen Umfeld der höfischen Maskeraden bedeutete das, dass Klang und Bewegung um Fürsten und Fürstinnen herum angeordnet wurden, welche David, Orpheus oder Apoll, Maria oder Kalliope verkörperten und als ursächlich für beides – Klang und Bewegung – in Szene gesetzt wurden.¹⁸ Diese doppelte Repräsentation einer

neuzeitliche Herrschaftsverständnis und seine Repräsentation. Eine weitere, verschiedentlich geforderte Ausdifferenzierung eines dritten, sakralen Körpers scheint für die hier untersuchte Zeitspanne wenig hilfreich, da in den sakralen Monarchien Frankreichs und Englands politische und sakrale Inszenierung selbst in den weltlichen Spektakeln konsequent zusammengeführt werden. Vgl. *Kantowitz*, Bodies und für eine Rekapitulation der weiteren Forschungsdebatte *Jussen*, Bodies. Eine zentrale erweiternde Dimension, die im Rahmen des Aufsatzes nur gestreift werden kann, ist die Dimension des Geschlechts. Hierzu grundlegend *Schulte*, Körper.

¹⁵ Andrew Weaver umschreibt diese Potenzierung treffend als „emblematic sound“, also einen Herrschaftsklang, der die metaphorische Qualitäten der Musik simultan attribuiert, *Weaver*, Sacred Music, 67.

¹⁶ Eindrucksvoll hat dies für den französischen Hof jüngst Peter Bennett gezeigt, vgl. *ders.*, Music and Power, sowie *ders.*, Hearing King David.

¹⁷ Die europäische Emblemliteratur ist im 17. Jahrhundert noch maßgeblich von Andrea Alciatos *Emblematum Liber* (1531) geprägt. Vgl. für eine zeitgenössische englische Adaption des Topos der *Musica Serva Dei* die Sammlung George Withers, die er Karl I. widmete: *Wither*, Collection, 68. Zur Verhandlung des Topos in Textquellen: *Austern*, Ears and Mind, Kapitel 2, bes. 44–53.

¹⁸ Die klangliche Zentrierung ist nicht immer allein durch das Notenmaterial nachzuvollziehen, welches zudem selten lückenlos überliefert ist. Sie kann aber im Zusammenspiel mit weiteren überlieferten Quellen wie choreographischen Hinweisen, Textquellen wie Libretti oder Festberichte, und Bildquellen herausgearbeitet werden. Vgl. für Beispiele aus dem französischen wie englischen Kontext: *Natour*, Musik. Ein besonders eindrückliches Beispiel der visuellen Zentrierung bietet das Pferdeballett von 1666 in Wien anlässlich der Hochzeit Leopolds I. mit

kosmischen Ordnung über Musik verlangte die Entkoppelung der Musik vom Körper des Musikers. Im musikalischen Gottesgnadentum trat der Musiker hinter dem Klang zurück. Zwingend musste der Klang mit dem sichtbaren Körper des Königs verbunden werden, der als Vermittlerfigur der irdischen und der himmlischen Sphäre fungierte.¹⁹

Am eindrucklichsten wurde die Idee der körperlosen Musik im Schloss Rosenborg in Kopenhagen umgesetzt.²⁰ Für dieses Schloss entwarf König Christian IV. den sogenannten Wintersaal, in den er hochrangige Gäste führte. Unter dem Boden des Saals war ein Musikantenzimmer eingebaut, welches über vier sorgsam unter Möbeln verborgene Hörkanäle mit dem darüber liegenden Saal verbunden war. Die Musiker waren auf diese Weise unsichtbar, doch der Klang ihrer Instrumente traf die unvorbereiteten Zuhörer bei entsprechender Platzierung im Raum unvermittelt nahe. Der Clou dieser aufwendigen Konstruktion lag aber darin, dass sich der König effektivvoll als die eigentliche Klangursache darstellen konnte. Denn nur auf ein Zeichen des Königs ertönte oder verstummte Musik wie von Zauberhand. Die himmlischen Harmonien erklangen nach einer ihm allein bekannten Choreographie aus dem Verborgenen. Wirkungsvoller hätte Christian IV. seine gottgewollte *Potestas* nicht inszenieren können.

Am französischen und englischen Hof wurde zeitgleich ebenfalls die Idee einer Musik mit unsichtbarer Klangquelle umgesetzt.²¹ In den Balletten und Maskeraden lenkte die konsequente Visualisierung des Geschehens die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bewegungen, welche die musikalischen Harmonien in den Tanz auf der Bühne transponierten. Auf diese Weise konnte derjenige, der im Mittelpunkt des

Margarita von Spanien. Sie wurde nachträglich medial in den Stichen der Festberichte nochmals herausgehoben. Vgl. den Festbericht mitsamt den ikonischen Kupferstichen des Graveurs Johann Ossenbeck und Teilen der Musik Johann Heinrich Schmelzers: *Bertali/Sbarra*, *La contesa*.

¹⁹ Die Verblendung medialer Bereiche, insbesondere die des Visuellen und des Akustischen, der Musik und der Optik, wurde zuletzt von Laurenz Lütteken sogar in der Musik selbst als frühneuzeitlicher Kompositionspraxis herausgearbeitet. Er bezeichnete die bewusste Verblendung optischer und musikalischer Bereiche als den „Wesenszug von Wahrnehmungsgewohnheiten“, in welchem sich das siebzehnte Jahrhundert von der Epoche der Aufklärung essentiell unterscheide. Vgl. *Lütteken*, *Verhüllung*, 24.

²⁰ Zum Folgenden vgl. grundlegend *Spohr*, *Charming Invention*. Anhand eines Reiseberichts des französischen Gesandten Charles Ogiers, in Spohrs Übersetzung abgedruckt ebd., sind auf einzigartige Weise sowohl die Handlungen des Königs, seine Interaktion mit dem Diplomaten, als auch die Effekte auf das Publikum nachzuvollziehen.

²¹ Vgl. *Natour*, *Music as Political Practice*.

Bühnengeschehens stand, zur Emanationsquelle von Klang und Bewegung werden, ein Konzept, welches über Venedig an die westeuropäischen Höfe gelangt war, aber seinen Ursprung in Byzanz hatte.²² In England war es der König selbst, Karl I., der im Tanztheater in sehr probates Mittel sah, seinen innen- und außenpolitischen Schwierigkeiten zu begegnen. Bereits seine Mutter, Anna von Dänemark, die Schwester Christians IV. von Dänemark, hatte gemeinsam mit Salomon de Caus das theoretisch-praktische Rüstzeug am englischen Hof eingeführt.²³ Karl I. nutzte es. Richelieu, als rechte Hand Ludwigs XIII., kopierte es. Der Tanz, so formulierte es 1632 der Librettist und Zögling Richelieus, Guillaume Colletet, sollte als „*musique pour les yeux*“ – „Musik für die Augen“ – erscheinen.²⁴

In Choreographie, Musik und Bühnenbild wurde an beiden Höfen – in England ab den 1620er Jahren, in Frankreich ab den 1630er Jahren – das Prinzip der obersten Ursache umgesetzt. Pyramidische Aufbauten oder kreisende Bewegungen um den Hauptdarsteller verstärkten die Klangeindrücke, die ihrem scheinbaren Verursacher die Macht an die Hand gaben, Disharmonien in Harmonien zu verwandeln und Unordnung in Ordnung. Die Instrumental-Musiker tauchten oftmals im Bühnenbild unter, nur die Sänger erschienen aufwendig kostümiert auf der Bühne.²⁵ Zahlreiche engelsgleiche Wesen wie puttenhafte Knabensänger oder beflügelte Allegorien unterstrichen den Eindruck von Himmelsmusik. Die Zentrierung auf die Figur des jeweiligen Helden ermöglichte ein musikalisch-visuelles Erleben von Raum, welches wie in einer Art Klangkuppel Tänzer und Publikum in einen immersiven, in sich nochmals hierarchisierten Erfahrungsraum einbettete.²⁶ Die sich rasant entwickelnde Bühnentechnik erleichterte die akustische Irreführung des Publikums, indem Allegorien

²² Die Idee, die sichtbare Repräsentation der *prima causa* auf Erden durch Musik und eine bestimmte Lichtregie zu erhöhen, war ganz offensichtlich der venezianischen Inszenierung des Dogen entlehnt, welche darin wiederum auf dem Vorbild Byzanz' aufbaute, vgl. Korsch, Stenzen.

²³ Der Traktat, den De Caus aus Heidelberg der englischen Königin widmete, erschien 1615: Vgl. *De Caus*, Institution.

²⁴ Colletet, Ballet, 208.

²⁵ Diese basiert vor allem auf der Studie der Bühnenaufbauten des englischen Theaters der Stuart-Zeit in Zusammenschau mit den erhaltenen Libretti zum Bühnengeschehen. Die Skizzen zu den Bühnenbildern von Inigo Jones und John Webb sind hervorragend überliefert. Vgl. *Peacock*, Stage Designs und *Orrell*, Theatres. Zur Kopie der Aufbauten aus italienischen Intermedii: *Peacock*, Stage Architecture. Vgl. *Natour*, Musik, für Beispiele aus dem englischen und französischen Kontext.

²⁶ Zur Praxis der musikalischen Immersion in der Frühen Neuzeit: *Holzmüller*, Immersion. Julia Wood hat am Beispiel der Maskeraden von William Lawes ge-

der Fama beispielsweise in Wolken verborgenen Himmel entwandten, die Pagen als Putti in einer Art Himmelskonstruktion verharnten oder der Fürst als Held punktgenau mit dem Einsatz der Musik aus einem perspektivisch zentrierten Gebäude oder einem Torbogen heraustrat. Felsen, Büsche, Bäume sowie Aufbauten aller Art konnten Musiker verbergen, die aber ihrerseits die Bewegungen der Tänzer verfolgen und den Klang erzeugen konnten, den das Publikum dann mit den sichtbaren Körpern der Darsteller verband. In abgeschwächter Form galt dieses Prinzip für alle mit Musik inszenierten Situationen herrschaftlicher Performanz. Der Blick wurde beispielsweise auch bei den Pferdekarusellen auf die Hauptakteure und weg von den Musikern gelenkt,²⁷ ebenso während liturgischer und zeremonieller Akte. Damit wurde gewährleistet, dass die klingende Seite der Macht eindeutig mit ihren Protagonisten und nicht mit den im Dienst stehenden Musikern verbunden wurde.

II. Resonanzkörper des Irdischen

Seit der Renaissance war das gemeinsame Musizieren von Höflingen und Fürst eine zentrale höfischen Praxis an den Höfen Europas.²⁸ Im Ideal des galanten Höflings, einflussreich über die Schrift Baldessare Castigliones *Il Cortegiano* aus Italien tradiert, galt Musik in ihrer erheitenden oder melancholischen Wirkung als wichtiges soziales Element am Hof. Das sinnliche Vergnügen des Musizierens, das topische Ausleben der Affekte von Lust und Schmerz, war neben der kontemplativen Muße eine Form der *recreatio*, welche Höflingen und Herrscher:innen gleichermaßen gestattet war. Doch die Grenzen waren eng gesteckt. Als sinnliches Instrument war die Wirkung der Musik auf die irdischen Körper gefürchtet, da sie nach der frühneuzeitlich adaptierten Affektenlehre Emotionen umstandslos wecken und entfesseln konnte. Wenn bei Anlass, Art oder Ausführung der Musik falsche Entscheidungen getroffen wurden, konnte Musik zu Müßiggang verführen und allen möglichen anderen Lastern wie übermäßiger Verweichlichung oder Aggression Vorschub leisten. Sie war nicht nur die Dienerin des Herrn, sondern in der zeitgenössischen Emblematik auch die Lehrmeisterin der Liebe.²⁹

zeigt, wie die Musik gleichzeitige, in sich hierarchisierte Botschaften vermitteln konnte, vgl. Wood, *Music for Plays*.

²⁷ Zur Musik der Pferdekaruselle vgl. *van Orden*, *Music*, Kapitel 6, zur Bedeutung der Ballette vgl. *Watanabe-O'Kelly*, *Equestrian Ballet*.

²⁸ Zum Einfluss Castigliones auf die höfische Kultur der Galanterie vgl. *Gleitner*, *Verstellung und Beetz*, Höflichkeit. Als Beispiel der praktischen Soziabilität: *Helms*, Heinrich VIII.

²⁹ Vgl. das entsprechende Emblem bei *Wither*, *Collection*, 82.

Während der Konfessionswirren entzündete sich an den sozialen Praktiken des musikalischen Erlebens eine konfessionalisierte Kritik, welche die Körperlichkeit zum Kernpunkt erhob und um eigene Positionen rang.³⁰ Während im lutherisch-geprägten Diskurs die Vorteile von Musik stärker als ihre nachteiligen sozialen Nebeneffekte gewertet wurden, forderten Zwingli, Calvin und Bucer mit Verweis auf die gefürchtete Körperlichkeit der Musik, das Musizieren zu reglementieren. Auch das Trienter Konzil setzte sich mit der Beeinflussung von Affekten durch Musik auseinander. In der Folge kam es zu einer Veränderung von kirchlichen Hörgewohnheiten: Polyphone Kirchenmusik wurde zugunsten von Textverständlichkeit beschnitten, um Gefahren für die Gläubigen abzuwenden und die Grenze zu weltlichen Lustbarkeiten zu markieren.³¹ In der Abgrenzung der kirchlichen Liturgie zum weltlichen Vergnügen entsprachen sich protestantische und katholische Kritiker, wobei insbesondere die protestantischen Hardliner auch weltliche musikalische Lustbarkeit scharf verurteilten. William Prynne, der in seinen Polemiken Hofkritik und puritanische Prägung konsequent zusammenführte, kritisierte an den höfischen Maskeraden Karls I. vor allem die „lasziven, sinnlichen, obszönen Lieder“, welche „teuflische, unchristliche Vergnügen“ seien, die zu Lüsternheit und Sünde anstachelten und die Seele vergifteten, um im Anschluss eine Verweltlichung auch der Kirche durch solcherart Musik zu beanstanden.³²

Die Zügelung der amourösen Seite der Musik war eine Norm, die sich auch in den höfischen Divertissements selbst findet. Tatsächlich beinhalten sowohl die englischen Maskeraden in den antithetisch konzipierten *Antimasques* als auch die französischen *Ballets de Cour* in sogenannten *scènes grotesques* oder *scènes comiques* musikalische Elemente, welche

³⁰ Die differenzierte Handhabung des Musizierens durch die Zeitgenossen wird in der Forschung häufig als ein zu lösender Widerspruch hervorgehoben. Besonders erstaunt, dass Musiker im Gegensatz zu anderen Berufsgruppen innerhalb Europas von ihren Dienstherren an anderskonfessionelle Höfe ausgeliehen werden konnten und sich auch auf dem Gebiet der anderkonfessionellen Kirchenmusik fortbilden durften. Prominentes Beispiel ist Heinrich Schütz. Vgl. hierzu *Frandsen*, *Confessional Boundaries*. Festzuhalten ist, dass sowohl die neo-aristotelische Lesart der erbauenden Wirkung von Musik als auch die alttestamentarliche Begründung der Musik als Gotteslob überkonfessionell an allen frühneuzeitlichen Höfen eine tragende Rolle im 17. Jahrhundert beihelt.

³¹ Umfassend dargelegt von *Bertoglio*, *Reforming Music*. Vgl. zudem *Haag/Fischer/Haug-Moritz*, *Musik*; *Wiesenfeldt/Menzel*, *Musik und Reformation*; *Lundberg/Schildt/Lundblad*, *Music Culture*, *Groote*, *Katechismen*.

³² *Prynne*, *Histrion-Mastix*, 272: „lascivious, amorous, ribaldrous Songs, [...] as Diabolicall, unchristian lust-exciting, vice-fomenting, soule-impoysoning pleasures [...]“.

die verbotene Seite der Musik darstellen sollten. In beiden Genres des Tanztheaters spielte die sichtbare Musik, also Musik, die mit Instrumenten und Musikanten auf der Bühne verbunden wurde, die Rolle einer musikalischen Antithese. In Begleitung von disharmonischen Klängen wurden deformierte Instrumente oder niedere Musikanten, typischerweise Balladen- und Bänkelsänger oder tanzende Wilde, vorgeführt, um den körperlichen Appetit der Fehlgeleiteten zu verdeutlichen. Disharmonischer Klang und Lärm markierten als akustische Zeichen die Störung der gottgewollten Ordnung, gespiegelt in der sichtbaren, und damit eindeutig irdisch verorteten Klangquelle.³³

Die Disziplinierung des Körperlichen war demgegenüber Teil einer überkonfessionellen Bildsprache der Musik, wie ein Blick in die bildende Kunst zeigt. Im bekannten Kupferstich *Auditus – L'Ouye* des französischen Druckers Abraham Bosse von 1635 ist eine höfische Szene gemeinsamen Musizierens abgebildet: Zwei Männer, zwei Frauen und ein Kind sitzen in einer höfischen Umgebung an einem Tisch und musizieren auf Saiteninstrumenten bzw. singen, die Notenbücher aufgeschlagen (Abb. 1). Die Sänger (ein Mann, eine Frau, das Kind) halten das Notenmaterial demonstrativ fest, die Sängerin folgt mit ihrem Zeigefinger dem Notentext. Die Gesichtsausdrücke der Musizierenden schwanken zwischen kontemplativ (Kind), konzentriert (Cellist), aufmerksam fröhlich (Sängerin) und melancholisch, den Blick nach oben gerichtet (Lautenistin). Ein Höfling in Rückenansicht bestimmt mit autoritativer und doch anmutiger Geste seiner rechten Hand den Takt. Zwei Couplets, ein französisches, ein lateinisches, beschreiben die Vereinigung der beiden Idealwirkungen der Musik, zum einen als besänftigendes, ordnendes Element, zum anderen als Möglichkeit des Lobgesanges als dem eigentlichen Vergnügen.³⁴ Tapisserien im Hintergrund der musizierenden Hofgesellschaft bilden kriegerische Geschehen ab. Die zum Angriff blasende Trompeten im Vordergrund der linken Tapiserie entsprechen optisch den gereckten Speeren im Vordergrund der rechten Tapiserie. Der Blick aus dem geöffneten Fenster im Hintergrund weist auf ein befestigtes Schloss, das als verfremdetes Motiv

³³ Vgl. *Natour*, Musik und *Natour*, Music as Political Practice.

³⁴ Vgl. *Bosse*, *Auditus-L'Ouye*. Die Couplets beziehen sich sowohl auf die wiederentdeckte antike Musiktheorie als auch auf die biblische Zuschreibung. Die französischen Zeilen beschreiben die Idee der Sphärenmusik, die lateinischen das Gotteslob, in dem ein Musizierender Vergnügen finden darf. Vgl. ebd. links unten: „A Bien considerer la douceur infinie/Des tons de la Musique et leurs accords divers/Ce n'est pas sans raison qu'on dit que l'Harmonie/Du mouvement des Cieux entretient l'Univers.“ Außerdem rechts unten: „Pulsa placet digitis mire mihi lyra peritis/Cantibus et miris me philomela rapit/At mihi concentus numquam iucondior Ullus/Quam laudes docta qui canit arte meas.“



Abb. 1: Disziplinierte Körperlichkeit von Musizierenden in höfischer Umgebung, dargestellt im Kupferstich *Auditus-L'Ouye* des französischen Druckers Abraham Bosse von 1635. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek. Public Domain.

auch auf den Tapisserien nochmals angedeutet ist. Die Botschaft ist eindeutig: Die rechte Musik stellt eine Bastion gottesfürchtiger Ordnung in einer ungeordneten, kriegerischen Welt voller aufreizender Klänge dar. Ihr Wirken, durch den Titel *Auditus* mit dem Hören gleichgesetzt, gilt als so unmittelbar wie unausweichlich. Die Aufnahme musikalischer Klänge, das Hören, muss daher zwingend in engen, vorgezeichneten Bahnen gehalten werden, symbolisiert durch die höfische Umgebung, die artifizielle Haltung der Musizierenden, ebenso wie durch das demonstrativ befolgte Notenmaterial. Es sind die durch ihren eigenen Körper musizierenden Sänger, die sich besonders an diese Richtschnur erinnern müssen.³⁵

³⁵ Die calvinistisch geprägte Umgebung des Kupferstechers Abraham Bosse ist in diesem Stich kaum zu erahnen, wird aber im Kontext anderer Stiche klarer. *Auditus* stand am Anfang einer Serie von fünf Stichen über die Sinne. Als *Les Cinq Sens* war diese Serie hocheffektiv und wurde im gesamten 17. Jahrhundert oftmals kopiert. In den anderen vier Sinnesbildern, insbesondere im folgenden Stich über den Tastsinn, geben sich die Protagonisten rückhaltlos ihren sinn-

Musizieren war über das Hören mit dem natürlichen Körper und seinen Emotionen unmittelbar verbunden. Nicht nur der Zuhörer, auch der Musiker selbst, erlebte diese Wirkung. Der Handlungsspielraum für das rechte Verhalten eines Berufs-Musikers fiel dementsprechend eng aus. Nur wenige Portraits von Musikern aus dieser Zeit existieren, aber in allen ist die Körperlichkeit ein Thema, entweder, indem eine überdimensionierte Laute und ein nach oben gerichteter Blick an den aus dem Mittelalter tradierten Topos der Engelsmusik anschließen und somit jeden Zweifel am Bemühen um einen kontemplativen Zustand zerstreuen,³⁶ oder aber, indem namenlose Musiker mitsamt Wein, Weib und Gesang sich in ungehemmter Fröhlichkeit, sinnlichen Genüssen oder gar einer Schlägerei hingeben.³⁷

Einer Inszenierung von Musikern am Hof setzte die Auffassung über die Wirkmacht der Musik enge Grenzen. Zwei Musikertypen scheinen die beschriebenen Rahmungen zu sprengen. Auf den ersten Blick eine Ausnahme bilden die Kastratensänger des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Sie waren auf der Bühne körperlich und akustisch präsent. Ihre Körperlichkeit wurde sogar besonders herausgehoben. Doch auf einen zweiten Blick ist die Inszenierung der Kastratensänger eine Ausnahme, welche das visuelle Tabu musikalischer Körperlichkeit auf der Bühne als Regel bestätigt. Kardinal Mazarin besetzte 1647 für die erste Oper auf französischem Boden, *L'Orfeo*, gleich beide Titelrollen mit Kastraten, nämlich mit Marc'Antonio Pasqualini, dem Liebblingssänger

lichen Genüssen hin. Allein der erste Stich über das Hören im gemeinsamen Musizieren erinnert an die Notwendigkeit der Normierung. Das Hören, als unmittelbare Impression, musste als primärer Zugang zur Körperlichkeit besonders achtsam bewacht werden.

³⁶ Es kann nicht verwundern, dass die Musik der Engel, ein aus dem Mittelalter tradierter ikonographischer Topos, noch im gesamten siebzehnten Jahrhundert gleich einem Gütesiegel die positiv zu verstehende Konnotation von Musik in den bildenden und darstellenden Künsten kennzeichnete. Vgl. als ein Beispiel unter zahllosen: Peter Paul Rubens, Musizierende Engel, ca. 1628, 64,6 cm × 82 cm, Öl auf Holz. Gemalt als Vorlage für eine Tapiserie für die Erzherzogin Isabella Clara Eugenia, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten, Gemäldesammlung. Zur Musik der Engel kunstgeschichtlich: *Hammerstein*, Musik, musikwissenschaftlich: *Droese*, Musik.

³⁷ Nicholas Lanier, der spätere Kunstagent und Master of the King's Music des englischen Königs Karl I., empfahl sich 1613 mit einem sorgfältig gearbeiteten Lautenportrait beim kunstsammelnden Thronfolger: Vgl. *Weiss Gallery*, Lanier. Für feucht-fröhliche bis aggressive Musikerportraits vgl. die Gemälde des französischen Hofmalers Georges de la Tour, beispielsweise: *Rixe des Musiciens/The Musicians' Brawl*, 1625–1630, 86,4 × 141 cm, Öl auf Leinwand, Getty Museum, Los Angeles. Die Laute zählte zum ikonographischen Attribut der venezianischen Kurtisanen, Vgl. *Zecher*, Gendering.

des Papstneffen Antonio Barberini, und mit Atto Melani, dem Zögling des Florentiners Matthias de' Medici.³⁸ In Augenzeugenberichten wurden die besonderen Stimmen der Kastratensänger und andere hormonell bedingte körperliche Besonderheiten wie schlaksige Proportionen auffallend hervorgehoben, zum Teil durch die Kostümierung im Bühnengeschehen betont.³⁹ Analog zur Musik, die in den eng gesteckten Bahnen höfischer Regeln ausgeübt wurde, sang ein Kastrat nach frühneuzeitlicher Auffassung in einem bezwungenen Körper, der unempfindlich für die falschen Reize der Musik war. Ihre fehlende Männlichkeit ließ diese Sänger in Bezug auf sinnliche Wirkung der Musik über den Dingen stehen.⁴⁰ Die Anomalien wurden auf der Bühne künstlich verstärkt; die Gefahr einer zu konkreten körperlichen Lust durch Übertreibung gebrochen. Kastraten konnten im neuen Genre der Opern und Tanztheater mit ihren natürlichen Körpern assoziiert werden, indem ihre unnatürliche Körperlichkeit zum eigentlichen Thema gemacht wurde.⁴¹ Doch selbst die Kastraten, als vormoderne Stars an den Höfen Europas herumgereicht, stiegen sozial nicht auf, sondern akquirierten lediglich Vermögen oder konsolidierten ihren Status, indem sie Mitglieder ihrer Familie in ähnliche Stellungen brachten.⁴²

³⁸ Vgl. zu den Umständen der Aufführung: *Murata*, Opera und *Klaper*, Ballett.

³⁹ Vgl. *Mersmann*, Große Sänger.

⁴⁰ *Freitas*, Sex.

⁴¹ Marc'Antonio Pasqualini wurde, womöglich in eigenem Auftrag, 1641 von Barberinis Maler Andrea Sacchi im Bildnis *Marc'Antonio Pasqualini, gekrönt von Apoll* verewigt (Metropolitan Museum of Art, New York, Öl auf Leinwand, 243,8 cm × 194,3 cm). Ein nackter Apoll setzt Pasqualini einen Lorbeerkrantz auf. Der Sieg über Marsyas, der nackt und gefesselt am Boden liegt, einen Dudelsack neben sich, scheint in der Modulation der Kastratenstimme besiegelt. Zu Atto Melani: *Freitas*, Portrait. Allgemein: *Ortkemper*, Engel; *Crawford*, Eunuchs; *Blume*, Verstümmelte Körper; *Herr*, Gesang. Die Inszenierung der Kastraten scheint vor allem für die Anfänge der Oper zu gelten. Kastraten wurden in Frankreich zum Ende des 17. Jahrhunderts und im 18. Jahrhundert vorrangig im liturgischen Kontext eingesetzt und verschwanden von der Opernbühne. Vgl. *Rouville/Sawkins*, Castrat; *Nestola*, Italian Music, 254. Zum Wandel des Kastratenbildes vom 17. Jahrhundert, als ihre Stimmen als natürlich beschrieben wurden, zum 18. Jahrhundert, in der sie, so etwa bei Rousseau, als monströs galten, vgl. *Mersmann*, Große Sänger, 193–197, zum Bildnis des Andrea Saachi vgl. ebd., 195–196.

⁴² Das klare Bemühen sozial aufzusteigen ist beispielsweise bei der Familie Melani zu sehen. Atto Melani war nur einer von vier Brüdern, die kastriert wurden, um am Hof zu reüssieren. Er selbst, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, versuchte, seine Auftritte zu begrenzen und arbeitete aktiv an einer diplomatischen Karriere, um nicht länger als Musiker wahrgenommen zu werden. Vgl. *Freitas*, Portrait of a Castrato.

Den anderen Fall stellen die bei Prozessionen und militärischen Märschen sichtbar platzierten Trommler, Pfeifer und Trompeter dar. Der akustische und optische Symbolwert ihrer Instrumente lag in der Signalwirkung des ihnen eigenen Klanges und Repertoires. Es waren keine Instrumente, die Harmonie erzeugten, sondern Marker, welche die Nähe des Herrschers verkündeten oder mit anderen militärischem Klangelementen wie dem Lärmen oder dem Feldgeschrei Schlachtengetümmel simulierten.⁴³ Im sozialen Gefüge des Hofes waren ihre Träger am untersten Ende der Hierarchie angesiedelt, sie bewohnten, wie beispielsweise in Versailles, die Randbereiche der Schlösser. Das Erlernen dieser Instrumente erforderte lediglich eine kurze Ausbildung. Bei Festivitäten wurde ihre Zuordnung als sicht- und vernehmbare Phänomene sozialer Distinktion der Fürst:innen zuweilen durch körperliche Exotismen verstärkt. Hofmohren und Hoftürken potenzierten insbesondere im Reich mit ihrer besonderen körperlichen Erscheinung die soziale Distinktion als Attribute ihres Hofes. Auch diese Fälle verdeutlichen die klar abgesteckten Grenzen, in den Körper ein spezifisches Klangsignal symbolisch verstärkten, nicht aber die Personae der ausführenden Musiker.⁴⁴

III. Intimität im sozialen Gefüge des Hofes

Je höher die musikalische Position am Hof war, desto schwieriger war es, eine solche zu reproduzieren oder gar zu tradieren, sowohl aus der Perspektive der Musiker als auch der Perspektive der Herrscher. Ein Nachfolger traf mit der Übernahme von Musikern, insbesondere, wenn es sich um hochrangige Mitglieder der königlichen Kapelle handelte, eine Richtungsentscheidung: stellte er sich in die Tradition seiner Vorgänger oder distanzierte er sich von ihnen? Als der frisch designierte Thronfolger Karl I. 1625 einen Musiker für die Krönungszeremonie suchte, konnte er nicht mehr auf den wichtigsten Kirchenmusiker seines Vaters Jakob I. zurückgreifen, da Orlando Gibbons (1583–1625) im selben Jahr wie sein Dienstherr verstorben war. Karl I. wick deshalb auf Thomas Tomkins (1572–1656) aus, dessen Ausbildung bei William Byrd und die für die Krönungsfeierlichkeiten komponierte Musik eine musikalische Traditionslinie bis zu Elisabeth I. etablierte.⁴⁵ In Wien setzte Ferdinand III. 1636 ein klingendes Zeichen für die Weiterführung einer bestehenden Tradition, indem er Giovanni Valentini (1582/3–1649), der bereits unter Ferdinand II. am Wiener Hof reüssiert hatte, die Krönungsmesse kompo-

⁴³ Vgl. *van Orden*, Music, bes. Kapitel 1; *Wenzel*, Lieder; *Marsh*, Music.

⁴⁴ Vgl. *Spohr*, Mohr und Trompeter.

⁴⁵ Vgl. *Wainwright*, King's Music sowie *Boden*, Tomkins.

nieren ließ. Ganz anders bediente sich Ludwig XIII. des musikalischen Klientelnetzwerkes seiner Mutter Maria de'Medici, welches er 1617, nachdem die Königinmutter in Ungnade den Hof verlassen hatte, zur Gänze übernahm. Pierre Guédron, musikalischer Intendant Maria de'Medicis, war nun Intendant Ludwig XIII. Diese Übernahme signalisierte den unbedingten Machtwillens des jungen Königs.⁴⁶

Die inneren Zirkel des höfischen Musizierens blieben weitgehend geschlossen. Die Erholung des Herrschers zu musikalischen Klängen, der musikalische Genuss, war eine Tätigkeit, die sich innerhalb der persönlichen Gemächer ereignen musste. Der Zutritt eines Außenstehenden zu diesen Ereignissen kam einer höchsten Ehrbezeugung gleich. Für die Musiker war diese Intimität Teil ihres Berufs und insofern nur bedingt ein Privileg. Für Höflinge oder auch auswärtige Gäste bedeutete die Teilhabe an der persönlichen Musikpraxis von Herrscher:innen Ausdruck des gegenseitigen Vertrauens, ein exklusives Vergnügen vielleicht ähnlich der Auszeichnung, den Prachtcodex einer *musica reservata* in Augenschein zu nehmen.⁴⁷ Musiker konnten als kostbare Attraktion bei diesen Ereignissen durchaus persönlich glänzen. Denn anders als in der Inszenierungslogik von musikalischen Ereignissen größerer Reichweite, in denen sie kaum visuell, körperlich und individuell in Erscheinung treten durften, war im intimen Rahmen ihre physische Anwesenheit nicht negativ konnotiert. Doch waren diese Ereignisse und damit eventuell entsprechende Abwerbungschancen selten. Ähnlich basierte die Musikermigration von einem zum anderen Hof, eine weitere Möglichkeit des begrenzten Aufstiegs, oft auf persönlicher Vertrautheit, wenn etwa durch Heirat die Musiker der Braut die Hofkapellen ergänzten oder auch die früheren Musiklehrer des Nachwuchses in die höfischen Kapellen aufgenommen wurden.⁴⁸

⁴⁶ Zu den Hintergründen Natour, Musik.

⁴⁷ Auf diplomatischer Ebene setzte vor allem die englische Königin Elisabeth I. diese besondere Ehre strategisch ein. Vgl. Butler, Music, Kapitel 2. Der schottische Botschafter, Sir James Melville, erinnerte sich in seinen Memoiren an eine Situation 1564, als Elisabeth I. ihn vor ihren privaten Gemächern warten ließ, während sie Cembalo spielte. Da sie mit dem Rücken zur Tür spielte, durch die er das Zimmer betrat, musste er sich, als sie seiner gewahrte, gegen den Vorwurf erwehren, sie heimlich belauscht zu haben. Die Defensivposition nutzte die Königin, um ihn u.a. mit der Frage, ob sie oder Melvilles Herrin, Maria Stuart, besser spiele, in einen diplomatisch brisanten Loyalitätskonflikt zu bringen, vgl. Butler, Music, 45 f. und Melville, Memoires, 50.

⁴⁸ Eine eindrucksvolle Aufwertung erfuhr beispielsweise die Hofkapelle Ferdinands II. durch die zweite Ehe des Kaisers mit Eleonora (I.) Gonzaga, die 1622 ihre mantuanischen Musiker und die Oper an den Wiener Hof brachte, vgl. Hilscher, Leier. Im Zuge der Heiratspolitik des polnischen Königs Sigismund III. von

Nach dem Tod des ihnen zugewandten Monarchen scheinen die freundschaftlichen Beziehungen und die Vertrautheit zu ihren favorisierten Musikern, die bei besonders musikaffinen Fürsten⁴⁹ in den Quellen oftmals als etwas Besonderes hervorgehoben wurden, nicht ausschlaggebend für die Weiterbeschäftigung in den Hofkapellen gewesen zu sein. Kam es zu einem Herrscherwechsel, so hielten sich Loyalität und Misstrauen aufgrund der angenommen Vertrauensbeziehung zum früheren Dienstherrn die Waage, wie etwa das oben erwähnte Beispiel Guédrons zeigt. Dies erklärt, dass nur sehr wenige der als Hofkapellmeister dienenden Musiker beim Herrschaftswechsel ihr Amt behielten. Eine Übernahme des ersten Musikers am Hof war die Ausnahme, nicht die Regel. Zumeist brachten die neuen Herrscher ihr eigenes musikalisches Patronagenetz mit. Die für ihre Förderung und ihr großes musikalisches Interesse bekannte Königin Christina von Schweden förderte in Rom viele Musiker, unter ihnen Alessandro Scarlatti (1660–1725) und Arcangelo Corelli (1653–1713). Mit ihrem Machtverlust waren diese Musiker für die neuen Machthaber untragbar und auf Patronage fernab des Machtapparats angewiesen.⁵⁰ Kaum besser erging es den Mitgliedern der königlichen Kapelle Karls I., die sich zur Zeit des Interregnums in anderen Berufen verdingen mussten oder ins Ausland flohen.⁵¹

Ein anderer Nachteil der Intimität musikalischer Rekreation traf vor allem Herrscher:innen und Regent:innen – auch hier schwang die negative Konnotation von musikalischem Vergnügen mit.⁵² Anne Boleyn, die Ehefrau Heinrichs VIII., wurde des Ehebruchs mit dem Musiker und königlichen Kammerdiener Mark Smeaton (1512/16–1536) bezichtigt und verlor, wie auch der Musiker und weitere Kammerdiener, im auf die An-

Wasa kam es zu einem dauerhaften Musikeraustausch zwischen den Höfen in Warschau und Graz zu Beginn des 16. Jahrhunderts, in dessen Folge auch Valentin an den Hof des Grazer Erzherzogs und künftigen Kaisers gelangte: *Przybylska-Jarminska*, Music-Related Contacts. Als Beispiel eines typischen Aufstiegs vom Prinzenenerzieher zum Hofkomponisten sei an Wolff Jacob Lauffensteiner erinnert, *Grassl*, Lauffensteiner.

⁴⁹ Zu denken ist da etwa an Heinrich VIII. von England, an den Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, an Ludwig XIII. von Frankreich, Karl I. von England, Philipp III. von Spanien, oder an die Habsburger Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. sowie an Christina von Schweden.

⁵⁰ Vgl. *Zilli*, Cristina di Svezia.

⁵¹ Erwähnt wurde bereits Henry Lawes, der als Royalist während des Interregnums als Musiklehrer seinen Unterhalt verdiente, bevor er mit der Restoration der Monarchie seine alte Position am wieder etablierten Königshof zurückerhielt. Zu Lawes *Spink*, Cavalier. allgemein: *Lindenbaum*, Music.

⁵² Zum Verhältnis von Musik, Politik und Geschlecht vgl. *Butler*, Music; *Schulte*, Körper.

klage folgenden Prozess ihr Leben. Der Vorwurf war so neu nicht: Auch Katherine Howard, Anne Boleyns Vorgängerin, war eine sexuelle Beziehung zu einem Musiker unterstellt worden.⁵³ Die Vorwürfe gegen den Sekretär der schottischen Königin, David Rizzio (1533–1566), dessen Ermordung zur Abdankung Maria Stuarts und ihrer Flucht nach England führten, speisten sich ebenfalls aus seiner Erstanstellung als Sänger, die Anlass für Gerüchte um eine Liebesbeziehung zu seiner Patronin bot. Ob aus der Kontaktchance musikalischer Intimität weitere Vorteile oder gar deutliche Nachteile erwachsen, war also nicht nur vom Wohlwollen, sondern ganz wesentlich von der Machtposition der musikalischen Patronin oder des Patrons abhängig.

Verschärft wurde dieser Umstand durch die fehlende soziale Sichtbarkeit in der Hierarchie. Musiker erhielten kaum Hofämter und waren somit nicht im höfischen Gefüge der sichtbaren Hierarchien integriert.⁵⁴ Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht der Fall Pierre de Nyerts (1597–1682).⁵⁵ Als Lautenist und Sänger wurde er Kammerdiener Ludwigs XIII. und behielt diese Position auch unter Ludwig XIV. Sein Sohn François-Louis diente als Kammerdiener unter Ludwig XV. Begonnen hatte dieser Aufstieg über die Musik. Ludwig XIII. hatte Gabriel de Rochechouart (1600–1675), den späteren Herzog von Mortemart, 1629 um einen Musiker gebeten, der ihn auf seinem Feldzug begleiten könne, und dieser hatte ihm seinen besten Sänger geschickt, nämlich den adligen Amateurmusiker Nyert, der bei ihm als Kammerdiener angestellt war. Sozial war Nyert, und dies ist ein wesentlicher Punkt, eben nicht mit einem Berufsmusiker zu vergleichen. Er behielt seine Kammerdienerstellung bei Mortemart, als auch beim Herzog von Créquy, dem er ebenfalls in diesem Amt diente, trotz vieler musikalischer Auftritte beim König. Erst 1638 erhielt er als erstes höfisches Amt das eines *valet de garde-robe*. Beim Aufstieg zum *valet de chambre* überholten ihn zunächst der Reitmeister Pierre Forest, dann der erste Chirurg des Königs, Jean-Baptiste Bontemps, trotz offenkundiger Nähe zum König, der ihn – einer Anekdote nach – sogar an sein Sterbebett rief, auf dass er ihm vorspiele. Erst 1653 konnte Nyert eine höfische Intrige für sich entscheiden und erhielt von Ludwig XIV. das Amt des ersten *valet de chambre*. Nyerts Frau, Kammerdienerin der Regentin Anna von Österreich, erwirkte das nun vakante Amt des *valet de garde-robe* für den erst neunjährigen gemeinsamen Sohn. Musik spielte bei der tatsächlichen Beförderung keine erkennbare Rolle.

⁵³ Butler, Music, 26.

⁵⁴ Kägler, Competition, bes. 82–83.

⁵⁵ Zu den folgenden Ausführungen: *Da Vinha*, Nyerts; Kägler/zur Niden, Musik, 106–108.

IV. Schluss

Der Zugang zum Ohr des Königs gestaltete sich per definitionem als unsichtbares Band. Musiker konnten und sollten im Wahrnehmungshorizont der Hofgesellschaft aufgrund der komplexen Interaktion musikalischer und politischer Theorie sowie der Praxis höfischer Musikgestaltung nur unter bestimmten Umständen sichtbar in Erscheinung treten. Ihre körperlich-visuelle Präsenz wurde bewusst gebrochen. Für die Musiker sprachen nicht ihre Körper und nicht ihre physische Anwesenheit, sondern ihre Musik und der Klang, den sie evozieren konnten. Dieser Klang gab ihnen eine Macht über die Körper, die jedoch einer eigenen, von den Musikern wiederum nicht gänzlich beeinflussbaren Dynamik gehorchten. Es kam eben auch auf die Körper der Rezipient:innen an. Thomas Wright beschrieb die Subjektivierung des Klangs daher konsequent als Subjektivierung der Affekte ihrer Zuhörer:

„[I]n der Musik werden verschiedene Arten des Trostes im Herzen aufgewirbelt, verschiedene Arten der Freude, verschiedene Arten von Trauer oder Schmerz. [...] lass einen guten und frommen Menschen Musik hören, und er wird sein Herz zum Himmel erheben; lass einen schlechten Menschen dasselbe hören, und er wird es in Wollust verwandeln. [...] Die Affekte und die Veranlagungen der Menschen bringen durch die Musik unterschiedliche Leidenschaften zum Vorschein. [...] Die natürliche Neigung des Menschen, seine Gewohnheit oder seine Erziehung, seine Tugend oder sein Laster sind im allgemeinen bei diesen Klängen für unterschiedliche Leidenschaften verantwortlich“⁵⁶

Diese Affekte galt es behutsam zu beherrschen, eine Aufgabe, die nicht allein den Musikern zufiel, sondern durch das Hofgeschehen reglementiert wurde. Die Bedeutung von Körperlichkeit am frühneuzeitlichen Hof als Möglichkeit sozialer Kontrolle hatte zur Folge, dass die Negierung der eigenen Körperlichkeit die Grundvoraussetzung darstellte, damit die Musik der Hofmusiker positiv wahrgenommen wurde. Dies jedoch verwandelte die körperliche Anwesenheit der Musiker in eine scheinbare Abwesenheit.

Die Verborgenheit der Musiker war im doppelten Sinne ungünstig, um außerhalb des eng abgesteckten Bereichs höfischer Musik wahrgenom-

⁵⁶ „[I]n musicke, divers comforts stir vp in the heart, divers sorts of ioyes, and divers sorts of sadnesse or paine. [...] Let a good and a Godly man heare musicke, and hee will lift vp his heart to heaven: let a bad man heare the same, and hee will conuert it to lust. ... mens affections and dispositions, by meanes of musicke, may stir vp divers passions. [...] The natural disposition of man, his custome or exercise, his virtue or vice, for most part at these sounds diversificate passions.“ *Wright, Passions*, 171.

men zu werden. Sei es im vertrauten Umgang mit dem König und seinen nächsten Höflingen, wo der begrenzte Zugang zu dessen Gemächern bedeutete, dass nur wenige Außenstehende die Musiker in Interaktion mit dem Herrscher sahen. Sei es in der repräsentativen Inszenierung von Herrschaft, in der die Klangquellen von Musik aufwendig verborgen wurden bzw. durch eine Perspektivierung auf die Performanz der zentralen Personen wie der tanzenden Favoriten oder der Herrscher:innen aus dem Blickfeld rückten. Paradoxerweise zeichnet sich die große Bedeutung der Musik im praktischen wie übertragenen Sinne am frühneuzeitlichen Hof also gerade durch die Unsichtbarkeit ihrer Verursacher aus. Ihre faktisch hohe Bedeutung für alle Bereiche des höfischen Alltags, die Vertrautheit und Regelmäßigkeit des teils zwanglosen Kontaktes zur höfischen Elite ermöglichte es einigen Musikern am Hof über Generationen hinweg in diesen Stellungen zu bleiben und sogar andere Familienmitglieder zeitgleich an den Hof zu binden. So gesehen waren diese Musiker im Herzen der Macht durchaus sozial erfolgreich. Doch trotz der beständigen und vertrauten Nähe zu den Machthabenden fehlte den Musikern im visuell ritualisierten Hof ein wesentliches Attribut, um ihre Kontaktchancen in Aufstiegschancen zu verwandeln: Sichtbarkeit vor der richtigen Kulisse. Sie konnten in entscheidenden Momenten, in denen eine breitere Hofgesellschaft daran ihren Status hätte ablesen können, nicht durch körperliche Präsenz im Zusammenspiel mit ihren Fähigkeiten überzeugen. Ihre Fähigkeiten blieb weitgehend verborgen, was sie wiederum im besonderem Maß vom Wohlwollen und der Machtstellung ihrer jeweiligen Mäzene abhängig machte. Andere Höflinge niederer Herkunft konnten durch geschickte Reiterei, anmutigen Tanz oder anderes Expertenwissen die Aufmerksamkeit ihrer Patrone und des gesamten anwesenden Hofes gewinnen, Musiker hingegen so gut wie nie. Die Rockstars und Maestros – sie sind nicht von ungefähr ein Phänomen der Moderne.

Summary

Entering the King's Ear or Even the Heart of Power? Musical Expertise and the Musicians' Bodies at Baroque Courts

When in seventeenth-century Europe the world seemed lost in hurly-burlies, the musicians guarded the important knowledge of musical order. The proportions of musical harmony were thought to reflect God's grand plan for the universe. Mastering music, transforming disorder and discordance into order and harmony became an important source of legitimation for the European princes, and musicians their indispensable experts. But although of utter importance for their rulers, court musicians did hardly ever climb up the ladder of courtly hierarchy. This essay tackles the question of the musicians' glass ceiling at the baroque courts.

Reconstructing the contemporaries' perspective on the relation between music, body and soul, and the mechanisms to control this relation, gives an insight into why musicians were hardly visible for the broader court community, while teaching or performing. Their visible marginalisation at court made them dependent on the personal goodwill and power status of their patrons and effectively prevented social mobility.

Quellen

Bertali, Francesco/Antonio *Sbarra*, La contesa dell'aria e dell'acqua. Sieg-Streit dess Lufft vnd Wassers. Freuden-Fest zu Pferd [...], Wien 1667.

Bosse, Abraham, *Auditus-L'Ouye*, Kupferstich, 1635, online abrufbar unter <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8403310d/f1.item.r=abraham%20bosse%20l'ouye> (Zugriff: 20.4.2022).

Colletet, Guillaume, Le Ballet de l'Harmonie présenté au roy pour ester dansé le mardy, 14 Decembre 1632 [...], Paris 1632, in: *Recherches sure les theatres de France* [...], Bd. 3, hrsg. v. Pierre François Godard de Beauchamps, Paris 1735, 207–219.

De Caus, Salomon, *Institution Harmonique* [...], Frankfurt 1615.

Fludd, Robert, *Utriusque* [...] *mundi historia*, Oppenheim 1619.

Lawes, Henry, *Choice Psalmes put into Musick* [...], London 1648.

Melville, Sir James, *The Memoires of Sir James Melvil of Hal-hill*, hrsg. v. George Scott, London 1683.

Mersenne, Marin, *L'Impiété des Déistes, Athées, et Libertins de ce temps*, Paris 1624.

Mersenne, Marin, *Traité de l'harmonie universelle* [...], Paris 1627.

Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle* [...], Paris 1636.

Prynne, William, *Histrion-mastix. The players scourge, or actors tragædie, divided into two parts*, London 1633.

Wither, George, *A Collection of Emblemes, Anciente and Moderne*, London 1635.

Wright, Thomas, *The Passions of the Minde in generall*, Valentine Simmes for Walter Burre, London 1604.

Literatur

Adamson, John, *The Princely Courts of Europe 1500–1750. Ritual, Politics and Culture under the Ancien Régime*, London 1999.

Ambach, Florian/Marina *Hilber/Elena Taddei* (Hrsg.), *In fürstlicher Nähe. Ärzte bei Hof (1450–1800)*, Innsbruck 2021.

Austern, Linda Phyllis, *Both from the Ears and Mind. Thinking about Music in Early Modern England*, Chicago/London 2020.

- Becker, Anna/Almut Höfert/Monika Mommertz/Sophie Ruppel* (Hrsg.), *Körper. Macht. Geschlecht. Einsichten und Aussichten zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Frankfurt/New York 2020.
- Beetz, Manfred*, *Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum* (Germanistische Abhandlungen, 67), Stuttgart 1990.
- Bennett, Peter*, *Hearing King David in Early Modern France. Politics, Prayer and Louis XIII's Musique de la Chambre*, in: *Journal of the American Musicological Society* 69/1 (2016), 47–109.
- Bennett, Peter*, *Music and Power at the Court of Louis XIII. Sounding the Liturgy in Early Modern France*, Cambridge 2021.
- Bertoglio, Chiara*, *Reforming Music. Music and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*, Berlin 2017.
- Blume, Johanna E.*, *Verstümmelte Körper? Lebenswelten und soziale Praktiken von Kastratensängern in Mitteleuropa 1712–1844*, Göttingen 2019.
- Boden, Anthony*, *Thomas Tomkins. Last Elizabethan*, Aldershot 2005.
- Bondestam, Maja* (Hrsg.), *Exceptional Bodies in Early Modern Culture. Concepts of Monstrosity before the Advent of the Normal* (Monsters and Marvels. Alterity in the Medieval and Early Modern Worlds, 1), Amsterdam 2020.
- Bryant, Mark*, *Queen of Versailles. Madame de Maintenon, First Lady of Louis XIV's France*, Montreal u.a. 2020.
- Butler, Katherine*, *Music in Elizabethan Court Politics* (Studies in Medieval and Renaissance Music, 14), Woodbridge 2015.
- Crawford, Katherine*, *Eunuchs and castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*, London u.a. 2019.
- Da Vinha, Mathieu*, *Les Nyerts, exemple d'une ascension sociale dans la Maison du Rois au XVII siècle*, in: *Dix-Septième Siècle* 214 (2002), 15–35.
- Droese, Janine*, *Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts* (Musica Mensurabilis, 10), Hildesheim u.a. 2021.
- Duindam, Jeroen*, *Vienna and Versailles. The Courts of Europe's Dynastic Rivals, 1550–1780* (New Studies in European History), Cambridge 2003.
- Fischer, Michael/Norbert Haag/Gabriele Haug-Moritz* (Hrsg.), *Musik in neuzeitlichen Konfessionskulturen (16. bis 19. Jahrhundert). Räume – Medien – Funktionen*, Ostfildern 2014.
- Frandsen, Mary*, *Crossing Confessional Boundaries. The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden*, 2. Auflage, Oxford 2012 [2006].
- Freist, Dagmar* (Hrsg.), *Diskurse – Körper – Artefakte. Historische Praxeologie in der Frühneuzeitforschung* (Praktiken der Subjektivierung, 4), Bielefeld 2015.
- Freitas, Roger*, *Portrait of a Castrato. Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge 2009.

- Freitas, Roger*, Sex without Sex. An Erotic Image of the Castrate Singer, in: Italy's Eighteenth Century. Gender and Culture in the Age of the Grand Tour, hrsg. von Paula Findlen/Wendy Wassing Roworth/Catherine M. Sama, Stanford 2009, 203–215.
- Füssel, Marian/Antje Kuhle/Michael Stolz* (Hrsg.), Höfe und Experten. Relationen von Macht und Wissen in Mittelalter und Früher Neuzeit, Göttingen 2018.
- Gleitner, Ulrike*, Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert (Communicatio. Studien zur europäischen Literatur und Kunstgeschichte, 1), Tübingen 1992.
- Grassl, Markus Lauffensteiner, Wolff Jacob*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u. a. 2003, 1329–1330.
- Groote, Inga Mai*, Musikalische Katechismen und „kunstreiche Componisten“ für Schule und Haus – eine ‚Sozialisierung‘ von Musik in lutherischen Kontexten?, in: Musik und Reformation. Politisierung, Medialisierung, Missionierung (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, 22), hrsg. v. Christiane Wiesenfeldt/ Stefan Menzel, Paderborn 2020, 201–220.
- Hammerstein, Reinhold*, Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern/München 1962.
- Hauge, Peter*, John Dowland's Employment at the Royal Danish Court. Musician, Agent – and Spy?, in: Double Agents. Cultural and Political Brokerage in Early Modern Europe (Studies in Medieval and Reformation Traditions, 154), hrsg. v. Marika Keblusek/Badeloch Noldus, Leiden/Boston 2011, 193–212.
- Helms, Dietrich*, Heinrich VIII. und die Musik. Überlieferung, musikalische Bildung des Adels und Kompositionstechniken eines Königs (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 11), Eisenach 1998.
- Herr, Corinna*, Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte, Kassel u. a. 2013.
- Hilscher, Elisabeth Theresia*, Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik, Graz u. a. 2000.
- Holzmüller, Anne*, Was ist musikalische Immersion? Theoretische und methodische Annäherungen am Beispiel von Carl Philipp Emanuel Bachs Heilig, in: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 35/1 (2020), 4–18.
- Jussen, Bernhard*, The King's Two Bodies Today, in: Representations 106/1 (2009), 102–117.
- Kägler, Britta*, Frauen am Münchner Hof (1651–1756) (Münchner Historische Studien; Abteilung Bayerische Geschichte, 18), Kallmünz 2011.
- Kägler, Britta*, Competition at the Catholic Court of Munich. Italian Musicians and Family Networks, in: Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe. Biographical Patterns and Cultural Exchanges, hrsg. v. Gesa zur Nieden/Berthold Over, Bielefeld 2016, 73–90.
- Kägler, Britta*, Manifestationen des Vertrauens – Medizinerkarrieren am Münchener Hof der Frühen Neuzeit, in: Medizinhistorisches Journal 53 (2018), 217–240.

- Kägler*, Britta/Gesa zur *Nieden*, Die schönste Musik zu hören. Europäische Musiker im barocken Rom, Darmstadt 2012.
- Kantorowicz*, Ernst, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, 7. Auflage, Princeton/Oxford 2016 [1957].
- Kaufhold*, Claudia, „Unser Envoyé extraordinaire am kurbayerischen Hofe“. Der Diplomat Agostino Steffani, in: Agostino Steffani. Europäischer Komponist, hannoverscher Diplomat und Bischof der Leibniz-Zeit, hrsg. v. Claudia Kaufhold/Nicole Strohmann/Colin Timms, Göttingen 2017, 155–168.
- Klaper*, Michael, Vom Ballett zur pièce à machines. Entstehung, Aufführung und Rezeption der Oper *L'Orfeo* (1647), in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 13 (2007), https://sscm-jscm.org/v13/no1/klaper.html#_edn1 (Zugriff: 1.4.2024).
- Korsch*, Evelyn, Die Stanzen von Celio Magno zur Dogenkrönung Alvise Mocenigo (1570) im Kontext venezianischer Repräsentationsstrategien, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer. Fest- und Kulturtransfer zwischen Hannover und Venedig in der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. Sabine Meine/Nicole K. Strohmann/Tobias C. Weißmann, Regensburg 2016, 155–164.
- Leppert*, Richard, *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, 2. Auflage, Berkeley/Los Angeles/London 1995 [1993].
- Lindenbaum*, Peter, John Playford. *Music and Politics in the Interregnum*, in: *Huntington Library Quarterly* 64 (2001), 124–138.
- Lundberg*, Mattias/Maria *Schildt*/Jonas *Lundbladt* (Hrsg.), *Lutheran Music Culture* (Arbeiten zur Kirchengeschichte, 142), Berlin 2022.
- Lütteken*, Laurenz, *Verhüllung und Enthüllung in der Musik*, Berlin 2021.
- Mallick*, Oliver, *Spiritus inter agit. Die Patronagepolitik der Anna von Österreich 1643–1666. Inszenierungsstrategie, Hofhaltungspraxis und Freundschaftsrhetorik* (Pariser Historische Studien, 106), Berlin 2016.
- Marsh*, Christopher, *Music and Society in Early Modern England* (Cambridge Studies in Early Modern British History), Cambridge 2010.
- Meinhardt*, Matthias/Ulrike *Gleixner*/Martin H. *Jung*/Siegrid *Westphal* (Hrsg.), *Religion – Macht – Politik. Hofgeistlichkeit im Europa der Frühen Neuzeit (1500–1800)* (Wolfenbütteler Forschungen, 137), Wiesbaden 2014.
- Mersmann*, Jasmin, Große Sänger. Zur Morphologie kastrierter Körper, in: *Körper-Bilder der Frühen Neuzeit. Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven* (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 107), hrsg. v. Michael Stolberg, Berlin/Boston 2021, 177–197.
- Münch*, Paul (Hrsg.), *Erfahrung als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte* (Historische Zeitschrift. Beihefte N.F., 31), München 2001.
- Murata*, Margaret, Why the first Opera given in Paris wasn't Roman, in: *Cambridge Opera Journal* 7 (1995), 87–105.
- Natour*, Elisabeth, Musik an den Höfen Karls I. von England und Ludwigs XIII. von Frankreich zwischen Repräsentation und politischer Kommunikation, in: *Schütz-Jahrbuch* 42/2020 (2021), 55–71.

- Natour*, Elisabeth, Music as Political Practice. Evoking the Sounds of Power at the Early Modern Court, in: *European History Quarterly* 53/3 (Juli 2023), 441–458.
- Nestola*, Barbara, Italian Music, French Singers. Reception and Performance Practice on the Parisian Stage at the Beginning of the Eighteenth Century, in: *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe* (Bd. 1), hrsg. v. Damien Colas/Alessandro di Profio, Wavre 2009, 253–267.
- Orrell*, John, *The Theatres of Inigo Jones and John Webb*, Cambridge 1985.
- Ortkemper*, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, Berlin 1999.
- Peacock*, John, Inigo Jones's Stage Architecture and Its Sources, in: *The Art Bulletin* 64 (1982), 195–216.
- Peacock*, John, *The Stage Designs of Inigo Jones. The European Context*, Cambridge 1995.
- Pirlet*, Pierre-François, *Le confesseur du Prince dans les Pays-Bas Espagnols (1598–1659). Une fonction, des individus* (Avisos des Flandes, 16), Leuven 2018.
- Przybyszewska-Jarminska*, Barbara, Music-Related Contacts between the courts of the Polish King and the Archdukes of Inner Austria and the Dissemination of *Musica Moderna* in Central and East-Central Europe, in: *De Musica Disserenda XIII* (2017), 223–232.
- Raymaekers*, Dries, *One Foot in the Palace. The Habsburg Court of Brussels and the Politics of Access in the Reign of Albert and Isabella*, Leuven 2013.
- Raymaekers*, Dries/Sebastiaan *Derks* (Hrsg.), *The Key to Power? The Culture of Access in Princely Courts, 1400–1750*, Leiden 2016.
- Raymaekers*, Dries/Sebastiaan *Derks*, *Repertoires of Access in Princely Courts, 1400–1750*, in: *New Perspectives on Power and Political Representation from Ancient History to the Present Day. Repertoires of Representation* (Radboud Studies in Humanities, 9), hrsg. von Harm Kaal/Daniëlle Slootjes, Leiden/Boston 2019, 78–93.
- Rouville*, Henry de/Lionel *Sawkins*, *Castrat*, in: *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hrsg. von Marcelle Benoit, Paris 1992, 116–118.
- Scharrer*, Margret, *Zwischen Staatsraison und Plaisir. Ludwig XIII. komponiert Musik*, in: *Fürst und Fürstin als Künstler. Herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung* (Schriften zur Residenzkultur, 11), hrsg. v. Annette C. Cremer/Matthias Müller/Klaus Pietschmann, Berlin 2018, 340–354.
- Schlögl*, Rudolf, *Kommunikation und Vergesellschaftung unter Anwesenden. Formen des Sozialen und ihre Transformation in der Frühen Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 35/4 (2008), 581–616.
- Schulte*, Regina (Hrsg.), *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt seit 1500* (Campus Historische Studien, 31), Frankfurt/New York 2002.
- Spink*, Ian, *Henry Lawes. Cavalier Songwriter*, Oxford 2000.

- Spohr*, Arne, This Charming Invention Created by the King. Christian IV and His Concealed Music, in: *Visual Acuity and the Arts of Communication in Early Modern Germany*, hrsg. v. Jeffery Chipps Smith, Farnham u.a. 2014, 159–179.
- Spohr*, Arne, „Mohr und Trompeter“. Blackness and Social Status in Early Modern Germany, in: *Journal of the American Musicological Society* 72 (2019), 613–663.
- Starkey*, David, Representation through Intimacy, in: *Symbols and Sentiments. Cross-Cultural Studies in Symbols and Symbolism*, hrsg. v. Joan Lewis, London/ New York/San Francisco 1977, 187–224.
- Starkey*, David, Intimacy and Innovation. The Rise of the Privy Chamber, 1485–1547, in: *The English Court. From the Wars of the Roses to the Civil War*, hrsg. v. dems. u.a., London u.a. 1987, 71–118.
- Stolberg*, Michael (Hrsg.), Körper-Bilder der Frühen Neuzeit. Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien, 107), Berlin/Boston 2021.
- Stollberg-Rilinger*, Barbara, Maria-Theresia. Die Kaiserin ihrer Zeit. Eine Biographie, München 2017.
- Van Orden*, Kate, Music, Discipline and Arms in Early Modern France, Chicago 2005.
- Wainwright*, Jonathan P., The King's Music, in: *The Royal Image. Representations of Charles I*, hrsg. v. Thomas N. Corns, Cambridge 1999, 162–175.
- Watanabe-O'Kelly*, Helen, The Equestrian Ballet in Seventeenth-Century Europe, in: *German Life and Letters* 36 (1983), 198–212.
- Weaver*, Andrew H., Sacred Music as Public Image for Holy Roman Emperor Ferdinand III. Representing the Counter-Reformation Monarch at the End of the Thirty Years' War, Farnham 2012.
- Weiss Gallery* (Hrsg.), Nicholas Lanier (1588–1666). A Portrait Revealed, London 2010.
- Wenzel*, Silke, Lieder, Lärmen, „L'homme armé“. Musik und Krieg 1460–1600 (Musik der Frühen Neuzeit, 4), Neumünster 2018.
- Wood*, Jeremy, Nicholas Lanier (1588–1666) and the Origins of Drawings Collecting in Stuart England, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, hrsg. v. Christopher Baker/Caroline Elam/Genevieve Warwick, Aldershot u.a. 2003, 85–122.
- Wood*, Julia K., William Lawes's Music for Plays, in: *William Lawes. Essays on His Life, Times, and Work*, hrsg. v. Andrew Ashbee, Aldershot 1998, 11–67.
- Zecher*, Carla, The Gendering of the Lute in Sixteenth-Century French Love Poetry, in: *Renaissance Quarterly* 53 (2000), 769–791.
- Zilli*, Anna, Cristina di Svezia regina della musica a Roma. Le „Canterine“ al suo servizio, Rom 2013.