

Minnaressen in de hoofse lyriek

Vrouwelijke troubadours, die sinds de jaren zestig van de vorige eeuw aangeduid worden met de naam *trobairitz*, genieten tot heden toe slechts een geringe bekendheid. Nog maar een paar decennia geleden werd door een aantal wetenschappers¹ zelfs aan hun bestaan getwijfeld, maar dat wordt inmiddels unaniem als vaststaand geaccepteerd. De mannelijke troubadours zijn meestal wel bekend, vooral in de wat geromantiseerde voorstelling van een Middeleeuwse rondreizende zanger-dichter die aan de hoven zijn liederen zong voor een vrolijke groep adellijke luisteraars, onder wie vaak de in het lied bezongen dame zelf. In werkelijkheid verbleef de troubadour meestal voor langere tijd aan een van de Zuid-Franse hoven en was hij vooral dichter van hoofse chansons en vaak, maar niet altijd de schepper van de melodie. Er zijn aanwijzingen dat in de Middeleeuwen op vrij ruime schaal gebruik werd gemaakt van geleende melodieën, een praktijk die samengevat wordt in de term *contrafactuur*. De uitvoering van zijn chansons gaf de troubadour vaak uit handen, dat was de taak van rondtrekkende joglars en minstrelen.

Dit artikel is gewijd aan de literaire nalatenschap van de *trobairitz*, die allen behoorden tot de hoge adel. Het gaat om een groep met name bekende, adellijke vrouwen, die literair en muzikaal actief waren in de twaalfde en dertiende eeuw in het Zuiden van Frankrijk, in een gebied dat zich uitstrekte van Toulouse tot voorbij de Provence en van Poitiers tot bijna aan de Pyreneeën. Dit gebied valt samen met het Occitaanse taalgebied, dat wil zeggen het gebied van de Langue d'oc met als tegenhanger de Langue d'oïl, de taal, die in het noorden van Frankrijk gesproken werd. Het feit dat de *trobairitz* hun gedichten in de Occitaanse taal schreven maakt hen tot de eerste auteurs van vrouwelijke lyriek in de volkstaal. De bekendste namen zijn de Comtessa de Dia, Casteloza, Azalais de Porcairagues, Maria de Ventadorn, Clara d'Andusa en Bieiris de Romans.

Illustratie 1: La Comtessa de Dia

Hun werk kan beschouwd worden als de vrouwelijke pendant van de hoofse lyriek van de troubadours, omdat het helemaal past binnen de poëtische stijl van de - mannelijke - troubadourlyriek. Zij gebruikten dezelfde literaire vormen en dezelfde literaire stijl en taal met alle stereotiepe uitdrukkingen en begrippen, die zo kenmerkend zijn voor de hoofse lyriek. Het tekstcorpus van de *trobairitz* is maar klein. In totaal gaat het om vijftien monolooggedichten van met name bekende *trobairitz* plus een twaalfstal dialooggedichten, waaraan behalve een - soms anonieme - *trobairitz*, ook een troubadour deelnam. Een paar getallen ter vergelijking: er zijn ongeveer 2500 troubadourgedichten bewaard gebleven van zo'n 500 met name bekende troubadours. Daartegenover staan nog geen dertig teksten van niet meer dan twintig met name bekende *trobairitz*.²

Voor de melodieën liggen de zaken wat problematisch. Er is in feite maar één *trobairitz*melodie samen met de tekst overgeleverd. Op zich is dat niet zo vreemd, omdat we te maken hebben met een in hoofdzaak orale traditie. De troubadourhandschriften zijn pas een eeuw na de levende troubadourcultuur ontstaan en het is niet bekend hoe de liederen deze

¹ Onder andere George Duby en Alfred Jeanroy. Ook Pierre Bec en Dietmar Rieger staan in hun studies uit de jaren 70 weinig positief tegenover de *trobairitz*.

² Bron: Angelica Rieger, *Trobairitz* (1995)

periode van 100 jaar overbrugd hebben. Er zijn slechts vier handschriften, waarin troubadourmelodieën bewaard gebleven zijn, alles bij elkaar zo'n 250 in getal. Dat betekent dat slechts bij tien procent van de teksten melodieën overgeleverd zijn. Over de oorzaak daarvan is men nog onzeker, maar het heeft waarschijnlijk te maken met het notatiesysteem voor muziek, dat nog in de kinderschoenen stond. Een mogelijke verklaring is verder de opvatting dat het gemeenschappelijke cultuurgoed van een orale traditie naast teksten ook een verzameling melodieën omvat, waardoor notatie niet noodzakelijk geacht werd. Een verschijnsel dat in die richting wijst is de Middeleeuwse praktijk van de al eerder genoemde contrafactuur, het lenen van een bestaande melodie voor een nieuwe tekst, een gebruik waarvan wij ons tot op de dag van vandaag bedienen, als we op bruiloften en partijen liederen zingen 'op de wijze van

Wat maakt de trobairitz nu zo interessant? Om te beginnen is hun optreden een van de weinige momenten, waarop vrouwen rechtstreeks tot ons spreken vanuit een tijd die vrijwel alleen vanuit de mannenwereld bekend is. Daarnaast is de bijzondere positie die zij als vrouw binnen de samenleving innamen uit sociaal-historisch oogpunt van belang. Het gaat immers om een tijd waarin de houding tegenover vrouwen in het algemeen negatief was en zij een overwegend ondergeschikte rol speelden. Met name van de kant van de kerk werd over vrouwen zeer negatief gedacht, getuige het grote aantal ronduit vrouwvijandige geschriften.³ In dit licht is de grote verering die hun als 'vrouw' in de hoofse lyriek ten deel viel, op zijn minst opmerkelijk. Maar veel interessanter nog is de vraag waarom de trobairitz ondanks hun riantie positie als hooggeplaatste vrouwe aan een hof, ook zelf literair actief werden en waarom deze activiteit zich beperkte tot een relatief klein gebied en het relatief korte tijdsbestek van een eeuw (1150-1250). Dit laatste hangt naar alle waarschijnlijkheid samen met hun rechtspositie, die op dat moment in verschillende delen van Frankrijk niet hetzelfde was.

De domna in de Zuid-Franse samenleving

De adellijke vrouwen in het Zuiden, aangeduid met de naam *domna*, namen door het daar geldende erfrecht een gunstigere positie in dan de vrouwen in het Noorden. Zij konden niet alleen land erven, maar onder bepaalde omstandigheden ook daadwerkelijk het bestuur over hun erfgoed uitoefenen. Vrouwen als Alienor van Aquitanië, Ermengarde van Narbonne en Marie van Montpellier hadden in de elfde en twaalfde eeuw grote stukken land in hun bezit, maar alleen van Alienor is bekend dat zij ze ook zelfstandig bestuurde. Ondanks deze gunstige omstandigheden bleef hun feitelijke politieke en bestuurlijke macht uiterst beperkt, omdat alleen ongehuwde vrouwen in juridische zin zelfstandig konden handelen, de gehuwde vrouw was volledig ondergeschikt aan haar man. Alleen tijdens en direct na de kruistochten konden veel vrouwen door de afwezigheid of het overlijden van hun echtgenoot op ruimere schaal politieke en bestuurlijke macht uitoefenen. De opkomst van het eerstgeborenrecht betekende echter een dramatische verslechtering van de positie van de *domna*'s, zij verloren praktisch al hun land en daarmee ook iedere kans op politieke en economische zelfstandigheid. Op sociaal en cultureel niveau konden zij echter nog een tijdlang een rol van betekenis blijven spelen.

Vanaf het begin van de elfde eeuw werden de Zuid-Franse hoven belangrijke centra van een nieuw hofleven, dat niet meer gedomineerd werd door oorlog en gevecht, maar door een weelderige en genereuze leefstijl, waarin kunst en cultuur een belangrijke rol speelden. Waarschijnlijk heeft ook de kennismaking met de Oosterse cultuur via de kruistochten en via

³ Zie Alcuin Blamires, *The case for women in medieval culture* (1997)

het Moorse rijk in Spanje een belangrijke invloed gehad op deze ontwikkeling. Tegelijkertijd pakte voor veel mannen het eerstgeborenenrecht ongunstig uit: binnen een paar decennia ontstond er een heel leger van jonge, ongehuwde, landloze ridders, die ofwel hun toevlucht zochten aan het hof van een grote heer, aan wie zij hun diensten aanboden, ofwel als ridder direct de strijd opzochten in een oorlog of kruistocht. De aanwezigheid van zo'n groot aantal jonge vrijgezellen drukte een belangrijk stempel op het sociale klimaat aan een hof, en het was juist deze specifieke samenleving, die de voedingsbodem werd voor de hoofse cultuur, waarin de domna kon uitgroeien van echtgenote van de heer tot de aanbeden vrouwe in de hoofse lyriek.

Men neemt aan dat er een direct verband is tussen de belangrijke en bevoorrechte positie van de adellijke vrouwen in het Zuiden en de latere verering van de domna. Hoe die ontwikkeling in zijn werk gegaan is, is niet precies bekend, maar het is mogelijk dat de vrouwen zelf deze ontwikkeling vanuit hun machtspositie gestimuleerd hebben. Aan de hoven behoorden de culturele hofaangelegenheden tot hun domein, waardoor zij invloed konden uitoefenen op het geestelijke en culturele leven aan het hof. Deze invloed is niet alleen toe te schrijven aan hun machtspositie, maar ook aan hun geestelijke ontwikkeling, die in die tijd misschien zelfs beter was dan die van de ridders. Adellijke meisjes gingen naar een kloosterschool, waar ze leerden lezen, schrijven, bidden, zingen en wellicht ook een beetje onderricht in latijn kregen. Bovendien leerden zij zich te gedragen volgens de regels van de *courtoisie*. Hoofs gedrag was zeer belangrijk en verliep volgens een vast patroon, het was een vereiste voor deelname aan het hofleven. Uit de veertiende eeuw zijn een aantal didactische geschriften bekend, die een soort leerschool bieden voor hoofs gedrag. Deze zogenaamde *ensenhamens* waren bedoeld voor de opvoeding van jonge meisjes, de *donzelas*.⁴

Hoofse cultuur

De term *courtoisie* wordt vaak gebruikt voor de hoofse liefde, maar het begrip heeft een veel bredere inhoud en kan beter weergegeven worden door de formulering 'hoofse cultuur'. In principe omvat het alle levensuitingen, er zijn bijvoorbeeld ook strenge voorschriften voor lichaamsverzorging, gedrag aan tafel en dergelijke. Het betreft het geheel aan omgangsvormen aan het hof, waarin de hoofse liefde centraal staat. Onder hoofse liefde verstaat men de geïdealiseerde en onvervulbare liefdesbetrekkingen tussen een ridder-minnaar en een verheven adellijke vrouwe, waarin de de gangbare situatie als volgt kan worden samengevat: de minnaar, meestal een ridder van lagere komaf, vat liefde op voor de domna, een gehuwde vrouw uit de hogere adel, meestal de echtgenote van zijn heer. De hoofse liefde is dus per definitie overspelig! Via een sterk geformaliseerd proces van lofprijzingen en smeekbeden probeert de ridder de domna voor zich te winnen en - als uiterste beloning - haar liefde te verkrijgen. Het laatste stadium, het vervullen van het liefdesverlangen, wordt echter nooit bereikt. De domna krijgt in de hoofse liefde een machtige positie toegekend. Zij lijkt te kunnen beslissen over geluk en ongeluk, zelfs over leven en dood van haar minnaar, maar die macht is slechts schijn. De domna krijgt geen stem en blijft volledig passief, in feite is zij een afspiegeling van de verlangens van de minnaar-troubadour. Het gaat om *zijn* liefde en om *zijn* emotionele groei. De lyriek van troubadours en trobairitz moet beschouwd worden als de literaire reflectie van de hoofse liefde. Dat betekent dat de in de lyriek beschreven liefde niet zonder meer een afspiegeling van de werkelijkheid is. De domna in de gedichten en in mindere mate ook de minnaar moet gezien worden als een ideaalbeeld.

⁴ Bronnen voor deze paragraaf o.a.: Meg Bogin, *The women troubadours*, Katharina Städtler, *Altprovenzalische Frauendichtung*, George Duby, *Het hoofse model*.

Illustratie 2: Courtoisie

Zoals gezegd was van de elfde tot de dertiende eeuw het sociale leven aan de hoven in het Zuiden van Frankrijk een gebeuren, waaraan ook de vrouwen volledig deelnamen. Zij waren bewust betrokken bij literaire activiteiten aan het hof en tijdens dergelijke bijeenkomsten traden veel domna's actief op als beoordelaar of scheidsrechter bij dialooggedichten, waaraan zij soms ook als auteur van een strofe deelnamen. De vraag is nu waarom de trobairitz vanuit deze comfortabele positie toch de stap naar een zelfstandig dichterschap hebben gezet. Als zij net als de troubadours hoofse chansons wilden schrijven, moesten zij op de eerste plaats de hoofse code met zijn vaste rolverdeling en strikte regels omvormen en aanpassen aan hun situatie. Dat hield in dat zij zelf als vrouwelijke hoofdpersoon het woord namen en de actieve rol van de man als sprekende minnaar moesten vervangen door de passieve rol van de beminde. De openbare presentatie van hoofse chansons kon daarnaast het risico meebrengen, dat een dergelijk omkering van de gangbare code niet geaccepteerd werd. Bovendien kon de eis tot openbaarheid de trobairitz in een kwetsbare positie brengen, doordat het gevoelsleven van de echtgenote van de heer als het ware op straat kwam te liggen. En soms waren die chansons ook erg openhartig en van een vrijmoedigheid die ons nu nog verrast, bijvoorbeeld het lied *Estat ai en greu cossirier* van de Comtessa de Dia:

I

Ik ben in grote zorgen gedompeld geweest
over een minnaar die de mijne was.
En ik wil, dat altijd geweten zal zijn
hoe buitensporig ik hem heb bemind.
Maar nu zie ik, dat ik bedrogen uitgekomen ben
omdat ik hem zelf mijn liefde onthouden heb.
Daarom beklaag ik mij nu
dag en nacht.

II

Hoe graag zou ik mijn minnaar
op een avond naakt in mijn armen willen nemen.
Wat zou hij zich gelukkig voelen,
alleen al als ik hem tot hoofdkussen dienen zou.
Want ik ben meer verheugd over hem,
dan Floris was over Blanche fleur.
Mijn hart en mijn liefde schenk ik hem,
mijn geest, mijn ogen, zelfs mijn leven.

III

Schone vriend, beminnelijk en goed,
wanneer zal ik je in mijn macht hebben?
zodat ik een nacht met je zal kunnen slapen,
en je kussen van liefde geven kan.
Weet, dat mijn verlangen groot is,
om jou vast te houden in plaats van mijn man.
Als jij me dan beloofd zou hebben
alles te doen wat ik verlang.

Het overspelige karakter van de hoofse liefde, dat hier onomwonden ter sprake gebracht wordt, kon de situatie dus extra pikant maken. Toch hebben een aantal domna's zich er niet van laten weerhouden als zelfstandig dichteres van chansons op te treden.

Vrouwelijke lyriek in de hoofse context

De vraag is waarom de trobairitz ondanks de genoemde risico's toch als zelfstandig auteur actief wilden worden. Jagen zij openlijk dichteroem na? Willen zij hun eigen vrouwelijke stem laten horen? Verzetten zij zich tegen de mannelijke dominantie in de hoofse lyriek? De vraag of zij bewust streven naar een zelfstandige vrouwelijke lyriek kan waarschijnlijk niet positief beantwoord worden, maar dat sluit niet uit dat zij in hun gedichten toch een eigen vrouwelijk geluid laten horen. Wat gebeurt er wanneer de domna zelf de plaats van de ridder inneemt en van 'aanbedene' 'aanbidster' wordt? Het ligt voor de hand dat dat problemen oplevert, enerzijds voor haar positie als domna, anderzijds voor het sprekersperspectief, dat traditioneel bij de mannelijke aanbieder ligt. Hoe hebben de trobairitz dit probleem opgelost? Daalt de domna van haar voetstuk af en wordt ze smekeling, identificeert zij zich in zekere mate met de minnaar? Of blijft ze haar machtspositie, haar privileges en kwaliteiten als domna behouden en aanbidt zij haar geliefde vanuit die positie?

Opvallend is dat de trobairitz de benamingen waarmee de troubadours in hun gedichten naar zichzelf verwijzen, niet overnemen: de vrouwelijke vorm van woorden als *pregador* (smekeling), *servidor* (dienaar) of *druet* (geliefde) komt niet voor. Casteloza laat in haar gedichten blijken, dat ze niet goed raad weet met haar positie. In het gedicht *Ja de chantar* zegt ze, dat ze weet, dat het voor een vrouw niet gepast is zelf een man het hof te maken: "maar", voegt ze er onmiddellijk aan toe, "dat bevalt mij nu juist erg goed." De Comtessa de Dia beroept zich op haar hoge positie en afkomst, en beklagt zich over het hovaardige gedrag van haar minnaar, die haar in de steek laat voor een ander. In beide gevallen is er sprake van een spanningsveld tussen de positie die zij als vrouw traditioneel innemen in een hoofse chanson en hun zelfgekozen positie als actieve, handelende minnares.

Zowel het ontbreken van naar de ikfiguur verwijzende persoonsnamen als het 'verzet' tegen de passieve houding die de domna in de troubadourlyriek krijgt opgelegd, vormen een aanwijzing voor de identificatieproblematiek waar de trobairitz in hun chansons mee te maken krijgen. Identificatie met de domna stuit op problemen, omdat de noodzakelijke doorbreking van haar passiviteit misschien niet geaccepteerd wordt. Identificatie met de minnaar is ook niet erg aantrekkelijk, omdat dat het opgeven van de hoge status van domna impliceert, waardoor een liefdesverhouding met een ridder van aanzien bemoeilijkt wordt. Het lijkt geen toeval dat de liefdesverhoudingen van de trobairitz in de meeste chansons problematisch zoniet onmogelijk zijn.

Ook in de beschrijving van personages laten de trobairitz door hun woordkeus zien dat ze niet zonder meer de rollen omkeren. De toeschrijving van (karakter)eigenschappen, kwaliteiten en gedrag aan mannelijke of vrouwelijke personages, die in de troubadourlyriek vrij strak gereguleerd is, wordt door de trobairitz veel vrijer toegepast. In de chansons van de trobairitz kan de minnares, en in iets mindere mate de minnaar, uitgerust worden met eigenschappen en karakteristieken die zowel uit het domein van de minnaar als van de domna afkomstig zijn: woorden als *austatz* (vermetel), dat uit het specifiek mannelijke domein van de strijd stamt, of het feodale *aclin* (onderdanig), gebruiken de trobairitz voor zichzelf of voor een andere vrouw [J.L.1]. Daarnaast wordt de term *retener* (in liefde aanvaard) - een privilege van de domna - soms ook aan de minnaar toebedeeld.⁵ Deze overname en/of

⁵ Zie Hannie Verhoosel, *Want in Minnezaken ben ik jou de baas*, par.4.2

vermenging van domeinen betreft niet alleen de presentatie van de personages, maar ook hun gedrag en hun handelingen.

In vrijwel alle chansons van de trobairitz blijkt er voor beide hoofdpersonages (de minnares en haar geliefde) sprake te zijn van identificatiemomenten met de domna en met de minnaar.⁶ In termen van perspectief houdt dat in, dat het traditionele troubadourperspectief doorbroken wordt op een wijze die verder gaat dan een pure omkering van de traditionele liefdescode. Het beeld dat de trobairitz scheppen van de minnares beantwoordt in geen enkel geval volledig aan het beeld van de minnaar in de troubadourlyriek en dat geldt ook voor de geliefde, wiens beeld gekleurd wordt door eigenschappen van zowel de domna als de minnaar. Hij neemt weliswaar de plaats in van de domna, maar de beschrijving van zijn persoon is minder nadrukkelijk en hij is in de chansons overwegend *afwezig*.

Voor de Comtessa de Dia lijkt de handhaving van haar status als domna de belangrijkste optie. Zij verwijst expliciet naar haar macht en haar hoge positie, maar soms beroept zij zich ook op haar vrouwelijke eigenschappen als schoonheid en charme. Ook voor de andere trobairitz geldt dat zij zich als personage overwegend op één lijn stellen met de domna, meestal doen zij dit indirect door zichzelf met een andere domna te vergelijken. Wat de identificatie met de minnaar betreft gaat het meestal om hoofse kwaliteiten, maar ook de gevoelens en verlangens die zijn positie als minnaar in de hoofse liefde met zich meebrengt, worden op ruime schaal aan de minnares toebedeeld.

Het belangrijkste aspect van de identificatieproblematiek bij de trobairitz betreft echter niet zozeer beschrijvende elementen met betrekking tot de personages, alswel de doorbreking van de *passiviteit* van de domna. Dit zorgt - zoals al eerder opgemerkt - voor een voortdurende spanning, niet alleen binnen het chanson, waar een vrouwelijk personage een in de traditionele hoofse code aan de minnaar voorbehouden *actieve* rol toebedeeld krijgt, maar wellicht ook daarbuiten, waar een vrouwelijke dichter, een trobairitz, binnendringt in een door mannen gedomineerd genre. De trobairitz geven er in hun chansons blijk van dat *chantar* (zingen, dichten) en vooral *pregar* (smeken) voor hen problematisch is. Desondanks schrijven zij hun gedichten en eisen zij daarin het recht op zelf te smeken en openlijk te beminnen.

Zouden we hier kunnen spreken van 'feminisme avant la lettre'? Niet zonder meer. Daarvoor is de term feminisme zoals die meestal verstaan wordt te sterk tijdsgebonden en inhoudelijk beperkt.⁷ Maar uit het feit dat zowel de Comtessa de Dia als Casteloza niet alleen voor zichzelf spreken, maar het recht op spreken opeisen voor alle domna's, blijkt dat zij een zeker besef van groepsidentiteit hanteren. Daarnaast kan het verzet van met name Casteloza tegen het exclusief mannelijk privilege van de actieve hofmakerij geïnterpreteerd worden als 'kritiek op mannelijke suprematie'. Hoewel het op grond van het bovenstaande verleidelijk is om de trobairitz, vooral Casteloza en de Comtessa de Dia, enig feministisch gedachtegoed toe te schrijven, lijkt er van werkelijk emancipatorische beweegredenen geen sprake te zijn. Het protest van de trobairitz gold in eerste instantie het literaire spel van de hoofse liefde. Binnen dat literaire spel trokken zij echter hun eigen plan, waarbij zij zich ogenschijnlijk conformeerden aan de poëtische code van het hoofse chanson, maar deze in werkelijkheid van binnenuit omvormden en ondermijnden. Zij verleenden het woord aan een vrouwelijke ik en gaven daarmee een stem aan hun eigen vrouwelijke visie op de hoofse lyriek. Een visie die sterk afweek van de mannelijke traditie, maar die juist daardoor onze kennis van dit cultuurgoed in belangrijke mate kan bijstellen en uitbreiden.

⁶ Ibid. par.4.3

⁷ De term feminisme is meestal beperkt tot de politieke articulatie van een georganiseerd collectief vrouwelijk bewustzijn vanaf het einde van de negentiende eeuw.

⁸ Te vinden in: Ed. Tjitske Akkerman and Siep Stuurman, *Perspectives on feminist political thought in European history*, London / New York 1998, pagina 2-4

⁹ Christin de Pisan, *Het Boek van de Stad der Vrouwen*.

Bibliografie

- Bec, Pierre, *Chants d'amour des femmes-troubadour*. Éditions Stock, 1995.
- Bec, Pierre, *Nouvelle Anthologie de la lyrique occitane du Moyen Age*. Ed. Aubanel, 1970.
- Blamires, Alcuin, *The case for women in medieval culture*. Oxford, 1997.
- Bogin, Meg, *The Women Troubadours*. New York-London, 1980.
- Cropp, Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*. Genève, 1975.
- Duby, George, M. Perrot en C. Klapisch-Zuber (Ed.), *Geschiedenis van de vrouw. Deel 2 Middeleeuwen*. Amsterdam, 1991.
- de Jong, Mayke, 'Familie, huwelijk en liefde in de late Middeleeuwen'. In *Familie, huwelijk en gezin*. T. Zwaan (red.) Open universiteit. Amsterdam, Heerlen, 1993.
- Kay, Sara, *Subjectivity in Troubadour poetry*. Cambridge University Press, 1990.
- Köhler, Erich, *Trobadorlyrik und höfischer Roman*. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters. Berlin, 1962.
- Paden, William (Ed.), *The voice of the trobairitz*. Perspectives on the women troubadours. Philadelphia, 1989.
- Rieger, Angelica, *Trobairitz*. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus. Tübingen, 1991.
- Städtler, Katharina, *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*. Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen. Heidelberg, 1990.
- Verhoosel, Hannie, *Want in minnezaken ben ik jou de baas*. Nijmegen 2007.
- Warner, Marina, *Alone of all her sex*. The Myth and the Cult of the Virgin Mary. London, 1976.

Citaten voor het artikel

Wat maakt de trobairitz nu zo interessant? Om te beginnen is hun optreden een van de weinige momenten, waarop vrouwen rechtstreeks tot ons spreken vanuit een tijd die vrijwel alleen vanuit de mannenwereld bekend is. Daarnaast is de bijzondere positie die zij als vrouw binnen de samenleving innamen uit sociaal-historisch oogpunt van belang. Het gaat immers om een tijd waarin de houding tegenover vrouwen in het algemeen negatief was en zij een overwegend ondergeschikte rol speelden

Onder hoofse liefde verstaat men de geïdealiseerde en onvervulbare liefdesbetrekkingen tussen een ridder-minnaar en een verheven adellijke vrouwe, waarin de de gangbare situatie als volgt kan worden samengevat: de minnaar, meestal een ridder van lagere komaf, vat liefde op voor de domna, een gehuwde vrouw uit de hogere adel, meestal de echtgenote van zijn heer. De hoofse liefde is dus per definitie overspelig!

Ondertitel foto auteur

Hannie van Horen Verhoosel. In 2007 gepromoveerd aan de Radboud Universiteit Nijmegen op: lyriek en muziek in de chansons van de trobairitz. (Zuid-Frankrijk, twaalfde en dertiende eeuw). Huidig onderzoeksterrein: religie en gender in de Cantigas de Santa Maria(Spanje, eind dertiende eeuw)