
Title: "... dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankommen..." : Zur Ausbildung und zum Gebrauch von Tasteninstrumenten in oberschwäbischen Frauenklöstern im 16. Jahrhundert

Author(s): Michael Gerhard Kaufmann

Source: *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen - Aktivitäten - Motivationen*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2005, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 4), p. 137–151.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20042972>

Creative Commons license: CC BY-SA



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

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

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

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

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

Michael Gerhard Kaufmann

»... dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankommen ...« – Zur Ausbildung und zum Gebrauch von Tasteninstrumenten in oberschwäbischen Frauenklöstern im 16. Jahrhundert

Seinen 1790 in der Zeitschrift *Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft* erschienenen Aufsatz »Etwas über die schwäbischen Reichsklöster, in Hinsicht auf Musik« beginnt der Biberacher Musikdirektor Justinus Heinrich Knecht wie folgt:

Die Musik in den schwäbischen Reichsklöstern (ich verstehe darunter vorzüglich die Mannsklöster, z. B. Benediktiner-, Prämonstratenserordens u. a. m. wiewohl es auch einige Nonnenklöster gibt, die sich auch auf Instrumental- und Vokalmusik legen) ist in der That einer Bemerkung werth. Sie scheint jetzt und auch in Zukunft ein beträchtlicher Theil ihrer gottesdienstlichen Einrichtung zu seyn und zu bleiben. Daher wird noch immer bei Aufnahme der Novizen einige Rücksicht auf solche Subjekte genommen, die zur Musik tauglich sind.¹

Es folgt eine ausführliche Darstellung der in den Reichsabteien Ober- und Niederschwabens gepflegten Musik sowie ihrer Funktion für Liturgie und Repräsentation. Der Artikel erscheint aus heutiger Sicht gleichsam als Retrospektive auf eine schon bald nicht mehr existente Kultur: Denn als in den Jahren 1802/03 mit dem Reichsdeputationshauptschluss die Säkularisation der Klöster und die Mediatisierung der Reichsstädte erfolgte und deren Besitztümer den durch Napoleons Gnaden zu Königreichen avancierten neuen Flächenstaaten Bayern, Württemberg und Baden zugesprochen wurden, war im katholisch geprägten Süden des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation eine kulturelle Kontinuität von mehreren Jahrhunderten gewaltsam zerschlagen. Dies tangierte nicht zuletzt die Musik in eminenter Weise, denn mit der Auflösung der Konvente und der Vertreibung der Mönche und Nonnen aus Reichs-, Land- und Stadtklöstern war in den zu Pfarrkirchen umfunktionierten ehemaligen Klosterkirchen die Musik – einstimmige Gregorianische Gesänge, mehrstimmig-polyphone Motetten, vielfältig-instrumentale Figuralmusik und nicht zuletzt Orgelmusik – für die nächsten Dezennien verklungen. In einigen Fällen verblieben die

1 Justin Heinrich Knecht, »Etwas über die schwäbischen Reichsklöster, in Hinsicht auf Musik«, in: *Musikalische Korrespondenz der Teutschen Filarmonischen Gesellschaft für das Jahr 1790*, Speyer 1790, Reprint Tutzing 1998, Nr. 13, Sp. 103f., und Nr. 14, Sp. 105–107.

Noten in den Schränken auf den Emporen der Kirchen oder wurden in Bibliotheken gesichert; jedoch ging ein Großteil der wertvollen liturgischen Gebrauchsmusik mangels Interesse und Können der nachfolgenden Generationen unwiederbringlich verloren.²

Für das Folgende ist dieser aus der europäischen Geschichte sich ergebende Sachverhalt von großer Bedeutung – und dies in mehrfacher Hinsicht:

1. Bei den überkommenen Kompositionen aus den oberschwäbischen Klöstern handelt es sich zum größten Teil um Musik, die aus der Zeit nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges 1648 und der Aufhebung der Konvente stammt. Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert stellen einen wesentlich geringeren Prozentsatz dar. Denn zum einen war in dieser Zeit das kulturelle Leben erst am Erblühen und entsprechend langsam konnte eine Musikkultur sich ausbilden; zum anderen brachte der nach 1600 in Italien stattfindende und allmählich auch in nördlicheren Regionen einsetzende musikalische Stilwandel eine Vernachlässigung bei der Aufbewahrung der nunmehr unmodern gewordenen Musik mit sich; zum dritten verursachten die nachreformatorischen Glaubenskriege beträchtliche Verluste unter dem bis dahin Entstandenen; und zuletzt verwischten die Generationen nach der Säkularisation sehr viele Spuren der einst so reichen klösterlichen Musikpflege.³
2. Unter den überlieferten Musikalien ist der Anteil von Werken für Tasteninstrumente äußerst gering, was jedoch nicht damit zusammenhängt, dass keine solchen Instrumente vorhanden waren, sondern darauf beruht, dass man an diesen »Clavieren« – vornehmlich Orgeln, aber auch Cembali und dessen Verwandte – improvisierte und weniger Vorgefertigtes wiedergab.⁴
3. Weder unter der Figuralmusik noch unter den Kompositionen für Tasteninstrumente aus Renaissance und Barock lässt sich nach jetzigem Stand der Forschung ein einziges Werk finden, als dessen Autor explizit eine Nonne genannt ist oder als dessen Urheberin eine Frau definitiv festgemacht werden kann. Jedoch gibt es Werke, die Nonnen gewidmet sind, wie beispielsweise

2 Vgl. die Aufsätze von Georg Günther, Berthold Büchele, Manuela Oberst, Hans-Bruno Ernst, Erno Seifriz, Michael Gerhard Kaufmann und Ulrich Höflacher in: *Alte Klöster – Neue Herren. Die Säkularisation im deutschen Südwesten. Große Landesausstellung Baden-Württemberg 2003 in Bad Schussenried vom 12. April bis 5. Oktober 2003*, hrsg. von Volker Himmelein und Hans Ulrich Rudolf, 3 Bde., Ostfildern 2003.

3 Erno Seifriz, »Musikschaffen und Musikleben in Oberschwaben«, in: *Oberschwaben. Gesicht einer Landschaft*, hrsg. von Stefan Ott, Ravensburg (1971), 1972, S. 235–280.

4 *Ochsenhauser Orgelbuch – Harmonia Organica (1735). Faksimile und kritische Neuausgabe*, hrsg. von Michael Gerhard Kaufmann und Klaus Konrad Weigle, Stuttgart 2004.

die am 7. Juli 1776 bei der Benediktion der Äbtissin Maria Justina von Erolzheim in der Zisterzienserinnen-Reichsabtei Gutenzell aufgeführte Kantate.⁵

4. Wenn schon für Männerklöster die allgemeine Quellen- und Überlieferungssituation und insbesondere die der Musikalien oder auch Berichte zur Musizierpraxis häufig als eher spärlich eingestuft werden muss, so gilt dies umso mehr noch für Frauenklöster; und selbst wenn Bestände vorhanden sind, so heißt dies noch lange nicht, dass diese zugänglich oder gar bereits ausgewertet worden sind.⁶

Es sind also eine Reihe von Einschränkungen und Schwierigkeiten, die sich bei der Ausarbeitung der Thematik stellten. Dennoch ist es heute möglich, erste – wenn auch zunächst vielleicht eher bescheiden anmutende – Forschungsergebnisse vorzulegen.

*

Im ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhundert erhielten die meisten Klöster des süddeutsch-österreichischen Raumes für ihre Klosterkirchen ein neues Ausstattungstück: die Orgel. Diese war gleichermaßen Instrument zur festlichen Ausschmückung der Liturgie wie Objekt zur Repräsentation des Konvents nach außen, wobei sich das Letztgenannte allgemein an der Funktion der Orgelkunst im höfisch-politischen Leben der Zeit orientierte, als beispielsweise die Organisten Arnolt Schlick (um 1455–1525) aus Heidelberg und Paul Hofhaimer (1459–1537) aus Innsbruck an einem kurfürstlichen beziehungsweise kaiserlichen Hof Karriere machten.

Die in den Klöstern errichteten Instrumente waren gemäß ihrer Bauweise ganz auf der Höhe der Zeit, indem sie eine reiche Klangpalette auf einem oder gar zwei Manualen und Pedal besaßen und somit den Ideen folgten, wie sie Schlick in seinen Traktat über Orgelbau und Orgelspiel, dem *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz 1511, und in seinen Kompositionen für Orgel, den *Tabulaturen etlicher lobgesang und liddlein vff die orgeln vnd lauten*, Mainz 1512, postuliert hatte (siehe Abbildung 1 und 2, S. 140).

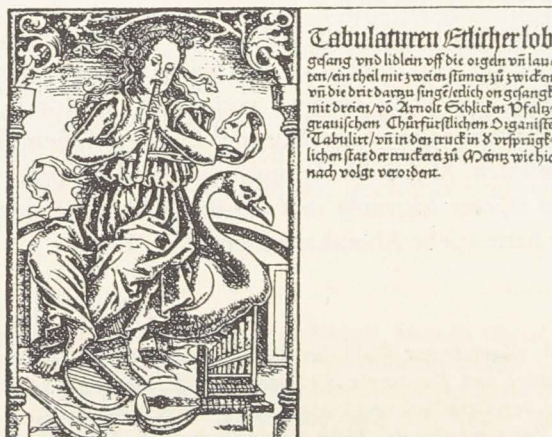
5 Barbara Schmid, »Kantate zur Wahl der letzten Äbtissin Maria Justina aus Gutenzell«, in: *Gutenzell. Geschichte und Kunstwerke. Festschrift zur 750-Jahrfeier der einstigen Frauenzisterze 1238–1988*, hrsg. von Otto Beck und Ludwig Haas, Zürich 1988, S. 57f.

6 Ludwig Wilss, *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1925; Georg Günther, »Sehr gut bestellte Figuralmusik. Zur Musikpflege in oberschwäbischen Klöstern im späten 18. Jahrhundert«, in: *Concerto. Magazin für Alte Musik*, H. 151, Jg. 17 (2000), S. 24–29; *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext. Alexander Sumski zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Siegele, Frankfurt 2004.

Spiegel der Orgelmacher vñ Organisten allen Stifften vñ kirche
so Orgel balen oder machen lassen hochnützlich durch den hochwürden
pater vñ kunstreichen Meyster Amolt Schlicken Psalmsgrauischen
Organisten artlich verfasst vñ vñ X. d. mische. Kaiserliche maiestät
sonder loblicher Befreyung vñ begnadig aufgen. d. vñ aufgange.



Abbildung 1: *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz 1511, Titelblatt. Bemerkenswert an diesem Bild ist nicht nur, dass die Orgel von einer Frau gespielt wird, sondern dass diese Frau in der für eine Hechel, also Kupplerin, typischen Kleidung abgebildet ist.



Tabulaturen Etlicher lob
gesang vnd lidlein vff die orgeln vñ lau-
ten/ ein theil mit zweien stimen zu zwicken
vñ die drit dazzu singe/ etlich on gesang
mit dreien/ vñ Amolt Schlicken Psalms-
grauischen Churfürstlichen Organisten
Tabuliert/ vñ in den truck in 8 verpünte-
lichen stat der trucken zu Gang wie die
nach volgt verordnet.

Abbildung 2: *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein vff die orgeln vnd lauten*, Mainz 1512, Titelblatt. Auch die Frau auf diesem Bild entstammt gemäß ihrer Tracht dem niederen Milieu fahrender Spielleute.

Als Orgelbauer war vor allem Jörg Ebert (um 1500–1570) aus Ravensburg im Bodenseeraum Schule bildend, der unter anderem in mehreren Münstern (Freiburg, Innsbruck), Städten (Überlingen) und Klöstern (Weißenau, Ottobeuren, Einsiedeln) im Süden des Reichs große Instrumente errichtete. Für die Klosterkirche in Weingarten baute 1555 bis 1558 Martin Ruck († 1559) aus Worms ein imposantes Orgelwerk, bestehend aus von einer Sonne bekröntem Hauptwerk, Rückpositiv und Pedal (siehe Abbildung 3, S. 142).

Als Besonderheit der Disposition (siehe S. 142) ist das flötige Register »schwaigel dido lispeln«, das Lispeln der Dido, zu betrachten, bei dem es sich wohl um eine besonders zarte Stimme oder um eine Art von Schwebung gehandelt haben dürfte, die aufgrund ihrer Herkunft aus der antiken Mythologie den Paulus zugeschriebenen Satz »mulier taceat in ecclesia« trotz des ihr innewohnenden Momentes der Sinnlichkeit außer Kraft setzen konnte.⁷

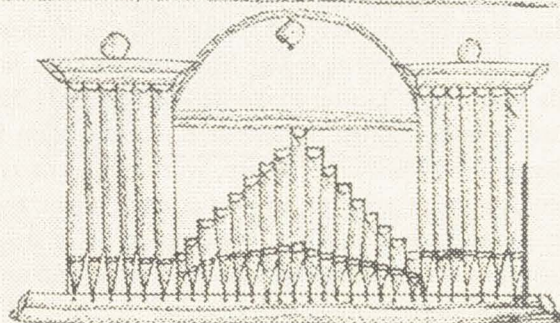
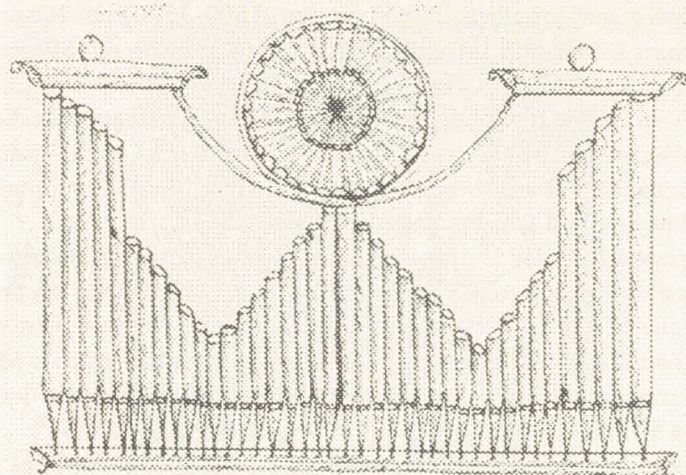
Um diese Orgeln mit kunstvoller Musik zu bespielen, bedurfte es einer speziellen Ausbildung von Organisten, wie sie für die Männerklöster mehrfach bezeugt ist. So besuchte beispielsweise der Klosterkomponist Jakob Reiner (um 1555–1606) als Knabe die Klosterschule der Benediktiner-Reichsabtei Weingarten und wurde seiner schönen Stimme und seiner großen Begabung wegen in den Grundlagen der Musik unterwiesen, worunter nicht zuletzt die Ausbildung am Tasteninstrument gehörte, so dass er nach seiner zweijährigen Lehrzeit als Schüler Orlando di Lassos in München ab 1575 das Amt des Weingartner Chordirektors übernehmen und somit selbst wiederum als Musiklehrer sein Wissen an die Novizen weitergeben konnte.⁸

Auch in den Frauenklöstern wurden gut ausgebildete Organistinnen benötigt, die in den verschiedenen Gottesdiensten des Tages die Instrumente erklingen ließen. Die ersten überhaupt namentlich bekannten Organistinnen der Neuzeit⁹ sind Fronika und Cleophe, beide Töchter des seit 1487 als Organist an der Ravensburger Liebfrauenkirche amtierenden Hans Buchner des Älteren, die ihre musi-

7 Nicht auszuschließen ist allerdings, dass es sich bei der Bezeichnung für das Register »schwaigel dido lispeln« auch ganz banal um einen dialektalen Ausdruck handeln könnte, nämlich um Flöten, die da (= welche) lispeln (= leise durch die Lippen sprechen).

8 Erno Seifriz, »Klostermusik der Renaissance und des Frühbarock«, in: *Weingarten. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Norbert Kruse, Hans Ulrich Rudolf, Dietmar Schilling und Edgar Walter, Biberach an der Riß 1992, S. 178f.

9 Aus dem 3. Jahrhundert nach Christus ist die früheste Organistin auf europäischem Boden bekannt. Es handelt sich dabei um Sabina aus Aquincum, die Gattin des Titus Aelius Iustus, *hydraularius salarius leg[ionis] II ad[iutricis]*, die »artibus edocta, superabat sol maritum« (in den Künsten gelehrt, den Gemahl als Einzige übertraf) und deren Steinsarg bei Ausgrabungen eines römischen Gräberfeldes nahe dem heutigen Budapest im Jahr 1881 gefunden wurde. Vgl. Werner Walcker-Meyer, *Die römische Orgel von Aquincum*, Stuttgart 1970, S. 11–15.



*Orgel in Weingarten, Orgelbau Martin Ruck 1776
bei Ruck 1776-1778*

Abbildung 3: Zeichnung der Weingartner Orgel des Wormser Meisters Martin Ruck (Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, B 515, Bd. 86, S. 57)

Manual	Positiv	Pedal
prestant	prestant	ein octaff under dem manual
octaff	octaff	prestant oder principal
groß holfflet	holfflet	octaff
quintadena	hornle	mixstur
klein holfflet	schwaigel dido lispeln	super octaff
super octaff	tremulant	pusaunen
schwegel	fogelgesang	
mixstur		
zimbel		
raußwerk		

kalische Ausbildung am Tasteninstrument von ihrem Vater erhalten hatten. Sie waren Schwestern von Hans Buchner dem Jüngeren (1483–1538), der als ein Schüler Hofhaimers Mitglied der Innsbrucker Hofkapelle war und im Jahr 1506 durch Vermittlung Kaiser Maximilians I. an die Kathedralkirche des Bischofs Hugo von Hohenladenbergh nach Konstanz berufen wurde. Über das musikalische Wirken von Fronika konnten bisher keine Zeugnisse ausfindig gemacht werden; erhalten ist jedoch die Eintragung mit Berufsbezeichnung im »Glückshafenrodel« beim Züricher Freischießen von 1504, in dem sie bei der Aufzählung der Familienmitglieder aus Ravensburg als »6) Fronika, organistin«¹⁰ geführt ist. Über Cleophe ist etwas mehr berichtet; weil sie mit ihrem Bruder nach Konstanz gezogen ist und dort an St. Peter 34 Jahre lang »dem closter mit Orgel schlahen und rechnung gedient«¹¹ hat, wobei der Passus »und rechnung« darauf hinzudeuten scheint, dass sie dies nicht als Mitglied des Konvents, sondern als eine so genannte Zugängerin tat, die, nachdem sie im Alter in Not geraten war, auf Ersuchen des Rates der Stadt Lindau eine Unterstützung erhielt. Das von ihr als Organistin gepflegte Repertoire dürfte wohl dem entsprochen haben, was ihr berühmter Bruder für sein Lehrbuch *Fundamentum, sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias* komponiert hatte,¹² das, etwa 1520 fertig gestellt, die liturgische Praxis am Konstanzer Münster widerspiegelt. Dieses im Bodenseegebiet in mehreren Abschriften verbreitete und bis zu dem dann auch hier allmählich einsetzenden Stilwandel nach 1600 als Orgelschule verwendete *Fundamentbuch* Buchners gliedert sich in mehrere zum Teil umfangreiche Abschnitte:

I. Theoretisch-didaktischer Teil:

1. Ars ludendi (Kunst des Orgelspielens),
2. Ars transferendi (Kunst des Übertragens von Vokalstücken auf die Orgel),
3. Fundamentum (Grundlage der Kompositionslehre).

II. Compendium von Orgelstücken für den Gebrauch in der Liturgie, anhand derer das im ersten Teil Erörterte an künstlerischen Beispielen aufgezeigt ist.¹³

Damit entspricht der Band den Erfordernissen, wie sie an die zeitgenössische Orgelpraxis gestellt wurden, nämlich Orgelspiel nicht im heutigen Sinne zur Begleitung des Gesanges, sondern als Präludieren vor den Gregorianischen Ge-

10 Jost Harro Schmidt, *Johannes Buchner. Leben und Werk*, Diss. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 1957 (mschr.), S. 14.

11 Ebda., S. 15.

12 Hans Buchner, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Jost Harro Schmidt, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1974 (Das Erbe deutscher Musik, 54–55).

13 Jean-Claude Zehnder, »Die Orgelmusik am Oberrhein zu Beginn des 16. Jahrhunderts«, in: *Musik am Oberrhein*, hrsg. von Hans Musch, Kassel 1993, S. 58–72.

sängen und den wenigen deutschen Liedern oder als Alternieren von gesungenen und gespielten Versen, wie dies vor allem beim *Magnificat* oder beim *Te Deum* üblich geworden ist.¹⁴

*

Nun konkret zu Frauenklöstern in Schwaben und der in den Konventen praktizierten Musik, die in erster Linie für die Gottesdienste, aber auch für private oder gemeinschaftliche Mußestunden und somit »zur Recreation« gedacht war. Vergleichbar den Männerklöstern gab es eine differenzierte Rollenverteilung für die musikalische Ausgestaltung der Liturgie: Die Cantrix und bei deren Verhinderung die Succentrix, also die Kantorin oder deren Stellvertreterin, trugen die Hauptverantwortung für die Aufführung der gottesdienstlichen Musik, die zur Zelebration der Messe (Ordinarium, nicht aber Proprium) oder während des Stundengebetes (Offizium) gesungen wurden. Sie überwachten und stimmten die Gesänge an, stellten zugleich als Bibliothekarinnen die Chorbücher bereit, verteilten die wöchentlichen Chorämter an ihre Mitschwestern, probten mit den Chorfrauen, vermittelten liturgische Kenntnisse an die Novizinnen und unterrichteten diese im Gesang. Ergänzt wurden diese Positionen ab dem 16. Jahrhundert durch die Regenta chori, der die Leitung von Figuralmusik (polyphone Chormusik unter Beteiligung von Instrumenten) oblag, und der Organista, die das Schlagen der Orgel zu besorgen hatte.¹⁵

Diese in Verantwortung stehenden Nonnen mussten selbst gewisse Qualifikationen besitzen beziehungsweise sich erwerben. Zunächst wurde bereits bei der Aufnahme von Mädchen oder jungen Frauen ins Kloster darauf geachtet, dass diese neben einer entsprechenden Mitgift eine musikalische Grundbildung mitbrachten. Das durch die Familie gleichsam zu zahlende Eintrittsgeld konnte sogar ganz erlassen werden, wenn die Oblatinnen eine besondere Musikalität besaßen und bereit waren, durch intensives Üben und Lernen diese zu nutzen und das erworbene Können in den Dienst der klösterlichen Gemeinschaft zu stellen. Der Konvent wiederum verpflichtete sich dazu, die musikalische Bega-

14 Vgl. zur Orgelbegleitung: Johannes Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500 bis 1650 mit besonderer Berücksichtigung der Institutionen*, Aachen 1927, S. 33 und 42–45.

15 Vgl. für die Zisterzienserinnen-Reichsabtei Baint: Hans Ryschawy, »Zur Musikgeschichte der Zisterzienserinnenabtei Baint«, in: *Baint – hortus floridus. Geschichte und Kunstwerke der früheren Zisterzienserinnen-Reichsabtei. Festschrift zur 750-Jahrfeier der Klostergründung, 1240–1990*, hrsg. von Otto Beck, München 1990, S. 80; ders., »Am Ende wurde sie zur Pein«. Musik in oberschwäbischen Frauenklöstern am Beispiel der Zisterze Baint«, in: *Musik in Baden-Württemberg* 2 (1995), S. 172f.

bung innerhalb der Klostermauern und trotz der auferlegten strengen Klausur zu fördern. Dies bedeutete, dass durch die konsequente Trennung von der Außenwelt Impulse zu musikalischen Neuerungen nur selten und daher wenige eindringen konnten und auch als Lehrer nur Mitglieder des Geistlichen Standes, also die den Konvent als Priester betreuenden Spiritualen oder Klostermusiker aus benachbarten Mönchsklöstern, in Frage kamen.

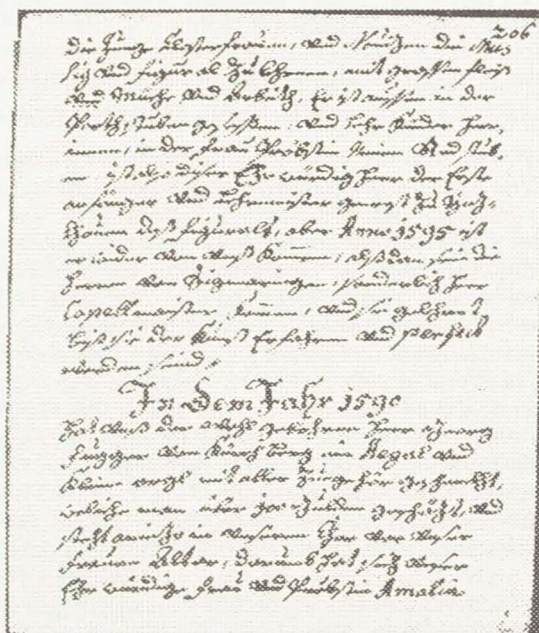


Abbildung 4: Chronik des Augustiner-Chorfrauen-Stiftes Inzigkofen (Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 68)

Aufschlussreich bezüglich des Unterrichtens ist die Beschreibung des Procedere in der Chronik des oberschwäbischen Augustiner-Chorfrauen-Stiftes Inzigkofen, dessen Musikpflege übrigens schon durch die älteste Überlieferung des im Zeichen minnemystischer Marienverehrung stehenden Liedes »Es kommt ein Schiff geladen« in einer 1475 dort gefertigten Handschrift bezeugt ist:¹⁶

16 Vgl. für das Augustiner-Chorfrauen-Stift Inzigkofen: *Kloster Inzigkofen. Geschichte und Kultur eines Augustinerchorfrauenstiftes (1354–1856). Ausstellung ... 1982*, bearb. von Otto H. Becker, Inzigkofen 1982; Max Beck, *Inzigkofen. Kurzchronik in Bildern aus Inzigkofen, Vilsingen und Engelswies*, Horb a. N. 1988; Ernst Edwin Weber, »Geistliches Leben und klösterlicher Alltag.

*Anno 1592 Ist Der Ehrwürdig herr Sigmund Zu Vnß Kommen welichen wür Zu einen Beüchtuatter angenohmen, Vnd Jhm Vor sein Besoldung geben 52 Gulden, Vor Kleider Vnd alles, dieser Hat Anno 1594 angefangen die Junge Closterfrauen, Vnd Nouizen die *Mussig* vnd *Figural* Zu lehren, mit grossem fleiß Vnd Mühe Vnd Arbeith. Er ist aussen in der Porth stuben gesessen, Vnd Lehr Künderr herrinnen, in der Frau Pröbstin Neüen Red stuben, ist also diser Ehr würdig herr der Erste anfänger Vnd Lehrmeister gewest Zu Ynzkhoven deß *Figurals*, aber Anno 1595 ist er wider Von Vnß Kommen, alß dan sein die herren Von Sigmaringen, sonderlich herr *Capellmaister* Kommen, Vnd sie gelehret biß sie der Kunst Erfahren Vnd *perfect* worden seind.¹⁷*

Und bezüglich der Orgel und der als Organistin ausgebildeten Inzigkofer Schwester, Maria Cleophe Kraus (1576–1630), kann man weiter lesen:

*In dem Jahr 1590 Hat Vnß der wohl gebohrne herr Georg Fugger von Kürch Berg ein *Regal* Vnd Kleine orgl mit aller Zuegehör geschenckht, welche man über 100 Gulden geschözt, Vnd steht aniezo in Vnseren Chor Vor Vnser Frauen Altar, darumb hat sich Vnser Ehrwürdige Frau Vnd Pröbstin *Amalia* Von Zoltern sehr bemüet, damit sie dieses Geschenckh Zur Ehr Vnd Lob Gottes wohl Vnd recht mechte anlegen, Vnd die Orgel Zu dem Göttlichen Dienst gebraucht werde, Hat dero halben Jhro Ehrwürden Anno 1596 einige Lehren lassen die Orgl schlagen, mit aller Kunst waß darzue gehört, auch *Componieren* Vnd daß *Figural* gesang stöllen Vnd schreiben, Erstlich durch schwester Cleoue Kreüsin, Welche noch Entweltliche Nouizin gewest, dise Haben die Cappell maister Zu Sigmaringen in obgemelter stuben mit gueter Ordnung gelehret länger alß 2 Jahr, Vnd Anno 1598 auf St. Georg im Tag hat Sie Jhr Erste Prob auf der Orgel gemacht, Vnd daß Erste Ambt geschlagen, Gott Zu Lob Vnd Ehr welcher Ferner sein Gnad hier Zue Verleüchen wolte, dan es ist daß Künd Sauer Vnd Hart genueg ankommen, auch nit ein schlechter Vnkosten darauf gangen, darumb sollen Vnsere Nach Kommende die *Music* nit Verachten, Noch Leichtlich doruon ablassen, dieweilen es allein angesehen Vnd angefangen worden Zu Beförderung deß Göttlichen lobs, Vermehrung deß Geistlichen Eifers, Vnd Andacht, auch Zu Hilf Vnd Trost dem Chor Vnd Ringerung der Arbeith des Geistlichen Pfluegs.¹⁸*

Demnach fand auch hier der Unterricht quasi per Fernlehre statt, indem Schülerin und Lehrer in verschiedenen Räumen saßen und durch ein Gitter voneinander getrennt waren. Schwester Cleophe muss bereits musikalische Vorkenntnisse besessen haben, die sie wohl aus ihrem weltlichen Beruf als nicht näher definierte Musikerin mitgebracht hatte. Nach zwei übeintensiven Jahren war sie

Das Augustinerchorfrauenstift Inzigkofen am Vorabend der Säkularisation«, in: *Alte Klöster – Neue Herren* (wie Anm. 2), Bd. 2.1, S. 281–298.

17 *Cronick des Klosteres von Inzigkofen*, Bde. 1–4, Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 68, hier Bd. 1, fol. 205^v–206^r.

18 Ebda., fol. 206^r–207^r.

dann so weit, dass sie eigenständig ihren ersten Gottesdienst übernehmen konnte, nämlich am 23. April des Jahres 1598, dem Namenstag des Stifters der Orgel.

Da sicherlich im Unterrichtsraum keine weitere Orgel zur Verfügung gestanden hatte, muss als Instrument entweder das oben benannte Regal oder, was wahrscheinlicher ist, ein besaitetes Tasteninstrument gedient haben, auf dem die verschiedenen Formen der Improvisation, aber auch spezielle Literatur erarbeitet wurden. In Frauenklöstern verwendete man hierfür sehr häufig ein Virginal, bei dem bereits der Name des Instrumentes manchem einen weiblichen Bezug zu suggerieren schien: *virgo* = Jungfrau, und nicht: *virga* = Stäbchen, für die Dogge oder den Springer. Noch Johann Gottfried Walther definierte in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 das Instrument daher speziell als »ein Clavier vors Frauenzimmer«.¹⁹

Über die Musikpraxis berichtet die Klosterchronik:

Anno 1598 auf den 4 october am Tag St. Francisci Hat Vnser liebe mit Convent schwester Walburg Pfenderin Jhr Jubileum Vnd 50 Jahr Ihrer Profession gehabt. darzue Jhr Vnser Ehrwürdige Frau Muetter Pröbstin Frau Maria Amalia Von Hochenzollern ein herliches Fest Vnd hoch Zeit gehalten, wie hernach folgt.

Am abendt Zur *Vesper* hat man sie Vnder den Zusammen leüthen in die Küchen geführt. Die Frau Pröbstin Vnd Frau Priorin Sind Neben Jhr gangen, mit brenndten Körzen, darauf folgte der *Convent* nach der ordnung, vnd alß Sie auf dem Töppich vor dem Altar Kommen, hat Sie daß *Veni Sancte* angefangen Zu Singen, welches der *Convent* vollendet, Sambt der *oration*, Vnder diser Zeit ist Sie *prosterniert* auf der Erden Vor dem Heiligen *Sacrament* gelegen, folgendts ist Sie in der Frau Pröbstin stuehl geführt worden, biß nach der *Vesper*, alß dan ist Sie in Vorgemeldter ordnung widerumb Herauß geführt worden in die *Convent* stuben Zum Nacht Esßen.

Die Erst *Vesper* Hat man ganz Herrlich ein *Figural* gehalten, aber nit *Incensiert*.

Zu Morgens ist die Hoch Zeitterin in daß Capitel geführt worden für die Frau Probstin auf die Matten, daselbst hat Sie Vmb Verzeihung gebetten, Vnd Vnsers Gebett demietig begehrt, ist auch ein allgemeines Gebett Vor sie gehalten worden, wie für andere Hoch Zeitterinen, hernoch haben sie Beede oberen in der *Procession* in die Kirchen geführt, wie des tags so Vorher Zu *Vesper*, darauf gleich daß Ambt *De Trinitate* angefangen, alles Herlich in der *Musig*. Vnd Hat der Beichtuatter Heroben im Chor soliches gehalten, wür sind darunder Zu opfer gangen, Vnd Vnder den *offertorio* hat man die Hoch Zeitterin Vmb den Altar geführt, welche ganz Hoch Zeitlich ange Kleidet gewesen, auf dem Haupt einen schönen Kranz, Vnd in der Hand ein Brenendte Körzen Tragendt, welche Jhr der Priester abgenohmen, alß dann wurd sie widerumb Herab geführt, auf den Döppich daselbst sie Sich *prosterniet* biß der *Veni Sancte* so der Priester angefangen außgesungen worden, worauf man Sie aufgehöbt Vnd Vor dem Altar geführt, all wo sie auf den Altar staffel Knüendt 3 Mahl den *Vers Suscipe* gesprochen, wie in der Ersten *Profession*, wurden auch die Psalmen Von Priester Vnd *Convent*

19 Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953, S. 638.

gelesen Vnd die *Letaney* samb den *Precess* Vnd *Collecten* gesungen wie an der Ersten Profesz, Vnder dessen ist Sie an der *Veni* gelegen, Hernach wurde sie aufgehöbt, Vnd vor die Frau Pröbstin gefiehr, all wo sie widerumb Ihre Profeszion mit disen worthen abgelegt:

Jch schwester N: opfere Vnd gib mich selber dem Closter St. Johann Pabtisten Zu Ynzkhouden, Vnd Erneüere Vnd Gelobe Gehorsame Eüch Frau N: Pröbstin gleich wie in meiner Ersten *Profession* Vnd Begehr Gehorsamb Zu bleiben biß in Todt.

Den Profeß Zetel hat sie auf dem Altar geopferet, dorauf der *Vers Confirmatio* *Hoc Deus* mit der *oration* Von Priester gesungen worden, Sie aber Hat die *Antiphon induit Me Dominus* gesungen, Vnd wurd Jhr der Ring an den Finger gestöckht, dorauf Hat der Priester Zu 3 mahl die *Antiphon Veni Sponsa Christi* angefangen, Vnd der Chor auß gesungen, Vnder welcher Er daß Kränzlein der Hoch Zeitterin auf gesözt ob den Haupt gehalten, biß die 3 *Antiphon Veni Sponsa* auß gewest, alß dann Hat Er Jhr soliches aufgesözt, Vnd sie hat angefangen daß *Respons Regnum Mundri* Vnd sich widerumb auf den Töpich an die *Veni* gelegt, da man sie beraucht, Vnd sie mit weich wasser besprengt, Vnd der Priester hat die *oration* Deß Heiligen Vatters *Augustini* gelesen, Vnder welcher man sie wider aufgehöbt, Vnd sie ist Vor der Frau Pröbstin Nider Knüet, welche Jhr die Statuten in die Hand geben, Vnd nach disem wurd Jhr der Kuß geben, Vnd alles gehalten wie an der Ersten *Profession*, auß genohmen daß die Kleider mit sein *Benediciert* worden, Vnd die lange *prefation* nit gesungen, Haben wür also mit Vnserer Mitschwester einen Freiden Tag gehabt, Vnd hat Vnser Liebe Gethreüe Frau Muetter *Amalia* von Zolleren Pröbstin Vnß Jhren lieben Kunderen Zway Tag wol *Tractiert* mit speyß Vnd Trankh, Vnd sonst mit aller Muetterlicher Lieb Ergözet.²⁰

Es dürfte wohl Schwester Cleophe gewesen sein, die gemeinsam mit dem Chor im Rahmen der festlichen Gottesdienste die Figuralmusik musiziert hat.

In der Klosterchronik finden sich dann noch weitere Hinweise zur Vita der Cleophe, die hier zitiert werden sollen:

Maria Cleophe Kraüsin auß den Elsaß gebürtig, Von Lutterischen Elteren Jedoch in Ihrer Vnschuldigen Jugendt Zur wahren *Religion* bekhert, ist in disß Gottshauß Kommen, *Anno* 1595 Jhres Alter 19 Jahr Hat ein sehr Fromes strenges Leben gefiehr die *Regel* Statuten Vnd Clösterliche ordnung mit grösten Fleiß gehalten, Vnd dem Hl: Gebett Fleißig abgewartet, wahr Sehr Frey gebig Vnd Barmherzig gegen den Armmen Seelen, welche sehr oft in der Nacht Zu Jhr Kommen, Hilf Vnd Trost Von Jhr Begehrten, Lang Vnd also deutlich mit Jhr Redeten daß es auch andere die Negst bey Jhr, Jhre Zellen Hetten höreten, Eröffnete auf anfrag deren Etliche Nämnen Vnd durch nach Forschung Für nemmer Persohnen etwaren die Geschlecht = Nämnen, Vnd absterben solcher Persohnen, wie sie angeben erfunden worden, Vnd auß Beheimb, Vnd anderen weit entlegnen Länderen Gebürtig. Zu dem hochwürdigem *Sacrament* deß Altars hette sie ein Herzliche Liebe Vnd sunderbahre andacht, Vnd sache Zu Vnderschiedlichen mahlen Christum in der Hl: *Hostia* sichtbahrlich in der Gestalt eines schö-

20 Cronick des Klosteres von Inzigkofen (wie Anm. 17), fol. 217^r–219^r.

nen Kindleins, Alß eine noch geringen alters mit Namen S. Susanna Aichlin gestorben /: Vnd wie die gewohnheit:/ Jhr Leichnam Vmb den Altar getragen wurde, bettete Sie in dem Gemüeth ganz Instendig Zu Gott, Vnd beklagt Sich Liebreich, daß dise schwester in dem Closter noch dienlich hette sein Können, Von diser Welt abgefordert worden, Sye aber alß Alt Vnd Vnuermöglich bey Leben gebliben, worauf Sye ein stimm gehört die Jhr Zuegesprochen sey getrest mein Tochter in Wenig Tagen will ich dich Zu mir Nemmen, Nach disem wahren Jhr Angesicht Vnd Geberden einer Vngewöhnlichen Frölikheit, worüber Sich alle Verwunderten, Sye aber Bereittete Sich mit grösten Fleiß Zu Jhren sterbstündlein, offenbahrete iedoch Jhr Geheimbnus allein dem beichtuatter der soliches Erst nach Jhren Todt angezeügt, Nach Acht Tagen Erkrhanckhet sie, ware auch mit den heiligen *Sacramenten* öftters versehen, Vnd Nach Verfllossen Drey Wochen Von dem ahn alß Sie die stüm gehört, alß der Beichtuatter daß Hochwürdig *Sacrament* Zu einer anderen Kranckhen getragen, Vnd Jhr in dem Vorüber gehen den Seegen geben, beschlieset dise Cleophe Kreisin Jhr Leben alß bald Seeliglich Anno 1630.²¹

Typisch für diese spezielle Art der klösterlichen Biographik ist, dass der Lebenslauf nur im Hinblick auf die spirituelle Dimension, nicht aber auf die Funktion innerhalb des Konvents dargestellt ist. Dementsprechend verliert die Chronistin kein Wort über die musikalische Tätigkeit ihrer Mitschwester, greift jedoch – ob bewusst oder unbewusst – den seit Hildegard von Bingen (1098–1179) für musisch veranlagte Nonnen verwendeten Topos der Vision des Heilands auf.

Außer dieser Inzirkofener Schwester ist es mir bei meinen Untersuchungen bisher nicht gelungen, weitere musikalische Nonnen, seien es Interpretinnen oder gar Komponistinnen, aus der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg namentlich zu verifizieren. Dennoch denke ich, dass Cleophe als exemplarisch für die Musikausbildung in Frauenkonventen angeführt werden kann, da die von mir aus der späteren Zeit gesammelten Quellen zur Musik in den oberschwäbischen

21 Ebda., Bd. 1, fol. 229^v–230^v; vgl. fol. 216^v (Liste der Verstorbenen): »S. Cleophe Kreüsin Von Klein Zu Pforzen 1630«; fol. 220^v (Liste der Bruderschaft zu St. Ulrich und Afra in Augsburg, 1610): »S. Maria Cleophe Kreysin.«; vgl. auch: *Vermischte Nachrichten Von ZerSchidenen Begebenheiten Die In dem Stüft Jnzkofen Von Seinem Ursprung an, Bis auf Jezige Zeiten Sich zu getragen, wie auch eine kurze Lebens Beschreibung, der gestorbenen Kloster frauen. Zu Samen Getragen, Von. Maria Cajetana Fidelis v. Riefflin, Jubilerte Chorfrauen, der Zeit Küsterin. 1805, Sigmaringen, Fürstliche Hohenzollernsche Hofbibliothek, Hs. 489, fol. 86^v–87^r (Biographie): »Maria Cleophe Kreysin, aus dem Elsas gebürthig, Von lutherischen Eltern gebohren, wurde iedoch in ihrer Jugend zum wahren katholischen glauben beköhrt, ist in unser gotts haus komen anno 1595. Jhres alters im 19 Jahr, fihrete ein sehr strenges Leben, hielt die hl. Regel und sazungen, auch andere klösterliche ordnungen mit größtem fleiß, wartet dem gebett Emsig ab, ware sehr freygebig gegen den armen Seelen, welche offt in der nacht zu Ihr komen, und hilff von ihre begehren. ... Zu dem Hochwürdigen Sacrament deß altars hate sie große andacht, sache auch zu unterschiedlichen mahlen Christum in der hl. hostie sichtbarlich in der gestalt eines schönen Kindlein, ... beschloße sie ihr Leben seliglich anno 1630.«*

Frauenklöstern sowie die bisher verschiedentlich publizierten Aufsätze zur Thematik diese Vermutung nahe legen.

Meinen Beitrag will ich beschließen mit einer Inventarliste aus dem landsässigen Kloster Wald in Oberschwaben, einer Frauenzisterze. Diese Aufstellung ist allerdings erst mehr als zwei Jahrhunderte nach dem untersuchten Zeitraum, also anlässlich der Säkularisation des Konvents, erstellt worden. Beim Übergang des Klosters an das Fürstenhaus Hohenzollern-Sigmaringen erfasste die Chorregentin Maria Elisabetha Bona Walter (1768–1829) am 13. September 1806 den Bestand an Noten und Musikinstrumenten (siehe Abbildung 5, S. 151):

Verzeichnis der Musicalien, und Musikalischen instrumenten:
underschidliche ämbter, geschribene, und gedruckte,
auch offertoria von zerschiedenen auctores. item
sinffonien mehrere aber wenig schöne. –
auch einige litaneyen gedruckte. –
auch einige tafelstückh mit deutschem text undersezt.
ein großes Clavier ins Zimmer zu Concert stihlen.
ein gleines Zimmer örgelein, oder so genantes posetiv, welches am fronleich-
namsfest zur procession gebraucht wurde.
9 violin, 3 viola, 1 passetle, ein violon, 2 bauken, 2 waldhorn, 2 baar Marien-
trompeten, welche nicht geblaßen, sondern mit großen bögen gestrichen werden!
mehr 2 alte Mandor. item 2 so genannte psalterium, welche auch gar nicht
gespihlt werden, es war eine art von hackhbrethlein!²²

In dieser Liste spiegelt sich noch einmal der Aufwand und die Pracht, mit dem die Klosterfrauen bis zuletzt ihre Musik zum Lob Gottes betrieben. Geblieben ist davon – außer der mehr oder minder konkreten Spekulation darüber – nichts!

22 Vgl. Maren Kuhn-Rehfus, *Das Zisterzienserinnenkloster Wald*, Berlin 1992 (Germania sacra, N.F. 30: Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz: Das Bistum Konstanz, 3), S. 461.



act. 1805.

Musikinstrumente.

musicalien = mit officialen instrumenten.

unterstlichste äubter = großstimm = und großstimm =
und offeroria den großstimm andores. iten

sinfonien in form aber wenig sein.

und einige litaneien großstimm.

und einige psalm stück mit dreyen text und stück.

ein großer Clavier und fünf zu Concert stück.

ein kleines fünf Orgeln, oder so genannt psalter.

welche am feierlichsten und oft für procession gebraucht wird.

9 violin = 3 viola = ein psalter = ein violon.

2 baßon = 2 waldhorn = 2 basson = 2 cornet.

welche nicht gelassen = sondern mit großen bögen

gespielt werden! mehr 2 alte Mandor.

itten 2 so genannte psalterium = welche auch gar

nicht gespielt werden = sondern auf den feierlichsten!

wald Jan 138. Sept.

1806

Dor: Maria Elisabetha Bona

Walterin = Corigentin

Abbildung 5: Musikinventar der Frauenzisterze Wald (Sigmaringen, Staatsarchiv, FAS DS 1, 151, 14, UF 4)