
Title: "Als hört man junge Meidle singen" : Bürgerliche Frauen im deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit

Author(s): Linda Maria Koldau

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. 155–170.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20042973>

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/>

Linda Maria Koldau

»Als hört man junge Meidle singen« – Bürgerliche Frauen im deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit*

Dieselben Gesänge schick ich Euch zu, Erbare, tugentsame Frawen und Jungfrawen ... mit freundlicher vermanung, jr wollet dieselbe ewern Kindern, Brüderlein und Schwesterlein sampt dem andern hausgesind fürlegen, welche selbs lesen können, Den andern aber, die noch nicht lesen können, vorsingen, also das sie alle Wochen des vorgangenen Sonntags oder Fests Lied aus dem buch singen lernen ... Diese vbung wird dazu dienen, das die Jungen leut und das einfeltig Gesind den Text der Evangelien desto besser verstehen, vnd sich der fürnembsten Lere aus den gehörten Predigten fein wider erinnern können werden. So wird es auch nicht abgehen, ob sie gleich die gantze gesang aller Euan-gelien nicht auswendig mercken können, sie werden doch etliche schöne Sprüch der Sontags Euangelien aus diesen Gesengen behalten, mit welchen sie sich und andere zur zeit der not, in mangel der kirchendiener, trösten, leren, vnd zu vielen guten vermanen können.¹

Es ist keine geringe Aufgabe, die Paul Eber, der Pfarrer von Joachimstal im Erzgebirge, den »tugentsamen Frauen und Jungfrauen« seiner Gemeinde aufbürdet: Sie sollen die Evangeliumslieder, die sein Kantor Nikolaus Herman gedichtet und in eingängige, einfache Melodien gesetzt hatte, gewissermaßen als Laienpredigerinnen in ihre Familie tragen und ihre Kinder bzw. jüngeren Geschwister und das Gesinde singend in der rechten Lehre unterweisen.

Nikolaus Herman veröffentlichte sein Liederbuch *Die Sontags Euangelia über das gantze Jar Jn Gesenge verfasst* im Jahr 1560. Angeregt wurde er dazu, wie er in seinem Vorwort berichtet, von den »Jungfrewlein, welche im Jochims Thal in

* Dieser Aufsatz bietet Abschnitte aus einer umfassenden, noch nicht abgeschlossenen Studie über die Teilhabe von Frauen am deutschen Musikleben in der Frühen Neuzeit. Der Anstoß zu dieser Studie stammt von Prof. Dr. Nicole Schwindt, der an dieser Stelle herzlich für ihre zahlreichen Anregungen und den hilfreichen Austausch gedankt sei. Für den hier veröffentlichten Aufsatz wurden unter der Fragestellung, inwiefern bürgerliche Frauen im 15. bis 17. Jahrhundert Anteil am Musikleben des deutschsprachigen Raumes hatten, verschiedene Beispiele aus dem Manuskript ausgewählt, die dort in ihrem jeweiligen Zusammenhang und unter Berücksichtigung weiterer Aspekte ausführlich vorgestellt sind. Die Studie wird voraussichtlich 2005 als Handbuch erscheinen. Hier wird gegebenenfalls in Anmerkungen durch das Kürzel »Koldau, Frauen« darauf verwiesen.

1 Vorrede zum Gesangbuch *Sontags Euangelia vber das gantze Jar Jn Gesenge verfasst* von Nikolaus Herman (Joachimstal 1560), zit. nach Philipp Wackernagel, *Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1855, Reprint Hildesheim 1961, S. 609.

der Megdlin Schulen, von der Tugentsamen und Gottfürchtigen Matron Catharina Heldin, nu bis ins 30. Jar gantz trewlich und vleissig im heiligen Catechismo unterweiset werden«. Seine Liebe zur Musik habe ihn veranlasst, die Sonntagsevangelien in Gesänge zu fassen und so dem »junge[n] Volck«, das »von natur zum singen geneigt« sei, den Lernstoff auf attraktive Weise nahe zu bringen.² Tatsächlich spiegeln die beiden Vorreden zu Hermans kindgerechtem Evangelienliederbuch ein wichtiges Prinzip der Reformation: Die neue Lehre soll nicht nur durch das Wort, sondern besonders auch durch das Lied eingepägt und verbreitet werden. Damit verbunden ist ein weiteres Prinzip: Diese Verbreitung wird zu einem wesentlichen Teil von Frauen vorangetrieben, die diese Lieder an ihre Kinder und Schutzbefohlenen weitergeben.

Diese verantwortliche Rolle in der Verbreitung der neuen Lehre setzt allerdings eine grundlegende Ausbildung in der reformatorischen Christenlehre voraus. So fordert Martin Luther in seiner Schrift *An den christlichen Adel deutscher Nation* (1520) die Einrichtung von Mädchenschulen.³ Schon bald entstehen in den protestantischen Territorien Elementarschulen für Mädchen; bis zum Ende des 16. Jahrhunderts haben sie sich so weit etabliert, dass die Katholiken dieser neuen Bildungsbewegung mit der Einrichtung von Mädchenschulen durch Lehrorden wie die Ursulinen, die Englischen Fräulein und die Notre-Dame-Schwestern (Congrégation de Notre-Dame, im deutschsprachigen Raum auch Welschnonnen genannt) begegnen.

An oberster Stelle des Lehrplans steht in den evangelischen Schulen natürlich die Bibel: Durch den Schulbesuch sollen den Mädchen die notwendigen Kenntnisse zum Verständnis der Heiligen Schrift vermittelt werden, insbesondere der Evangelien, die sie ihr Leben lang allsonntäglich hören werden. Als wichtigste Technik der Verinnerlichung gilt hier das Auswendiglernen umfangreicher Textpassagen. Das Singen von Psalmen und Kirchenliedern dient als Hilfsmittel zum leichteren Memorieren, wie Nikolaus Herman 1560 in etwas umständlichen Wendungen erklärt:

Dieweil aber vnser lieber Gott die Musicam in sonderheit dazu geschaffen hat, vnd von natur dem Menschen eingebildet, das er dadurch will gelobet vnd gepreiset werden, Vnd darneben, das auch vnwidersprechlich war ist, vnd die

2 Ebda., S.611.

3 Martin Luther, *An den christlichen Adel deutscher Nation*, hrsg. von Ernst Kähler, Stuttgart (1962), 2000, S.96f. Mit dieser Forderung, einem ersten Schritt in die Richtung einer allgemeinen Frauenbildung, übertrifft Luther die fortschrittlichsten Humanisten seiner Zeit. Vgl. Siegrid Westphal, »Reformatorische Bildungskonzepte für Mädchen und Frauen. Theorie und Praxis«, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Bd. 1: *Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, hrsg. von Elke Kleinau und Claudia Opitz, Frankfurt a.M. 1996, S.134–151.

teglich erfahrung bezeugt es, das alles, was im gesang verfasst wird, leichtlicher zu lernen, vnd besser zu behalten ist, denn was man sonst lieset und höret.⁴

Die positiven Auswirkungen des Singens – leichtere Einprägsamkeit der Texte und leichteres Verständnis der Lehre – war den Reformatoren sehr wohl bewusst.⁵ Im Lehrplan der evangelischen Mädchenschulen nimmt das Singen dem gemäß beträchtlichen Raum ein. So schreibt Johann Bugenhagen in seiner für ganz Norddeutschland maßgeblichen Ordnung für die »Junkfrawen Scholen« von 1543 das tägliche Singen von Psalmen und geistlichen Liedern vor. Die Mädchen sollen diese Lieder nicht nur im Unterricht singen, sondern vor allem auch nach außen tragen, um so das Singen ohne jede Mühe, »mit Lust und Liebe«, zu lernen.⁶ Dieser pädagogische Aspekt wird zum Topos in den Vorreden zu den evangelischen Gesangbüchern der nächsten zwei Jahrhunderte: Immer wieder wird die Musik als eines der besten Mittel hervorgehoben, im täglichen Leben »Gottes Wort zu handeln und zu üben«, d.h. das Bibelwort nach dem Verständnis der lutherischen Lehre zu verinnerlichen.⁷

Wie in der eingangs zitierten Vorrede von Pastor Eber deutlich wurde, war diese Art der »Basisevangelisation« vor allem Sache der Mädchen und Frauen. In ihrer Funktion als Hausmütter und Erzieherinnen vermittelten sie durch ihre Lieder den Kindern bzw. jüngeren Geschwistern und dem Gesinde die rechte Gesinnung und das notwendige Verständnis für die sonntäglichen Evangelientexte. Ihnen oblag die Auswahl der Lieder, die sie als »theologisches Konzentrat« an die Unwissenden weitergaben. Diese Auswahl betraf nicht nur die Vielfalt an geistlichen Themen, sondern auch die essenzielle Wahl zwischen guten, christli-

4 Zit. nach Ph. Wackernagel, Bibliographie (wie Anm. 1), S. 611.

5 Nicht umsonst sprechen manche Kirchenhistoriker von einer »Singbewegung«, die in den norddeutschen Städten die lutherische Lehre unter das Volk brachte und die Reformation überhaupt erst zünden ließ. Vgl. Inge Mager, »Lied und Reformation. Beobachtungen zur reformatorischen Singbewegung in norddeutschen Städten«, in: *Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme*, hrsg. von Alfred Dürr und Walther Killy, Wiesbaden 1986 (Wolfenbütteler Forschungen, 31), S. 25–38.

6 »Men schal en dar Psalme vnd geistelike gesenge singen leren. Wenn se vth der Scholen gahn / so schollen se ersten einen Psalm edder geistlick led singen / Darmede koenen se dat singen ane anderen erbeit leren / mit luste vnd lewe.« Schulordnung aus der *Kerken-Orderinge im lande Brunswig-Wulffenbüttels deles* (1543), zit. nach Heinrich Sievers, *Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover*, Hannover 1961, S. 20.

7 Aus der Vorrede des Pastors Paul Eber zu den *Sontags Evangelia über das gantze Jar in Gesenge verfasst* von Nikolaus Herman, zit. nach Ph. Wackernagel, Bibliographie (wie Anm. 1), S. 608.

chen Liedern und den »schandtlichen Liedern... in welchen alle laster: buolerey und anderer schandtlicher ding: den alten und jungen fürtragen wirt«.⁸

Tatsächlich stammt diese scharfe Verurteilung der beliebten weltlichen Lieder aus dem Munde einer Frau: Die Straßburger Bürgertochter Katharina Zell (1497/98–1562), eine der bedeutendsten Frauengestalten in der Reformation, veröffentlichte 1534 ein Gesangbuch in vier kleinformatigen, leicht erschwinglichen Hefen.⁹ Die ersten drei Hefte sind den Herrenfesten Weihnachten, Passionszeit, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten gewidmet. In Heft 4, das einen Umfang wie die ersten drei Hefte zusammen besitzt, bietet Katharina Zell das nötige Handwerkszeug für das tägliche Leben in der neuen Lehre: Lob- und Bittlieder, Lehrgesänge, Lieder für die verschiedenen Tageszeiten und -geschäfte, Lieder für Kinder, Gedenklieder für Kriegsoffer, Begräbnis- und Sterbelieder, Heiligenlieder und Abendmahlslieder. Als Ehefrau des Straßburger Pfarrers und Reformators Matthias Zell strebte Katharina Zell danach, zwischen Theologen und Laien zu vermitteln. Die Aufmachung ihres Gesangbuches spiegelt ihr Anliegen, dem Kirchenlied eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der neuen Lehre an das einfache Volk mit seinen spezifischen Bedürfnissen einzuräumen.¹⁰ Ihr Vorwort und die theologisch fundierten Anmerkungen, die sie den Liedern beifügte, bieten ein umfassendes Manifest ihrer Absicht, den Laien ein Liedgut für das tägliche Leben zur Verfügung zu stellen, das Lehre, Gebet und Lobgesang vereint und ihnen so zur Gestaltung eines rechtschaffenen Lebens »im Glauben« verhilft.

Katharina Zell hat die Lieder in ihrem Gesangbuch nicht selbst gedichtet und komponiert. Die Melodien entstammen den verschiedenen Bereichen geistlichen Liedguts vor der Reformation – liturgische Gesänge in deutscher Über-

8 Aus der Vorrede der Straßburger Reformatorin Katharina Zell zu ihrem vierteiligen Gesangbuch (1534–1536), zit. nach der Edition von Elsie Anne McKee, *Katharina Schütz Zell*, Bd.2: *The Writings*, Leiden 1999 (Studies in Medieval and Reformation Thought, 69), S.60.

9 Das Buch ist erfasst als DKL 1534⁰², 1535⁰⁵, 1536⁰¹; die Titel der einzelnen Teile lauten: *Von Christo Jesu unserem sälligmacher / seiner Menschwerdung / Geburt / Beschneidung / Erc. etlich Christliche und trostliche Lobgesäng / auß einem vast herrlichen Gsangbuoch gezogen / Von welchem inn der Vorred weiter anzeygt wüdt* (Straßburg 1534); *Das ander Byechlin der Geystlichen gsäng / Von der Erscheinung / Wandel und Leiden Christi unsers heylandts* (Straßburg 1535); *Das dritt Byechlin der Geystlichen gsäng / Von der Auferstehung / Hymnelfart Christi unsers Herren / und von dem Heyligen Geyst* (Straßburg 1536); *Das vierde Byechlin der Geystlichen gsäng / Von Lobgsängen / Bettgsängen / Leergsängen / Gsang auff die tag zeytten / Gsang für die Kinder / Gesang für die Gefallenen / Gsang zuom begrebnüß der toadten / Vom Jüngsten tag / Von den rechten Heyligen / Und vom Testament des Herren* (Straßburg 1536).

10 Vgl. dazu ausführlich Elsie Anne McKee, »Reforming Popular Piety in Sixteenth-Century Strasbourg. Katharina Schütz Zell and Her Hymnbook«, in: *Studies in Reformed Theology and History* 2 (1994), S.1–82.

setzung (Hymnen, Antiphonen, Te Deum, Sequenzen und Tropen), außerliturgisches Liedgut für die private Andacht –, hinzu kommen Liedweisen der Böhmisches Brüder aus dem Gesangbuch von Michael Weisse von 1531, ein Lutherlied und elf Melodien unbekannter Herkunft, die möglicherweise aus Katharinas Straßburger Umfeld stammen.¹¹ Oft bietet die Herausgeberin auch mehrere Alternativen zu einem Liedtext: eine altbekannte Melodie und eine oder mehrere neue Weisen. Dies spiegelt ihren Anspruch, den Gläubigen einerseits attraktive, schöne Melodien (»hübscher gsang«) zu bieten, ihnen andererseits das Erlernen der Lieder durch vertraute Melodien zu erleichtern. In manchen Fällen hat Katharina Zell den Rhythmus der bekannten Melodien zu Gunsten eines glatteren Sprachflusses abgeändert. Der zentralen Forderung nach Verständlichkeit folgend, legt sie größten Wert auf syllabische, sprachgerechte Deklamation. Auch das Druckbild folgt dieser Maxime in mehrfacher Hinsicht: Im Gegensatz zu Weisses Gesangbuch, wo die Melodie dem Text jeweils vorangeht, ließ Katharina Zell jeweils die erste Strophe unter die Noten abdrucken und achtete darauf, dass jede Silbe unter der ihr zugehörigen Note steht. Ebenso ist der Beginn einer neuen Strophe durch einen neuen Absatz hervorgehoben. Der Notensatz ist ebenfalls ungewöhnlich klar und leicht zu lesen.

Der dritte Fall evangelischen Liedguts, das im 16. Jahrhundert von oder für Frauen publiziert wurde, bringt eine Frau ins Spiel, die in der Musikwissenschaft völlig unbekannt ist, Ende des 16. Jahrhunderts jedoch in ganz Süddeutschland durch ihre Liederbücher bekannt war. Magdalena Heymair wirkte 1560 bis 1590 als Lehrerin im süddeutsch-österreichischen Raum; sie unterrichtete Mädchen aus dem Bürgertum und dem niederen Adel.¹² Das pädagogische

11 Anne Wolff nennt diese Gruppe in ihrer Untersuchung *Le recueil de cantiques de Catherine Zell, 1534–1536*, 2 Bde., Diss. Université Marc Bloch Strasbourg 1986, S.51–70 und 188f. die »Straßburger Melodien«. E.A. McKee, *Hymnbook* (wie Anm.10), S.59, wirft die Frage auf, ob diese Melodien aus dem Straßburger Kreis um Caspar Schwenckfeld stammen könnten, dem Katharina Zell nahe stand.

12 Aus Armut zum Unterrichten gezwungen, arbeitete sie zunächst als Hauslehrerin im Dienste der Katharina von Degenwerg in Straubing. Die Gespräche mit ihrer lutherischen Dienstherrin führten sie zur Konversion »ausz dem Bapsttumb und zu der wahren Kirche«. 1564 erhielten sie und ihr Mann eine Stellung als »deutsche Schulmeister« in Cham; sechs Jahre später gingen sie, vertrieben durch die Konkurrenz eines calvinistischen Schulmeisters, nach Regensburg. Um 1585 erhielt Magdalena die Stelle der Hofmeisterin und Erzieherin im Haushalt der Witwe Judith Reuber geb. von Fridensheim in Kaschau (heute Košice). Vermutlich hatte sie diesen Aufstieg weniger ihren wohlhabenden Gönnerinnen als ihrem inzwischen weit verbreiteten Ruhm als Pädagogin zu verdanken. Zum Leben und Schaffen der Barbara Heymair vgl. Lotte Träger, *Das Frauenschrifttum in Deutschland von 1500 bis 1650*, Diss. Prag 1943 (mschr.), S.44–61, und Cornelia Niekus Moore, »Biblische Weisheiten für die Jugend. Die Schulmeisterin Magdalena

Konzept, das Magdalena Heymair ihren Zeitgenossen gegenüber auszeichnet, ist ihre besondere Betonung auf das Lied als beste Vermittlungsform biblischer Texte. Wie bereits erwähnt, machte in den Elementarschulen des 16. Jahrhunderts das Lesen, Abschreiben und Memorieren biblischer und religiöser Texte den Hauptanteil des Lehrplans aus; das Singen von geistlichen Liedern diente lediglich als Abwechslung und Hilfsmittel zum Auswendiglernen. Magdalena Heymair verschob den Schwerpunkt, indem sie die wichtigsten Lehrtexte in Reimform fasste und sie Melodien von beliebten geistlichen und weltlichen Liedern ihrer Zeit unterlegte.¹³ Im Gegensatz zu Nikolaus Herman erfand die Schulmeisterin die Weisen nicht selbst, sondern passte ihre vielstrophigen Lieddichtungen an bestehende Melodien an. Ihr Bemühen um eine natürliche Sprachbetonung lässt erkennen, dass sie großen Wert auf die Eignung ihrer Gedichte für den gesungenen Vortrag legte und dass sie diese Lieder vermutlich auch auf diese Weise, also singend, im Unterricht vermittelte.

Insgesamt haben sich von Magdalena Heymair fünf Bücher mit Episteln und Bibeltexten in Liedform erhalten, die innerhalb weniger Jahre bis zu sechs Auflagen erlebten.¹⁴ Ihre Widmungen, Vorreden und Stoffwahl weisen diese Bücher als ein speziell frauenbezogenes Œuvre aus, das durch einen Freundeskreis von Adelsdamen und Patrizierinnen angeregt und gefördert wurde und konsequent Frauen und Mädchen als Leserinnen und Sängerinnen anspricht. Obwohl sich Magdalenas Stoffwahl ganz im Rahmen der traditionellen biblischen Lehrstoffe

Heymair«, in: *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd.1: *Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, München 1988, S.172–184.

- 13 In der Regel gibt Magdalena im Liedtitel den Ton an, worauf das Lied zu singen ist. C.N. Moore vermutet, dass die Schulmeisterin gezielt weltliche Melodien auswählte, um ihre Lieder attraktiver zu machen (ebda., S.182). Die Motivationen für solche Kontrafakturen sind im 16. und 17. Jahrhundert allerdings zu vielschichtig, um hier pauschal die Gleichung »weltlich = besonders ansprechend« anzuwenden (vgl. Linda Maria Koldau, »Contraveleno spirituale, salutare, presentaneo, efficace, & sicuro: Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento«, in: *Barocco padano 2: Atti del 10. Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli 17 – 18, Como ... 1999*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 2002, S.42–106). Offenbar erregte diese Praxis jedoch Anstoß, denn in seiner späteren Überarbeitung dieser Lehrwerke ersetzte der Augsburger Prediger Georg Sunderreuter die meisten weltlichen Melodien durch geistliche.
- 14 Im Druck erschienen *Die Sonteglichen Episteln* (1566), *Das Büchlein Jesu Syrachs* (1571), *Das Buch Tobiae* (1580) und *Das Gaistliche A.B.C.* (1578, hrsg. von Georg Sunderreuter); weitere Auflagen (später in der Überarbeitung durch Georg Sunderreuter) bis 1609. Handschriftlich liegen vor *Die Sontegliche Epistel* (1561) und *Die Apostel Geschichte* (1573). Eine ausführliche Beschreibung von Magdalena Heymairs Œuvre findet sich bei L.Träger, *Das Frauenschrifttum* (wie Anm.12), S.51–61.

bewegt,¹⁵ legt sie in ihren Liedern einen besonderen Schwerpunkt auf die heiligen Frauen des Alten Testaments und betont die wichtige Rolle, die Frauen im Neuen Testament und besonders in der Apostelgeschichte spielen.¹⁶

Magdalena Heymair ist nicht nur die einzige bekannte Pädagogin des 16. Jahrhunderts, die Lehrwerke selbst geschrieben und im Druck veröffentlicht hat. Als Lieddichterin und -bearbeiterin übte sie über Jahrzehnte hin auch einen beachtlichen Einfluss auf das bürgerliche Musikleben im gesamten süddeutschen Raum aus. Indem sie Bibeltexte in erster Linie durch das Lied vermittelte, hat sie Generationen von bürgerlichen und adeligen Schülerinnen ein umfangreiches Repertoire an geistlichen Liedern beigebracht, das diese nicht nur im Unterricht sangen, sondern auch mit ins Elternhaus nahmen und dort an Geschwister und Eltern weitervermittelten. Darüber hinaus wandte sich Magdalena Heymair mit ihren Liederbüchern explizit auch an erwachsene Frauen aller Schichten und Altersgruppen, um ihnen mit ihren Bibelliedern Trost und innere Stärkung zu geben.

Sämtliche Beispiele, die bislang vorgestellt wurden, stammen aus dem Bereich des reformatorischen Kirchenliedes. Das Kirchenlied ist allerdings nur eine, wenn auch prominente Seite einer Musikkultur im 16. Jahrhundert, an der bürgerliche Frauen des deutschsprachigen Raumes als Sängerinnen und Vermittlerinnen teilhatten. Volkslied und Volksbrauchtum, Spiel und Gesang fahrender Leute, Lautenspiel, Tastenmusik und mehrstimmiges Kunstlied – es gibt zahllose Bereiche des frühneuzeitlichen Musiklebens, in denen Frauen und Mäd-

15 Im protestantischen Schulunterricht mussten wöchentlich die Episteln für den Sonntag auswendig gelernt werden. Das Weisheitsbuch Jesus Sirach wurde von lutherischen wie katholischen Theologen und Pädagogen als »Erziehungsbuch par excellence unter den biblischen Büchern« empfohlen (C.N. Moore, *Biblische Weisheiten*, wie Anm. 12, S. 180); vgl. auch Anne Conrad, »Jungfrau Schule« und Christenlehre. Lutherische und katholische Elementarbildung für Mädchen«, in: *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung* (wie Anm. 3), S. 180. Die Apostelgeschichte diente den Lutheranern als biblisches Gegengewicht zu den mittelalterlichen Heiligenlegenden. Das Buch Tobit mit seiner Mischung aus Abenteuer und Lehre bot sich als »Erziehungssroman« an, während das darin enthaltene Buch Ruth traditionell als bevorzugtes Erziehungsbuch für Mädchen galt.

16 »Im 21. Cap. [der Apostelgeschichte] wirt nit ohn sonderliche Ehr deß weiblichen geschlechts vom H. Luca / ja dem H. Geist selbs geschrieben vnd vermeldet / das die 4. Töchter Philippi deß Euangelisten weissagerin / das ist / außlegerin der H. Schrifft gewesen ... Dise vnd dergleichen Exempel / deren noch etlich hernach stehen im 24. 25. 26. weibliches geschlechts / haben mich bewegt / das Büch der Apostolischen Geschichten Gesangsweiß zu verfassen und Weiblichem Geschlecht zu zuschreiben / wie billich vnd recht zu sein scheint«: Vorrede zum *Buch der Apostolischen Geschichten* von 1571, zit. nach Albrecht Classen, »*Mein Seel fang an zu singen*«. *Religiöse Frauenlieder des 15.–16. Jahrhunderts. Kritische Studien und Textedition*, Leuven 2002 (Studies in Spirituality, Suppl. 6), S. 325f.

Mädchen singend, spielend und zweifellos auch komponierend tätig wurden. Die Schwierigkeit, ihr musikalisches Engagement nachzuweisen, liegt einerseits an der auf Männer ausgerichteten Struktur des offiziellen Musiklebens in dieser Zeit, andererseits an der Tradition einer Musikgeschichtsschreibung, die sich an eben dieser Struktur orientiert und sie weiter tradiert.

Das institutionelle Musikleben in der Frühen Neuzeit war fast ausschließlich Männern vorbehalten. Eine Teilhabe am Musikleben, die über den privaten Bereich hinausging, war für bürgerliche Frauen nur schwer zu realisieren. Während adelige Frauen an den Fürstenhöfen zumindest als Mäzeninnen und musikalische Liebhaberinnen dokumentiert sind, bot sich musikbegabten Bürgerfrauen keine Möglichkeit, ihr Talent weiter auszubauen. Im städtischen Musikleben war kein Platz für Frauen vorgesehen: Im Gegensatz zu anderen Handwerken war der Beruf der zunftmäßig organisierten Stadtpfeifer allein für Männer reserviert;¹⁷ das Organistenamt wurde – mit Ausnahme von Frauenklöstern und gelegentlichen Vertretungen innerhalb von Musikerfamilien¹⁸ – von jeher nur von Männern versehen, ebenso weitere öffentliche Ämter, die den Einsatz von Musikinstrumenten oder der menschlichen Stimme erforderten. Eine Musikgeschichtsschreibung, die sich allein auf dieses in amtlichen Dokumenten fassbare Musikleben konzentriert, verdeckt jedoch, dass die Musikkultur dieser Epoche viel komplexer und gerade für Frauen viel offener war. Denn abseits der offiziell dokumentierten Ämter konnten sich Frauen durchaus auch als professionelle Musikerinnen betätigen: Noch im 17. Jahrhundert zogen Spielfrauen allein oder in Begleitung eines männlichen Partners durchs Land, in den Städten warteten musizierende Frauen den Besuchern von Wirtshäusern oder Bordellen auf, und auch an den Höfen wurden gelegentlich Frauen als Sängerinnen oder »Spielmaiden« angestellt. Da für solche Ausnahmefälle jedoch kein Platz in der offiziellen Hofverwaltung vorgesehen war, wurden sie – wie dies auch in Italien und Frankreich üblich war¹⁹ – als Kammerfräulein im Hofstaat der Fürstin ein-

17 Obwohl im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit Frauen etwa 200 verschiedene Beruf- und Gewerbebranchen offen standen und viele Familien darauf angewiesen waren, dass die Frau den Mann in seinem Gewerbe unterstützte, war dies in Stadtpfeiferfamilien nicht üblich. Die Aufgaben der Musikerfrauen fielen in andere Bereiche, die nicht mit der Musikausübung zu tun hatten. Erst im ausgehenden 17. Jahrhundert finden sich Hinweise, dass in solchen Familien auch die Töchter eine musikalische Ausbildung erhielten.

18 Einem Eintrag in Johann Gottfried Walthers *Musicalischem Lexicon* zufolge versah um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Tochter des Braunschweiger Organisten Delphin Strungk den Dienst an einer der fünf Orgeln, für die er zuständig war: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, Reprint Kassel 1953 (Documenta Musicologica, 1.3), S.583, Eintrag »Strunck (Delphin)«.

19 Die berühmten Sängerinnen des Ferrareser »Concerto delle dame« wurden in den Hofakten als Hofdamen der Herzogin geführt, doch geht aus den Dokumenten eindeutig hervor, dass sie um

gestellt oder aber aus der Privatschatulle des Fürsten bezahlt. Dadurch haben sich die Spuren ihrer professionellen Musikausübung fast vollkommen verwischt. Den Spielfrauen oder auch den bürgerlichen Frauen, die ihre öffentlichen musikalischen Auftritte nur als Nebenerwerb zu einem »ehrlichen« Handwerk betrieben, kommt man ebenfalls nur durch zufällige Erwähnungen in Reiseberichten, Chroniken und Rechnungsbüchern auf die Spur.²⁰ Das Bild, das dadurch entsteht, ist ein Mosaik – ein Mosaik mit vielen Lücken, aber dennoch ein bemerkenswerter Nachweis, dass Frauen im deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit durchaus eine nicht zu unterschätzende Präsenz besaßen.

Im Folgenden sollen einige dieser Mosaiksteine genannt werden, diesmal für den Bereich der weltlichen Musik im Bürgertum. Wie indirekt diese Nachweise bisweilen sein können, zeigt etwa der gereimte Bericht des Dichters Nicodemus Frischlin über die Stuttgarter Fürstenhochzeit von 1575:

Die Discantisten ich hie mein
Die Jungen sungen doch so klein
So hoch, so rein wurd es erklingen
Als hört man junge Meidle singen:
Die Stimm so lieblich konten dehnen
Als werns Meerfräwle vnd Syrenen.²¹

ihrer schönen Stimmen willen eingestellt worden waren und regelmäßig zu singen hatten. Vgl. Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara 1579–1597*, Princeton 1979, Bd.1, S.183f. und 187f.

- 20 Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Episode um einen Possenreißer und seine Frau, die 1483 in Trient auftraten: Als ein Adelige mit dem Argument, ein Lohn für »solche Dinge« sei verwerflich und schwere Sünde, den beiden den »gebräuchlichen Lohn« verweigerte, wurde der Dominikanerpater Felix Faber um Schlichtung der Streitfrage gebeten. Er entschied spontan zugunsten der Spielleute, war später aber erleichtert, als er in den Schriften des Jean Gerson die Bestätigung seiner Entscheidung findet (Jean Gerson, *De Cognitione peccatorum venialium et mortalium*, Memmingen 1502; Faber benutzte offensichtlich eine frühere Handschrift des später gedruckten Traktats). Wenn Spielleute, Possenreißer und Schauspieler »derartiges nicht aus Ausgelassenheit, sondern zum Lebensunterhalt und Erwerb und zur Erheiterung hoher Persönlichkeiten ... betreiben«, so sei ihr Tun gerechtfertigt und ehrbar. Tatsächlich handelte es sich bei dem Trienter Possenreißer um einen Handwerker, der das Possenreißer bei Ankunft hoher Persönlichkeiten als Nebenerwerb betrieb. Vgl. Josef Garber, *Die Reisen des Felix Faber durch Tirol in den Jahren 1483 und 1484*, Innsbruck 1923 (Schlern-Schriften,3), S.18f. Dadurch wird das Bild der Fahrenden Leute und speziell auch der Spielfrauen differenziert: Auch sesshafte, angesehene Bürger konnten gelegentlich als Spielleute auftreten, ohne dass sie deshalb ins gesellschaftliche Abseits gerieten. Das Risiko einer solchen Zuordnung zeigt sich jedoch in dem Streit, den Felix Faber schlichten musste.

- 21 Hochzeit zwischen Herzog Ludwig III. von Württemberg und Dorothea Ursula von Baden-Durlach, deutsche Übersetzung von Frischlins lateinischem Original (Tübingen 1578), zit. nach Dagmar Golly-Becker, *Die Stuttgarter Hofkapelle unter Herzog Ludwig III. (1554–1593)*, Stuttgart 1999 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg,4), S.191.

Der Gesang der Sängerknaben – in den Hofakten regulär aufgeführte Nachwuchsmusiker – wird hier mit dem Gesang junger Mädchen gleichgesetzt. Einen ähnlichen Hinweis bietet das Titelblatt des Diskant-Stimmbuchs von Georg Forsters 1539 veröffentlichten *Frischen teutschen Liedlein*:

Discantus.
Ir Kneblin vnd ir Meidlein rein
Ewer stimlein schallen also fein
Den Discant lernent vnbeschwert
Kein ander stimm euch zu gehört.²²

Allerdings stellt sich die Frage, ob Frischlin und Forster tatsächlich den Gesang von Mädchen im Ohr hatten, oder ob der reine Gesang der – ebenfalls reinen – Meidlein hier nicht nur als literarischer Topos eingesetzt wird, der nichts über die Realität der Musikübung von Mädchen und Frauen aussagt.²³ Dass sich Mädchen am Singen weltlicher Lieder beteiligten, wird allerdings auch an anderer Stelle deutlich sichtbar: Manche Verleger von Liedersammlungen geben auf dem Titelblatt die »Jungfrauen« gemeinsam mit den »jungen Gesellen« als Zielpublikum an.²⁴

Gleichwohl handelt es sich bei den eben zitierten Titeln um Sammlungen einstimmiger Lieder: Der Zugang zur mehrstimmigen Kunstmusik und zu Quellen der Instrumentalmusik dürfte sich im Bürgertum dagegen weitgehend auf die oberen Schichten beschränkt haben. In den einfacheren Bürgerfamilien waren weder die finanziellen Ressourcen noch die Zeit für den Luxus einer mu-

22 Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein* (1539–1556), Bd.1: *Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein* (1539), hrsg. von Kurt Gudewill, Wolfenbüttel 1942 (Das Erbe deutscher Musik. Reichsdenkmale, 20), S. XIX. Der Vers findet sich auch im *Andern Theil* (1540) und im *Dritten Theil* (1549) von Forsters *Frischen teutschen Liedlein*, hrsg. von Kurt Gudewill und Hinrich Siuts, Wolfenbüttel 1969 (Das Erbe deutscher Musik, 60), S. X, und Kurt Gudewill und Horst Brunner, ebda. 1979 (Das Erbe deutscher Musik, 61), S. XI. Im vierten und fünften Teil (beide 1556) dagegen fehlt diese Angabe, hrsg. von dens., ebda. 1987 und 1997 (Das Erbe deutscher Musik, 62 und 63).

23 Zu einem entsprechenden Topos im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Gino Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975 (Uomo e cultura. Testi, 14), S. 95–112.

24 So etwa der Titel eines Frankfurter Liederbuchs, das 1540 eine erweiterte Neuauflage erhielt: *Lieder Büchlein,/ Darin Begriffen/ sind Zwey hundert vnd sechtzig,/ Allerhandt schöner Weltlichen Lieder,/ Allen jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrau-/ wen zum neuwen Jar, in Druck verfertigt./ Außß neuw gemehret mit vil schönen Lie-/ dern, die in den andern zuvor ausgegangenen/ Drücken, nicht gefunden werden*, zit. nach Wolfgang Suppan, *Deutsches Liedleben zwischen Renaissance und Barock. Die Schichtung des deutschen Liedgutes in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1973 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 4), S. 64. Bei einem Liederbuch, das um 1580 bei Heinrich Nettesen in Köln erschien, dürfte es sich um eine weitere Auflage dieses Frankfurter Liederbuchs handeln, da der Titel nahezu identisch ist und erneut die Formulierung »allen/ jungen Gesellen vnd züchtigen Jungfrawen zum/ newen Jar in truck verfertigt« enthält.

sikalischen Ausbildung und Ausübung vorhanden. Leider sind auch in den besser dokumentierten Haushalten der Patrizierfamilien die Belege spärlich gesät. In der Familie Fugger ist zwar eine ungewöhnlich reiche Musikausübung und -förderung nachweisbar, Frauen kommen jedoch nur ganz am Rande vor, etwa in Gregor Aichingers Widmung seiner *Teutschen Gesenglein aus dem Psalter Davids* an Maria Eleonora Fugger (1608).²⁵ Als Tochter von Graf Karl II. von Hohenzollern-Sigmaringen stammte Maria Eleonora (1586–1668) von einem Adelshof, an dem die Musik eine wichtige Rolle spielte und Frauen des öfteren als Musikmäzeninnen hervortraten. In seiner Widmung hebt Aichinger hervor, dass Maria Eleonora »neben merern vilfeltigen tugenten ... auch in der *Musica*, gantz wol erfahren« sei. Obwohl er seine dreistimmigen Lieder in erster Linie aus Dankbarkeit gegen ihren Ehemann Johann Fugger veröffentlichte, ist doch zu vermuten, dass sie nicht nur als Ehrerweisung gegen Maria Eleonora, sondern auch für ihren konkreten Gebrauch im Ensemblesang gedacht waren. Sibylla Fugger, eine Generation früher geboren und wie Maria Eleonora aus einem Adelsgeschlecht stammend, stiftete als Angehörige der angesehensten Augsburger Patrizierfamilie um 1586 eine Orgel für die Jesuitenkirche. Damit setzte die ursprünglich protestantische Gräfin ein sichtbares Zeichen ihres Übertritts zum katholischen Glauben.²⁶ Ob die Stiftung darüber hinaus auf eine besondere Affinität zur Musik hinweist, bleibt offen. Sibyllas jüngste Tochter Helena legte 1590 im Augustinerinnenkloster zu Inzigkofen die Profess ab und wurde dort 1608 Priorin. Die Musik spielte gerade in diesem Kloster eine wichtige Rolle, doch lässt sich auch bei Helena nicht sagen, ob sie eine besondere Vorliebe für die Musik hatte.²⁷ Ein weiterer »Splitter« in der Dokumentation ist eine Notiz im Haushaltsbuch der Familie Fugger-Nothafft: Ein »Meister Johann Besuss«

25 Die Sammlung wurde 1609 in Dillingen gedruckt, die Widmung ist allerdings 1608 datiert. Aichinger stand seit vielen Jahrzehnten in engem Kontakt mit der Familie Fugger und war vor allem von Jacob I. Fugger (1542–1598) maßgeblich gefördert worden.

26 Dem einflussreichen Schwiegervater Anton Fugger war daran gelegen, die Braut seines Sohnes Marx noch vor der Hochzeit im Jahr 1557 zur Konversion zu bewegen; Sibylla schlug jedoch sein »Bestechungsgeld« in Höhe von »achtzig Mark fl. in Gold« aus. Vgl. Martha Schad, *Die Frauen des Hauses Fugger von der Lilie (15.–17. Jahrhundert)*. Augsburg – Ortenburg – Trient, Tübingen 1989 (Studien zur Fugger-Geschichte, 31), S. 61. Erst eine Vision im Zusammenhang mit der eifrigen Missionierungstätigkeit des Jesuitenprovinzials Petrus Canisius bewegte Sibylla zum Übertritt zur katholischen Kirche. Zu Sibyllas Biographie vgl. ebda., S. 59–66.

27 Inzigkofen war das Hauskloster der Herzöge von Hohenzollern-Sigmaringen. Mehrere weibliche Angehörige der Herzogsfamilie gehörten dem Kloster an und setzten sich dort – von ihrem Heimathof ein reguläres und anspruchsvolles Musikleben gewohnt – für die Musikpflege ein. Über viele Jahre hinweg wurden außerdem Musiker aus der herzoglichen Kapelle als Orgellehrer für den Konvent verpflichtet (vgl. Koldau, Frauen, Kap. »Die schwäbischen Hohenzollern« und den Abschnitt »Augustinerinnen« im Kap. »Musik in Frauenklöstern«).

erwarb Ende des 16. Jahrhunderts aus Antwerpen ein »Clavichord« für die Töchter des Ehepaares Hans und Elisabeth Fugger-Nothafft.²⁸ Möglicherweise unterrichtete er die beiden Mädchen auf diesem Instrument.

Günstiger ist die Quellenlage für die wohlhabende Handelsstadt Danzig, in deren Akten sich mehrere Hinweise finden, dass im 16. und 17. Jahrhundert auch die Bürgertöchter eine musikalische Ausbildung erhielten und am reichen Musikleben der Stadt teilhatten. In Danzig mischten sich – begünstigt durch die weitläufigen Handelsverbindungen der Stadt – zu dieser Zeit die musikalischen Traditionen mehrerer Nationen und Konfessionen. Die vier Hauptkirchen hatten ihre eigenen Musikkapellen und jeweils mehrere Organisten; die Kapelle der Marienkirche zog Musiker und Komponisten aus England und Italien an und stand in regem Austausch mit dem polnischen Hof, der im 17. Jahrhundert von italienischen Musikern dominiert wurde und sich somit an der Spitze der musikalischen Entwicklung befand. Während die öffentlichen Musikinstitutionen jedoch durchweg männliches Personal beschäftigten, lässt sich im Privatbereich eine Beteiligung von Frauen am bürgerlichen Musikleben nachweisen. Maria Bogucka zufolge übten sich die Danziger Ehefrauen und Töchter der reichen Kaufleute »von Kindheit an in Zimmerorgel, Klavichord und Gesang« und boten ihre musikalischen Künste auf den »zahlreiche[n] Familienfesten und bei verschiedenen öffentlichen Gelegenheiten« dar.²⁹ 1610 vermachte eine »Jungfraw Elisabeth Brandes« der Stadtbibliothek mehrere Musikdrucke, die ein überkonfessionelles Spektrum an geistlicher Musik abdecken: sechs Bände mit lateinischen Messen und Motetten »diversum authorum«, die Evangelienmotetten *Sententiae Evangelicae* des Marienkapellmeisters Johannes Wanning und einen Hugenottenpsalter mit Tonsätzen von Claude Goudimel. Elisabeth war vermutlich die jüngste, um 1545 geborene Tochter aus der ersten Ehe des 1577 verstorbenen Danziger Bürgermeisters Johann Brandes.³⁰ Wie diese Drucke mit geistlicher Musik in ihren Besitz kamen und ob sie für Elisabeth Brandes mehr als nur bibliophilen Wert besaßen, lässt sich nicht mehr klären.

Berühmtheit weit über Danzig und den deutschsprachigen Raum hinaus erlangte im 17. Jahrhundert die Ratsherrentochter Konstantia Czirenberg (1605–

28 M. Schad (wie Anm. 26), S. 192.

29 Maria Bogucka, *Das alte Danzig. Alltagsleben vom 15. bis 17. Jahrhundert*, Leipzig 1980, S. 190. Als Beleg für diese verallgemeinernde Darstellung gibt sie jedoch nur den Einzelfall der Ratstochter Konstantia Czirenberg an.

30 Karl-Günther Hartmann, »Musikgeschichtliches aus der ehemaligen Danziger Stadtbibliothek«, in: *Die Musikforschung* 27 (1974), S. 395. Bei den *Sententiae Evangelicae* von Wanning handelt es sich um dessen *Sententiae insigniores, ex evangeliiis dominicalibus excerptae* für 5–7 Stimmen (Dresden 1584, Venedig 21590).

1653). Ihre musikalische Begabung wird in mehreren zeitgenössischen Berichten, in einem mailändischen Musikdruck und in Elegien des niederländischen Dichters Samuel Naeran gepriesen. Der ausführlichste Bericht über ihre Künste findet sich im Tagebuch des Franzosen Charles Ogier, der sich 1635 mit seinem Dienstherrn, dem französischen Gesandten Claude de Mesmes, Comte d'Avaux, ein halbes Jahr in Danzig aufhielt.³¹ Am 17. November schildert Ogier mit Begeisterung einen Besuch im Hause Czirenberg:

Der Erlauchte Gesandte besuchte den Bürgermeister Czirenberg und hörte die Tochter desselben, Konstantia Czirenberg, singen und das Klavier spielen. Sie ist die schönste Dame der ganzen Stadt, und in allen Kunstfertigkeiten, die den Frauen zur Zierde gereichen, geübt; in der Musik aber ist sie ein wahres Wunder. Sie hat eine ganz vortreffliche Stimme, und singt nach italienischer Weise, welche in Polen und Deutschland die allein gebräuchliche ist. Als der Ruf von ihr bis nach Italien gelangte, hielten die berühmtesten Mailändischen Musiker sie der Auszeichnung werth, ihr ein Buch zu dediciren, welchen den Titel führt: »Flores praestantissimorum virorum (nämlich im Fache der Musik), a Philippo Lomatio delibati.«³² Diesem Buche haben sie eine sehr schmeichelhafte Epistel an Konstantia Czirenberg vorgesetzt. Ein gewisser Neran, der sich in Danzig aufgehalten hat und jetzt nach Holland gereist ist, hat zu ihrem Lobe sehr schöne elegische Werke gedichtet; ich habe in diesem ganzen Norden keine bessern gelesen. – Unser Barenne [ein Musiker im Gefolge des Grafen d'Avaux] ließ sich vor ihr hören und sie fand seine Modulation und seine Sangweise sehr schön; wobei sie bemerkte, sie habe bisher noch niemals französisch singen gehört. Demohngeachtet verstand sie sich dazu, in unserer Gegenwart ein französisches Lied vorzutragen, jedoch in ihrer italienischen Manier. Sie wünschte, dass Barenne ihr Unterricht geben mögte, und sang mit ihm. Der so überaus gütige Gesandte lobte die Vorzüge dieser einzig zu nennenden Frau ganz ungemein, vornehmlich ihre Bescheidenheit, die nicht jene gewöhnliche und demüthige ist, sondern die, aus welcher Geisteshoheit und Seelenadel hervorleuchten.³³

Ogiers Schilderung von Konstantias musikalischem Vortrag ist in vielfacher Hinsicht aufschlussreich. Die Patriziertochter war offenbar umfassend gebildet und von rascher musikalischer Auffassungsgabe. Ihr Ruf als Sängerin und In-

31 Ogiers Tagebuch erschien 1656 in Paris unter dem Titel *Caroli Ogeri Ephemerides, sive iter Danicum, Suecicum, Polonicum cum esset in comitatu Illustriss. Claudii Memmii Comititis Avauxii, ad septentrionis Reges Extraordinari Legati*.

32 Hierbei handelt es sich um die Anthologie *Flores praestantissimum virorum ... unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi, quibus adduntur Missa, Magnificatque duo, Cantiones item, ut vocant, alla organo ... ad nobilissimam Constantiam Czirenbergiam gedanense*, 1626 herausgegeben von dem Mailänder Verleger Filippo Lomazzo (RISM 1626⁵).

33 Zit. nach der »nicht ängstlich wortgetreuen, aber doch auch nicht willkürlich freien Uebersetzung« aus dem Lateinischen durch Gotthilf Löschin, »Ogier's Bericht über seinen Aufenthalt in Danzig im Jahre 1635«, in: *Beiträge zur Geschichte Danzigs und seiner Umgebungen*, Danzig 1837, Reprint Hannover 1977, Bd. 2, S. 51.

strumentalistin ist bis nach Italien gedrungen, wo sie durch die Anthologie des Mailänder Verlegers Filippo Lomazzo besonders geehrt wurde. Leider geben die beiden Lobgedichte, die zu Beginn dieser Sammlung abgedruckt sind, keinerlei Aufschluss darüber, wie der Verleger von ihren Fertigkeiten erfahren hat. Die beiden Dichter, der Mailänder Priester Lorenzo Frissoni und Francesco Bamfi, vermutlich ein Angehöriger der Mailänder Musikerfamilie Bamfi,³⁴ preisen sie mit den üblichen Attributen »Größte unter den Musen, und auch die Größte unter den Grazien« bzw. »Phoebe«, also Schwester des begnadeten Musikers Apollo. Aufschlussreich ist allerdings eine Zeile in Frissonis Gedicht: »Suscipit hanc Gedanum, celebratque; Polonia tota« (»Ganz Polen blickt bewundernd zu dieser Danzigerin auf und feiert sie«). Dies entspricht einer Bemerkung Ogiers, dass Konstantia »der polnischen, französischen, italiänischen und lateinischen Sprache mächtig sei, sowohl die Feder, als auch die Nadel mit großer Geschicklichkeit zu führen wisse, und nicht nur bei dem ganzen polnischen Hofe, sondern auch bei dem Könige in hohem Ansehen« stand.³⁵ Offensichtlich hatte sich die Danziger Ratstochter längere Zeit am polnischen Königshof aufgehalten, dessen Hofkapelle fast ausschließlich mit italienischen Musikern besetzt war. Vermutlich lassen sich von einem solchen Aufenthalt am polnischen Hof Konstantias Kenntnisse in der italienischen Gesangkunst wie auch ihre Verbindung nach Italien herleiten.

Ein letztes Beispiel zeigt, dass nicht nur der Gesang, sondern auch die Instrumentalmusik zur Ausbildung einer Tochter aus gehobenem bürgerlichen Hause gehörte. Das Clavierbuch der Regina Clara Imhoff ist als besonders wertvoller Beleg für die Hausmusik von Frauen in der Frühen Neuzeit zu werten, denn es gewährt einen Einblick in das Instrumentalrepertoire einer Patriziertochter im 17. Jahrhundert. Das Titelblatt der handschriftlichen Orgeltabulatur trägt die Angabe »Regina Clara ImHoff Anno 1649«.³⁶ Woher Regina Clara Imhoff stammte, ist bislang nicht eindeutig geklärt; die Angaben in der

34 Bekannt sind der Lautenist Giulio Banfi, der in Filippo Picinellis *Areneo dei letterati milanesi* erwähnt ist (Mailand 1670, S.354), außerdem der Organist Alfonso Bamfi, der 1641 1655 als Organist in Como und Domodossola bezeugt ist, mindestens einen Druck mit mehrstimmiger geistlicher Musik veröffentlichte und möglicherweise aus der Mailänder Familie stammt. Vgl. Giuseppe Vecchi, Art. »Bamfi (Banfi), Alonso«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd.15, Kassel 1973, Sp.444, sowie Gunther Morche, Art. »Bamfi (Banfo), Alfonso«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd.2, Kassel 1999, Sp.137.

35 G.Löschin, Ogier's Bericht (wie Anm.33), S.51.

36 A-Wn, Ms.18491. Zit. nach Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17.Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel 1958, S.109. Die irrige – weil im Manuskript kaum leserliche – Jahreszahl 1629 wurde hier in 1649 korrigiert.

Sekundärliteratur schwanken zwischen Nürnberg und Augsburg.³⁷ In beiden Städten gab es im 16. und 17. Jahrhundert Patrizierfamilien mit Namen Imhof(f), die durch verwandtschaftliche Beziehungen miteinander verbunden waren.³⁸ Unter den Frauen dieser Familien kommt der Name Regina öfters vor.³⁹ Die Kompilatorin des Clavierbuchs dürfte jedoch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit aus Nürnberg stammen: Erich Schenk identifiziert sie mit einiger Plausibilität als Tochter des Nürnberger Patriziers Wilhelm Imhoff (1586–1661), der 1626–1628 Mitglied der Nürnberger Musikgesellschaft war.⁴⁰ Zudem kommt das häufigste Verzierungszeichen in der Handschrift (etwa: $\cup$), nur in Nürnberger Handschriften mit Stücken für Tastenmusik vor.⁴¹ Das Clavierbuch der Regina Clara Imhoff enthält 103 verschiedene Tanzsätze, 35 intaviolierte Liedsätze und 14 vierstimmige Choralsätze mit leicht koloriertem Cantus firmus.⁴² Die Tanzsätze sind größtenteils anonym, es bestehen allerdings Konkordanzen zu Kompositionen von Johann Herrmann Schein, Michael Praetorius und evtl. auch Hans Leo Hassler.⁴³ Namentlich genannt sind

37 In der Erstauflage der *MGG* wird die »Jungfer Clara Regina Imhoff« als Augsburgerin bezeichnet (Irmgard Becker-Glauch, Art. »Augsburg«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. I, Kassel 1949, Sp. 833). Christiane Engelbrecht und Erich Schenk verorten sie dagegen in Nürnberg (Ch. Engelbrecht, Kasseler Hofkapelle, wie Anm. 36, S. 109, und Erich Schenk, »Deutsches Suitengut in hausmusikalischer Überlieferung«, in: *Musa – Mens – Musici. Im Gedenken an Walthar Vetter*, hrsg. von Heinz Wegener, Leipzig 1969, S. 81). Keine Angaben zu ihrer Herkunft finden sich bei Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*, Wiesbaden 1989, S. 39f., und Lydia Schiemiing, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, 12) und in den verschiedenen Ausgaben des *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

38 Frau Dr. Irmgard Freifrau von Andrian-Werburg (Archiv des Germanischen Nationalmuseums) sei für diese Auskunft gedankt.

39 Unter den Augsburger Patrizierfamilien sind im Zeitraum 1500–1620 drei Frauen dieses Namens verzeichnet; als Kompilatorin des Clavierbuchs kommt jedoch nur die jüngste der drei in Frage: Regina Imhof, das vierte Kind von Karl Imhof (1546–1613) und der Augsburger Patriziertochter Euphemia Vöhlin (vgl. *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, hrsg. von Wolfgang Reinhard, Berlin 1996, S. 364, Nr. 529).

40 E. Schenk, Deutsches Suitengut (wie Anm. 37), S. 81.

41 Siegbert Rampe sei für diesen Hinweis gedankt.

42 Laut Kurt von Fischer handelt es sich bei diesem Klavierbuch mit seinen elf Sarabanden um eine der frühesten Quellen für diesen Tanz. Kurt von Fischer, Art. »Klaviermusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 7, Kassel 1958, Sp. 1134. Zu den Spezifika der Tabulaturnotation in dieser Handschrift vgl. W. Apel, *Die Notation* (wie Anm. 37), S. 39f.

43 Vgl. E. Schenk, Deutsches Suitengut (wie Anm. 37), S. 81–86. Schenk vermutet außerdem, dass sich das Signet »D.S.« beim Aufzug Nr. 65 auf Praetorius' Nachfolger, den Braunschweig-Wolfenbütteler Hofkapellmeister Daniel Selich beziehen könnte. Genauso gut wäre allerdings

Girolamo Frescobaldi und der Nürnberger Organist David Schedlich, von dem drei Stücke stammen. Den vierzehn Choralstücken liegen beliebte lutherische Chormelodien und ein neueres Kirchenlied zugrunde, die Regina Clara Imhoff von klein auf vertraut gewesen sein dürften.⁴⁴ Der Inhalt spiegelt somit die musikalischen Bedürfnisse und Vorlieben einer höheren Bürgerstochter im 17. Jahrhundert: eine Mischung von weltlichen und geistlichen Instrumentalsätzen, die aus beliebten Musikdrucken und dem Liedrepertoire der Zeit zusammengestellt und für das charakteristische Instrument bürgerlicher Hausmusik aufbereitet wurden.

Dieser knappe Überblick über verschiedene Bereiche des häuslichen Musizierens im 16. und 17. Jahrhundert lässt ahnen, wie weitflächig das Engagement von Frauen in der deutschen Musikkultur dieser Zeit war. Manche Beispiele, wie etwa Konstantia Czirenborg, laden zu einer tiefer gehenden Recherche ein, da die Sozialisation der Ratsherrentochter im gehobenen Danziger Bürgertum wie auch im polnischen Hofleben auf weitere Dokumente zu ihren musikalischen Aktivitäten hoffen lässt. Andere Beispiele können nur als vereinzelte Mosaiksteine dienen, deren Einbindung in Gesellschaft und Musikkultur nicht mehr zu rekonstruieren ist. Insgesamt ergeben diese Mosaiksteine jedoch ein facettenreiches Bild, das zu einer alternativen Sicht- und Forschungsweise anregt: Vermitteln die traditionellen Dokumente der Musikgeschichtsschreibung – insbesondere die höfischen und städtischen Register und Zahlamtslisten – den Eindruck, dass Frauen keinen Anteil am deutschen Musikleben der Frühen Neuzeit hatten, so bieten Reiseberichte, Korrespondenzen, Tagebücher und andere »graue« Quellen eine Fülle an Hinweisen auf musikalisch engagierte Frauen, die Anstoß zu weiteren Studien geben sollte. Diese Fülle darf zwar nicht darüber hinwegtäuschen, dass der wesentliche Anteil des deutschen Musiklebens in der Frühen Neuzeit von Männern bestritten wurde. Dennoch machen die zahlreichen, erst durch beharrliche Recherche auffindbaren Nachweise deutlich, dass sich hinter dieser offiziellen Musikkultur eine Kultur »weiblichen« Musizierens verbirgt, die noch der Entdeckung harret.

denkbar, dass hinter dem Kürzel der Nürnberger Organist David Schedlich steht, der im Clavierbuch mehrfach genannt wird.

- 44 »Danket dem Herrn«, »Herr Gott nun sei gepreiset«, »Nun komm der Heiden Heiland«, »Ein Kind geboren zu Bethlehem«, »Christe, der du bist Tag und Licht«, »Erstanden ist der heilige Christ«, »Hör liebe Seel«, »Jesu, du mein liebstes Leben«, »Nun lob mein Seel den Herren«, »Christus, der uns selig macht«, »Christ lag in Todesbanden«, »Da Jesus an dem Kreuze stund« und »Wie nach einer Wasserquelle«, »Hinweg, hinweg Melancholey«.