

Wer war Katharina Gerlach?

Über den Nutzen der Perspektive kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung

Komponistinnen und Musikerinnen als musikbezogen kulturell Handelnde

Als man in den 1980er Jahren daran ging, die Frauen in der Musikgeschichte wieder sichtbar zu machen, suchte man im ersten Schritt nach den Komponistinnen. In diesem Prozess gelangte eine beträchtliche Zahl komponierender Frauen auch aus der Frühen Neuzeit wieder ins Bewusstsein der Fachwelt.

Der Lebensraum dieser Frauen war in vielen Fällen die Stadt. Eine dieser Städte, in denen viele musikalisch hoch gebildete Frauen heranwuchsen, die ihren kompositorischen Werdegang im Erwachsenenalter meist in Klöstern fortsetzten, war Mailand. Die Kaufmannstochter Chiara Margarita Cozzolani¹ etwa legte 1620 ihr Gelübde als Benediktinerin an Santa Radegonda ab, die Sopranistin, Organistin, Kapellmeisterin und Musiklehrerin Claudia Francesca Rusca wurde wegen ihres musikalischen Talents vermutlich sogar „für eine reduzierte Mitgift ins Humiliatinnenkloster Santa Catarina in Brera aufgenommen.“²

Nun denkt man bei Kloster rasch an einen geschlossenen Bereich, der kaum Wechselwirkung mit der städtischen Kultur hat. Das war jedoch ganz und gar nicht der Fall: Die musikalischen Aktivitäten der Musikerinnen in den Klöstern drangen sehr wohl in die Stadtöffentlichkeit. So schreibt z. B. Girolamo Borsieri im *Soplemento* zu Paolo Morigia: *La Nobiltà di Milano* (Mailand 1619), in „fast allen Nonnenklöstern“ werde „musiziert; auf vielerlei Instrumenten [...] gespielt, und [...] auch gesungen. In einigen Klöstern gibt es solch rare Stimmen, dass sie Engelssang scheinen: Sirenenstimmen gleich locken sie Mailands Adel dort hinzugehen und ihnen zu lauschen.“³ Aus Stadtführern

¹ Im Rahmen des Symposiums führten der MädchenChor Hannover und die Hannoversche Hofkapelle unter Ltg. von Gudrun Schröfel am 29. Juni 2006 in der Neustädter Hof- und Stadtkirche Werke von Chiara Margarita Cozzolani und Maria Xaveria Perucina auf.

² Marc-Joachim Wasmer, Einführungstext zu „Gesänge hinter Mauern – Eros und Ecclesia. Solo-Motetten des 17. Jahrhunderts aus italienischen Frauenklöstern“, in: *Frauen in der Musik. Werke vom Mittelalter bis zur Weimarer Klassik*, hrsg. von Barbara Schwendowius, Köln 2002 (= Tage Alter Musik in Herne 2002), S. 31–33, hier: S. 32.

³ Zitiert nach ebd., S. 30.

und Reiseberichten erfahren wir von der Berühmtheit der Musikerinnen, so auch „der Sängern von Santa Radegonda“, dem Kloster, in dem Cozzolani lebte; die Sängern dieses Klosters öffneten an „hohen Festtagen [...] ihre Aufführungen für Mailänder und auch für auswärtige Besucher. Im dicht gefüllten öffentlichen Teil des Kirchenraums [...] herrschte dann großes Gedränge.“⁴ Die Mailänder Städter und Städterinnen hörten bei diesen Gelegenheiten also Musikerinnen, die von Frauen Komponiertes aufführten.

Dieses musikalisch-kulturelle Ereignis ist einer jener „Kreuzungspunkte im städtischen Raum“⁵, die Susanne Claudine Pils für Wien in den Blick genommen und gezeigt hat, wie sich an solchen Kreuzungspunkten verschiedene Schichten, „adelige Frauen wie auch solche der städtischen ‚Ränder‘ [...] unter verschiedenen Voraussetzungen Räume in der Stadt“⁶ teilten. Über solche Kreuzungspunkte wissen wir wenig; sie zählen nicht zu den „anerkannten Schauplätzen der Geschichte“⁷, aber, will man die Geschichte von Frauen sichtbar machen, muss man, wie es Karin Hausen 1992 gefordert hat, „die Aufmerksamkeit“ gerade auf solche „eher unerwarteten Räume und sozialen Plätze für Frauen“⁸ lenken.

Im zweiten Schritt wandte man sich den musizierenden Frauen in der Musikgeschichte zu. Dies war ein wesentlicher Schritt, basierte er doch auf der Einsicht, dass sich musikalische Vergangenheit nicht allein als eine Text-Vergangenheit rekonstruieren lässt: „Als Textgeschichte“, so schreibt Nicole Schwindt 2004 in der Einleitung zu *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts*, konzentrierte sich das Fach „auf notierte Musik [...]“. Die damit einhergehende Vernachlässigung des handlungsorientierten Teils einer ‚Musiziergeschichte‘ relegiert das musikalische Tun und Verhalten (und damit auch das von Frauen) in einen sekundären Bereich.“⁹ In diesem ‚sekundären‘ Bereich taucht jedoch eine Vielzahl von musikalisch aktiven Frauen auf; so wurde z. B. sichtbar, dass im 16. bis 18. Jahrhundert viele adelige Frauen Musikinstrumente spielten. Im städtischen Musikleben, so meinte man anfangs, sei

4 Candace Smith, Einführungstext zu „I Vesperi Natalizi di Suor Chiara Margarita Cozzolani (1650)“, in: ebd., S. 90–91, hier: S. 90.

5 Susanne Claudine Pils, „Reiche Frauen – arme Frauen. Überlegungen zu ‚Frauen-Räumen‘ im frühneuzeitlichen Wien“, in: *Frauen in der Stadt*, hrsg. von Günther Hödl, Fritz Mayrhofer und Ferdinand Opll, Linz 2003 (= Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas, Bd. 18), S. 115–13, hier: S. 117.

6 Ebd., S. 118.

7 Karin Hausen, „Frauenräume“, in: *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*, hrsg. von Karin Hausen und Heide Wunder, Frankfurt am Main 1992 (= Reihe Geschichte und Geschlechter, Bd. 1), S. 21–24, hier: S. 22.

8 Ebd.

9 Nicole Schwindt, Einleitung zu *Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten Motivationen*, hrsg. von Nicole Schwindt, Kassel 2005 (= Trosinger Jahrbuch für Renaissancemusik, Bd. 1), S. 9.

kein Platz für musizierende Frauen gewesen – und das trifft auf die Stadtpfeife-reien und Kantorate auch zu. Dennoch ist dieses Bild inzwischen modifiziert: Spielfrauen kamen in die Städte, musizierende Frauen traten in Wirtshäusern und Bordellen auf. Auch dies „Plätze [...], auf denen Frauen als [musikalisch] handelnde Personen“¹⁰, agierten, die nicht zu den anerkannten, ‚wichtigen‘ Schauplätzen der Geschichte gehörten. Übersieht man solche ‚Frauenräume‘, bleiben viele musikalisch aktive Frauen unsichtbar.

Druckerinnen und Frauen, die musikalische Bildung weitergaben

Mit den Komponistinnen und den Musikerinnen haben wir nicht alle Frauen, die für die musikalische Kultur der Frühen Neuzeit wichtig waren, im Blick: Es gab Sammlerinnen wie die Herzogin Louise Friederike, deren Bibliothek noch heute erhalten ist und uns Einblick in eine historische Musikkultur und deren ästhetischen Wandel gibt, und es gab Mäzeninnen wie Hedwig, Kurfürstin von Sachsen, also Frauen, die die musikalische Kultur förderten und dadurch mitgestalteten. Der Blick sei noch auf zwei weitere Gruppen von Frauen in Städten gerichtet, deren Kultur tragendes Tun musikalische Kultur geprägt hat: Zum einen sind dies die musikalische Bildung weitergebenden Frauen (also sowohl Kinder erziehende Mütter als auch Lehrerinnen), zum andern sind es die Druckerinnen, was zur Auflösung der Frage führt, wer Katharina Gerlach war.

Johannes Grabmayer hat 2003, gestützt auf „zahlreiche, zum Teil ausführliche Nachrichten über die Betätigung von Frauen in der städtischen Wirtschaft“¹¹, die *Lebenswelten von bürgerlichen Frauen in der spätmittelalterlichen Stadt* in den Städten untersucht. Er resümiert, „im Bereich der städtischen Berufe“ seien „Frauen kaum Produktionsbereiche verschlossen“ geblieben, sei „von Frauen immer wieder Hauptverantwortung übernommen“ worden, „nicht nur von Witwen [...] Oft sah die Arbeitsteilung vor, dass der Mann den handwerklichen Part erledigte und die Frau den kaufmännischen.“¹²

Ein Handwerksbereich, für den das in besonderem Maße gegolten hat, bzw. über den wir unterdessen aufgrund von Forschungen mehr wissen, ist, der Buchdruck, der fraglos zu den wirkungsmächtigen Formen ‚kulturellen Handelns‘ zu zählen ist. Albrecht Classen hat dazu eine faszinierende Studie vorgelegt, in der er konstatiert, dass Frauen „sich erstaunlich häufig am Buchdruck“ beteiligt haben, „sei es, daß sie als Witwen die Aufgabe übernahmen, die Offizine ihrer verstorbenen Gatten weiterzuführen, oder sei es, daß sie be-

¹⁰ Hausen, „Frauenräume“ (wie Anm. 7), S. 22.

¹¹ Johannes Grabmayer, „Lebenswelten von bürgerlichen Frauen in der spätmittelalterlichen Stadt“, in: *Frauen in der Stadt* (wie Anm. 5), S. 13–35, hier: S. 13.

¹² Ebd., S. 17 f.

reits in ihrer Jugend vom Vater in dieses Handwerk eingeführt wurden.“¹³ Classen interpretiert den Stellenwert dieses Befundes für die Kultur mit gebotener Vorsicht und schreibt: Wenn „auf einem so wichtigen Gebiet wie dem Buchdruck [...] eine Reihe von Frauen tätig waren“, so könne man annehmen, dass sie „dadurch wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die intellektuelle oder schlicht lesehungrige Öffentlichkeit ausübten.“¹⁴

Nürnberg ist das städtische Paradebeispiel für auf diesem Sektor kulturell handelnde Frauen: Kunegunde Hergot, gestorben 1547 in Nürnberg, zählt zu den Frauen, die „selbständig eine außerordentlich hohe Anzahl von Drucken“¹⁵ herausbrachten, darunter zahlreiche Musikalien, d.h. Kirchenlieder und Liedflugschriften. Schon zu Lebzeiten ihres Mannes hatte sie sich „an der Geschäftsführung [...] beteiligt“ und diese „offensichtlich sehr erfolgreich“¹⁶ weitergeführt, nachdem ihr Mann wegen einer von ihm verbreiteten Schrift, in der „eine agrarisch-kommunistische Utopie“¹⁷ entworfen wurde, auf dem Leipziger Marktplatz hingerichtet worden war.

Besonders herausragend unter den Druckerinnen ist Katharina Gerlach, deren „Ansehen [...] so hoch [war], daß sie 1576 offiziell in das Ämterbüchlein unter den Druckern und Buchführern eingetragen wurde.“¹⁸ Katharina Gerlach war dreimal verheiratet: Von ihrem ersten Mann erbte sie 1540 ein Haus, in dem ihr zweiter Mann 1541 die Druckerei Berg & Neuber gründete. Nach dessen Tod 1563 führte sie eigenständig die Firma fort, heiratete 1565 Dietrich Gerlach, nach dessen Tod 1575 sie „das Geschäft unter ihrem eigenen Namen und für die Erben Bergs“¹⁹ weiterführte. „Obwohl die Aktivitäten der Firma sehr vielfältig waren und der Betrieb unter Katharina [Gerlach] sogar eine der beiden offiziellen Druckereien des Nürnberger Stadtrates wurde, galt ihr besonderes Interesse der Musik. Das Unternehmen war im deutschsprachigen Raum zu seiner Zeit führend im musikalischen Druck“, d.h. ihre Druckerei war maßgeblich an der „Verbreitung italienischer Musik in Deutschland“ beteiligt und brachte nicht weniger als „33 Ausgaben mit Villanellen [...], Canzonetten [...], drei Madrigalbücher [...] und neun Sammlungen mit überwiegend italienischer weltlicher oder geistlicher Musik“²⁰ heraus. Ein wahrlich wirkungsreiches, kulturprägendes Handeln, auf das Katharina Gerlach offen-

13 Albrecht Classen, „Frauen als Buchdruckerinnen im deutschen Sprachraum des 16. und 17. Jahrhunderts“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 75 (2000), S. 181–195, hier: S. 181.

14 Ebd., S. 182.

15 Ebd., S. 184.

16 Ebd.

17 Lothar Schmidt, Artikel „Hergot“, in: *MGG* 2, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 1380–1832, hier: Sp. 1380.

18 Classen, „Frauen als Buchdruckerinnen“ (wie Anm. 13), S. 183.

19 Ebd.

20 Royston Gustavson, Artikel „Gerlach“, *MGG* 2, Personenteil Bd. 6, Kassel u. a. 2002, Sp. 783–787, hier: Sp. 784.

bar hoch betagt hat zurückblicken können: Ihr Geburtsjahr ist unbekannt, aber rechnet man von ihrer ersten Heirat 1536, so dürfte ihr Leben bis zu ihrem Tod 1592 an die 80 Lebensjahre gewährt haben.

Kommen wir zur andern Gruppe, nämlich den Frauen, die musikalische Bildung weitergaben. In der Frühen Neuzeit, so Erich Kleinschmidt 1982 in *Stadt und Literatur in der frühen Neuzeit*, bildete sich in den Städten eine

Erziehungssphäre, in der das Lernen [...] gemeinnützigen, der ganzen Stadt Vorteil bringenden Zielen zu dienen hatte [...]: Für das Selbstverständnis der Oberschichten spielen in den großen, freien Städten Bildung und Wissenschaft eine große Rolle, da über sie [...] eine Überlegenheit gegenüber der außerstädtischen Feudalwelt begründbar zu sein schien.²¹

Das hatte zur Folge, dass „bis zum 15. Jahrhundert [...] fast alle Städte eigene Schulen“ besaßen, in denen es „zumeist keine strenge Trennung der Geschlechter“ gab, sondern „Knaben und Mädchen [...] gemeinsam unterrichtet“²² wurden. War eine Ausbildung in Lesen und Schreiben „bis etwa zur Mitte des 14. Jahrhunderts [...] das Privileg nur einiger weniger Töchter aus vermögenden Familien“, so „nahm an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert das Interesse der städtischen Bevölkerung, auch wieder zuerst der Kaufleute, an der Ausbildung ihrer Töchter sprunghaft zu“, schreibt Johannes Grabmayer und begründet „diese Entwicklung“ damit, „dass es gerade zu der Zeit zu einer Landflucht und parallel zu einem Boom bei der Begründung von Klein- und Mittelbetrieben gekommen ist. Und die Führung solcher Betriebe war ohne Mithilfe der Ehefrau undenkbar. Der Kaufherr war ja regelmäßig auf Handelsreisen, der gesamte Betrieb in all seinen Facetten wurde in der Zeit seiner geschäftsbedingten Abwesenheit von der Gattin geführt.“²³

Lesen und Schreiben gehörten wie die Unterweisung in der Haushaltsführung, das Erlernen von „Grundfähigkeiten des jeweiligen Berufs im elterlichen Betrieb“²⁴ und die Einübung in weibliche Tugenden zur Ausbildung von Töchtern aus wohlhabendem Haus, aber auch das Singen und das Spielen eines Instruments wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts zum festen Bestandteil der Ausbildung von Mädchen aus gehobenen Bürgerschichten. Verschiedene städtische Quellen berichten über singende Mädchen und Frauen: „Da gingen die deutschen Schreiber mit iren Lernknaben und Lernmädchen, auch desgleichen die Lehrfrauen mit ihren Mädchen und Knaben auf die Veste zu Nürnberg in die Burg in die Kapelle mit ihrem deutschen Gesang und sangen

21 Erich Kleinschmidt, *Stadt und Literatur in der frühen Neuzeit: Voraussetzungen und Entfaltung im südwestdeutschen, elsässischen und schweizerischen Städteraum*, Köln/Wien 1982 (= Literatur und Leben, Bd. 22), S. 24 f. und 26.

22 Grabmayer, „Lebenswelten“ (wie Anm. 11), S. 20.

23 Ebd., S. 21.

24 Ebd., S. 22.

dort', erzählt das Nürnberger Jahrbuch zu 1487.²⁵ Über Zittau, die florierende Tuchmacherstadt, wo man im 16. Jahrhundert mit einer, wir würden heute sagen, systematischen musikalischen Breitenbildung begann, berichtet der Prediger Bruno Quinos 1577, es sei

insonderheit zu loben, daß [...] aus christlichem Bedenken, einen sonderlichen deutschen Sängers in der Kirchen dieses Ortes alleine darauf bestellet und verordnet, damit das gemeine Volk, sonderlich aber von Weibern, Jungfrauen und Kindern, täglich zu gewisser Zeit und Stunde [...] ihre Uebung in den schönen und christlichen deutschen Psalmen und Gesängen haben mögen; daher denn kommt, daß der gemeine Mann, sammt Frauen und Jungfrauen dieses Ortes, in geistlichen deutschen Liedern dermaßen geübt und dazu gewöhnet, daß sie in öffentlicher Versammlung der Kirchen so fleißig singen, dergleichen ich an keinem Orte erfahren.²⁶

Lieder als städtische Umgangsmusik

(Haus-)Andachtslieder, Erbauungslieder, Lieder, die zu den verschiedensten Gelegenheiten in der städtischen Lebenswelt gesungen wurden – dem Lied wuchsen mit der Ausprägung stadtbürgerlicher Kultur vielfältige Funktionen zu und zweifellos war das Lied eine Hauptgattung für die musikalische Praxis von Frauen. Lieder als Umgangsmusik der Bürger fungierten als „Tugendlehre“ für den Bürger und gaben Orientierung im Hinblick auf bürgerliche Werte wie Frömmigkeit, Genügsamkeit und Mäßigung. „Lieder besaßen in der frühneuzeitlichen Kulturgesellschaft städtischen [...] Zuschnitts, im Kreis von Handwerkern und Kaufleuten ebenso wie in der gelehrten Bildungsschicht eine hohe sozialkommunikative Funktion.“²⁷

Dazu ein etwas genauerer Blick nach Königsberg, wie es uns aus den zwischen 1638 und 1650 veröffentlichten acht Sammlungen von Arien von Heinrich Albert²⁸ entgegentritt. Albert, ein Cousin von Heinrich Schütz, kam 1630 als Domorganist nach Königsberg. Um ihn und Simon Dach, der 1639 Professor für Poetik an der Königsberger Universität wurde, bildete sich ein Künstlerkreis, in dessen musikalischer Kasualyrik uns ein herausragendes Beispiel poetischer Gedächtnisstiftung stadtbürgerlicher Kultur überliefert ist. Die Gelegenheitsdichtungen von Dach entstanden vor allem zu Trauerfällen und Hochzeiten und geben Einblick, was die Stadtbürger zwischen Tod und maßhaltender Weltfreude betraf.

25 Grabmayer, „Lebenswelten“ (wie Anm. 11), S. 21.

26 Christian Adolph Peschek, *Handbuch der Geschichte von Zittau*, Bd. 2, Zittau 1837, S. 326.

27 Kleinschmidt, *Stadt und Literatur* (wie Anm. 21), S. 67.

28 Heinrich Albert, *Arien*, 2 Bde., hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1903 und 1904 (= Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 12 und 13).

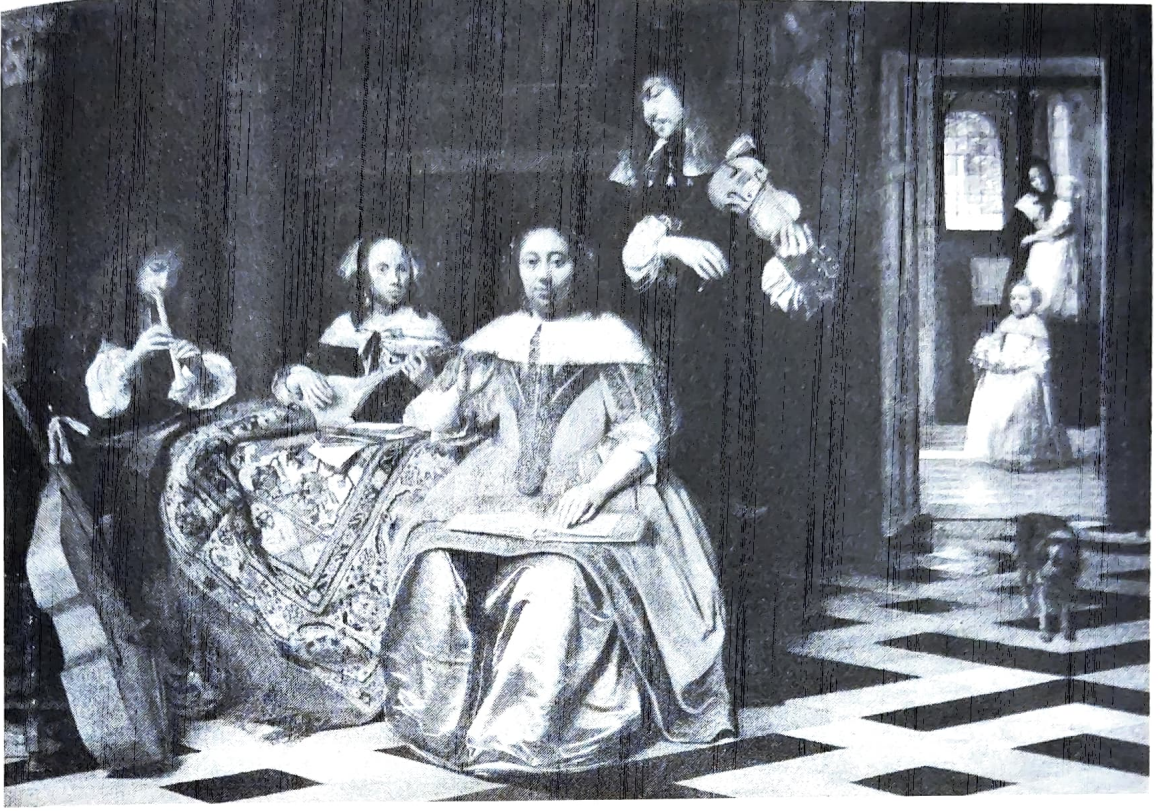


Abb. 30 Pieter de Hooch, *Familienmusik* (1665)

Heide Wunder hat in ihrem Beitrag unter Bezug auf Karel Moens darauf hingewiesen (vgl. S. 16), dass musizierende Frauen auf Bildern dieser Zeit nicht als Abbildung von historischer Realität misszuverstehen sind, was Louis Peter Grijp mit seinem Beitrag differenzierend hinterfragt. Abermals – und darin Stephanie Schroedters Schluss zur Seite stehend – stellt sich die Frage nach der Problematik der Interpretation von Bildquellen.

Zum Begriff „Kulturellen Handelns“

Natürlich sind die Artefakte früherer Zeiten faszinierend: Kompositionen, Literatur, Bilder sind greifbare Zeugnisse, und wir wollen wissen, wer solche Kunstwerke hat zu Wege bringen können. Aber dass diese Artefakte bis in unsere Zeit erhalten und überliefert worden sind, ist letztlich der von vielen Menschen getragenen Tradierung zu verdanken. Künstlerische Artefakte haben ohne Praktiken (musikalische Aufführungen, Singen, Sammeln, Drucken, Lesen) keine Lebenschance. Diese Einsicht hat dazu geführt, dass die neuere historische Kulturforschung die Geschichte der Kunst als eine Geschichte von Praxisformen zu schreiben versucht: Ihr geht es nicht mehr um die Geschichte der Sprache, sondern um die „Geschichte des Sprechens“³⁰, und dies geht

³⁰ Peter Burke, *Was ist Kulturgeschichte?*, aus dem Englischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 2005, S. 86.

zwangsläufig Hand in Hand mit einer Verschiebung der Aufmerksamkeit weg „von heroischen Individuen“, also den genialen Urhebern der Artefakte, „hin zu den veränderlichen Methoden“³¹, der Alltagspraxis, den kulturellen Aneignungsprozessen der Menschen. Peter Burke, der diesen historiographischen Paradigmenwechsel in seinem Band *Was ist Kulturgeschichte?* beschreibt, gibt ein Beispiel der Auswirkungen dieses Perspektivwechsels und schreibt:

Die Geschichte der Praxisformen hat auch Auswirkungen auf vergleichsweise traditionelle Bereiche der Kulturgeschichte wie die Erforschung der Renaissance. So wurde der Humanismus früher über die zentralen Ideen der Humanisten definiert, etwa ihren Glauben an die ‚Würde des Menschen‘. Heute definiert man ihn eher als Cluster von Aktivitäten wie dem Kopieren von Inschriften, dem Versuch, im Stile Ciceros zu schreiben und zu sprechen.³²

Ein Cluster von Aktivitäten also, ein Bündel kultureller Handlungen aus dem Spektrum zwischen ästhetischem Handeln und kommunikativem Handeln – ausgeführt von aktiv Kultur gestaltenden Subjekten oder von Gruppen, die spezifische kulturelle Lebensformen ausprägen. Künstlerisches Handeln, so formuliert Christian Kaden 1997 in *Musik als Lebensform* „gehört [...], verschiedensten Lebensbereichen zu: alltäglichen, nichtalltäglichen, ästhetisch niederen und hohen.“³³

Durch diese Weitung des Kulturbegriffs ist den Gender Studies eine exzellente Grundlage geschaffen: Unter dem Maßstab heroischer Individuen, d. h. genialer Komponisten, bringt man die Geschichtsschreibung über den Stellenwert von Frauen in der Musikgeschichte in ein Sackgasse, und auch Forschungen über gesellschaftliche etablierte, durch Quellen gut dokumentierte Institutionen werden oftmals wenig weiterhelfen, die Spezifik der kulturellen Teilhabe von Frauen zu verstehen. In anderen Fächern hat sich diese Einsicht bereits besser durchgesetzt als in der Musikwissenschaft: „So ist“, um nochmals Peter Burke zu zitieren,

in neueren Studien vom ‚Schreiben der Frauen‘ in der Renaissance die Rede statt von ‚Literatur‘, weil es erforderlich ist, über die herkömmlichen Literaturgattungen hinauszugehen, in denen die Frauen kaum vertreten sind. Das Schwergewicht liegt heute daher auf ‚informellen Formen‘ des Schreibens, zum Beispiel auf privater Korrespondenz. Und da Frauen – wie Isabella d’Este – eher als Förderinnen der Renaissancekunst denn als Künstlerinnen bekannt sind, hat das Interesse an der Geschichte der Frauen den Schwerpunkt des Interesses von der Produktion³⁴

zu den Praxisformen verschoben.

31 Ebd., S. 90.

32 Ebd., S. 88 f.

33 Christian Kaden, „Musik als Lebensform“, in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln*, hrsg. von G. Schubert, Mainz u. a. 1997 (= Frankfurter Studien, Bd. 6), S. 11–25, hier: S. 16.

34 Burke, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 30), S. 73.

Ein Seitenblick auf soziologische Handlungstheorien mag diese Überlegungen vertiefen: Talcott Parsons hat in *The Social System* 1964 zwischen den Handlungssphären von Kultur, Persönlichkeit und Sozialstruktur unterschieden³⁵ und glaubt, wie Gabriele Cappai 2001 in seinem Aufsatz *Kultur aus soziologischer Perspektive* zusammengefasst hat,

anhand dieser analytischen Unterscheidung vor allem zwei Probleme überwinden zu können: den Positivismus, der immer dann droht, wenn die Erklärung menschlichen Handelns auf soziale Kontexte zurückgeführt wird, und den Idealismus als eine Konsequenz der Tatsache, daß Vorstellungen, Werte und Symbole als primäres Triebwerk der Geschichte angesehen werden. Parsons' theoretische Perspektive sieht also vor, [...] Kultur als die Gesamtheit der expressiven Symbole, Werte und Vorstellungen, anhand derer Menschen Ereignisse in der Welt ausdrücken, beurteilen oder definieren, von der sozialen Struktur als Ebene, auf der sich diese Kultur in Gestalt menschlicher Interaktion, von Rollen und Institutionen manifestiert, zu unterscheiden. Beide Dimensionen müssen wiederum von der Persönlichkeit als Sphäre individueller, durch persönliche Handlungskapazitäten gesteuerter Disposition getrennt gehalten werden. [...] Kultur, soziale Struktur und Persönlichkeit sind hier als unterschiedliche Perspektivierungen von Handlungen gedacht.³⁶

Es bleibt zu hoffen, dass das Fach Musikwissenschaft solchen Ansätzen Raum gibt und einem Appell folgt, wie ihn Beatrix Bastl an den Anfang ihres beeindruckenden Buches *Tugend, Liebe, Ehre* stellt, nämlich: „Kulturelle Praktiken, also menschliche Handlungen müssen zum Ausgangspunkt der Analyse genommen werden.“³⁷

Zur Kategorie des Ortes

Kulturelles Handeln findet an Orten statt, ist nicht abgelöst von Orten möglich oder, wie Karl Schlögel in *Im Raume lesen wir die Zeit* formuliert:

Geschichte spielt nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum. [...] Ereignisse haben einen Ort, an dem sie stattfinden. [...] Gewöhnlich folgt die Geschichtsschreibung der Zeit, ihr Grundmuster ist die Chronik, die zeitliche Sequenz der Ereignisse. Diese Dominanz des Zeitlichen in der geschichtlichen Erzählung [...] hat fast eine Art Gewohnheitsrecht erworben, das stillschweigend akzeptiert und nicht weiter hinterfragt wird.³⁸

35 Vgl. Talcott Parsons, *The Social System*, New York 1964, S. 6.

36 Gabriele Cappai, „Kultur aus soziologischer Perspektive. Eine metatheoretische Betrachtung“, in: *Kulturwissenschaft. Felder einer prozeßorientierten wissenschaftlichen Praxis*, hrsg. von Heide Appelsmeyer und Elfriede Billmann-Mahecha, Weilerswist 2001, S. 54–96, hier: S. 61.

37 Beatrix Bastl, *Tugend, Liebe, Ehre: Die adelige Frau in der Frühen Neuzeit*, Wien 2000, S. 13.

38 Karl Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Frankfurt am Main 2006, S. 9.

Geschichtsschreibung ändert sich, wenn man geschichtliche Vorgänge räumlich und örtlich beschreibt und dabei auch die ‚Frauenräume‘ in den Blick nimmt. Zwar haben sich Urbanisten, Soziologen, Kunsthistoriker, Geographen oder Stadtplaner den Lebenswelten von Frauen in der Stadt gewidmet, von Seiten der Musikwissenschaft wurde dem bisher noch wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Eine Idee dieses Symposiums war es deswegen, die Kategorien ‚Ort‘ und ‚Raum‘ in die musikwissenschaftliche Methodendiskussion zu bringen, also das aufzugreifen, was die Amerikaner ‚Spacing History‘ nennen.

„Was gewinnen wir an historischer Wahrnehmung und Einsicht“, so ist mit Schlögel zu fragen, wenn wir den Ort „ernst nehmen?“³⁹ Eine erste, allgemeine Antwort lässt sich mit Walter Benjamin geben, der in seiner Berliner Chronik schreibt:

jahrelang eigentlich spiele ich schon mit der Vorstellung, den Raum des Lebens [...] graphisch in einer Karte zu gliedern. [...] Ich habe mir ein Zeichensystem ausgedacht und auf dem grauen Grund solcher Karten ginge es bunt zu, wenn die Wohnungen meiner Freunde und Freundinnen, die Versammlungsräume der mancherlei Kollektiva [...], die Hotel- und Hurenzimmer, die ich für eine Nacht kannte, die entscheidenden Tiergartenbänke, die Schulwege und die Gräber, deren Füllung ich beiwohnte, die Stellen, an denen Cafés prangen, deren Namen heute verschollen sind und uns täglich über die Lippen kamen, [...] wenn all das dort deutlich unterscheidbar eingetragen würde.⁴⁰

Der Nutzen der Kategorie Ort/Raum liegt also zum einen in der Wiedergewinnung von Vielfältigkeit, in der „Entdeckung [...] der Pluralität der Räume“⁴¹, die eine Grundlage auch dafür gibt, historiographisch von der Gleichrangigkeit der Frauenräume auszugehen. Zum zweiten lenkt die Kategorie Ort/Raum den Blick auf die Komplexität, bringt die Herausforderung mit sich, nicht nur das genial schaffende Individuum historisch zu kontextualisieren, sondern Wechselwirkungen innerhalb komplexer Netzwerke zu rekonstruieren. Zum dritten erschließen sich der Historiographie unter der Kategorie Ort/Raum Atmosphären und Nuancen, denn, so Schlögel,

Orte [...] sagen etwas über Herkunft, Bildung, Karriere, Schicksale. Sie flankieren Lebensgeschichten, sie markieren Lebenswege. Sie sind Schauplätze, auf denen alles spielt. Hier kommt es zu den Begegnungen, von denen alles Weitere abhängt. Hier kreuzen sich die Wege, aus denen etwas Neues hervorgeht oder etwas verschwindet. Hier herrschen Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen oder etwas unmöglich machen.⁴²

Zum vierten liegt der Nutzen der Kategorie Ort/Raum in der Unumgänglichkeit von Interdisziplinarität: der „Ort als der angemessenste Schauplatz und Bezugsrahmen, um sich eine Epoche in ihrer ganzen Komplexität zu verge-

39 Ebd., S. 11.

40 Walter Benjamin, *Berliner Chronik*, Frankfurt am Main 1970, S. 12f.

41 Schlögel, *Im Raume* (wie Anm. 38), S. 68.

42 Ebd., S. 368.

genwärtigen [...] hat ein Vetorecht gegen die von der Disziplin und von der arbeitsteiligen Forschung favorisierten Parzellierung und Segmentierung des Gegenstandes.“⁴³

Deshalb auch macht ein transdisziplinäres Gespräch über den Ort ‚Frühneuzeitliche Stadt‘ Sinn. Mit der Stadt zu beginnen⁴⁴, ist durchaus eine Herausforderung, denn kulturelles Handeln in der Stadt ist vermutlich schwerer greifbar, rekonstruierbar als das etwa an Höfen oder Klöstern, denn die Tradierung lief an Höfen anders als in Städten. Natürlich gibt es auch Stadtarchive, aber die Hinterlassenschaften darin sind diffuser als an Höfen, denn dort waren es Dynastien, die systematischer und auf eine Familientradition bezogen sammelten. Dieser höfischen Kultur des Aufbewahrens gegenüber waren die Strategien des Aufbewahrens in den Städten weniger kontinuierlich, und wenn wir keine Quellen haben, um Geschichte zu erzählen, ist es um vieles schwerer, Gewesenes heute am Leben zu erhalten oder, wie die Geschichte der Frauen, zum Leben zu erwecken. Allerdings lässt sich doch mehr erzählen als man im ersten Moment meint: Wir haben nämlich über Städte durchaus Kenntnisse. Wie sich die Frauen als konkret handelnde Personen in diesen Städten bewegt haben, bleibt an vielen Stellen jedoch Aufgabe unserer Vorstellungskraft. Kulturhistoriker müssen deswegen, wie es Peter Burke formuliert, „im ‚Text‘ einer Stadt oder eines Hauses“ in jeder Hinsicht „zwischen den Zeilen“ lesen, denn die „Geschichte der Städte wäre“ z. B. „unvollständig ohne Studien über Märkte und Plätze, und die Geschichte des Wohnens wäre unvollständig ohne Studien über die Nutzung des Innenraums.“⁴⁵ Mit der Nutzung der Innenräume ist erneut das Kapitel der Frauenräume aufgerufen: wie nutzten Frauen die Bibliotheken ihrer Häuser, die Musikaliensammlungen, die Tasteninstrumente im Haus?

Natürlich ist die Beantwortung solcher Fragen nicht eben einfach, aber der Versuch sollte gewagt werden, ist doch die Kulturform Stadt ein lohnendes Untersuchungsfeld: „In ihrer politischen Bedeutung“ werden, so Erich Klein-schmidt, die Städte zwar durch „die Höfe im 16. und 17. Jahrhundert“ über-troffen,

doch gilt dies gerade in Deutschland nicht in gleicher Weise für die kulturelle Lebens-kultur. Die zivilisatorischen Leistungen der Stadtgesellschaften sind von beträchtlichen Dimensionen. [...] Die frühneuzeitliche Stadt war der [...] Lebensraum, in dem sich eine breit gestreute Vermittlung kulturzivilisatorischer Bildungs- und Umgangsformen entfalten konnte. [Dies] zu rekonstruieren, ist nicht ganz leicht, da die Probleme der Überlie-

⁴³ Ebd., S. 10.

⁴⁴ Es werden Symposien zum Kloster als Ort kulturellen Handelns (Juni 2008) und zum Hof als Ort kulturellen Handelns folgen und voraussichtlich auch in dieser Reihe publiziert werden.

⁴⁵ Burke, *Kulturgeschichte* (wie Anm. 30), S. 104.

ferung und ihrer methodischen Erschließung einer klaren Analyse hemmend im Wege stehen.⁴⁶

Natürlich haben wir hinsichtlich der Geschichte der kulturell handelnden Frauen mit einer „beträchtliche[n] Lückenhaftigkeit der Überlieferung“⁴⁷ zu rechnen. Das kann nur anspornen, mit großer Kreativität ein breites Spektrum von Quellen (Reiseberichte, Chroniken, Rechnungsbücher etc.) aufzutun und Quellen nicht nur in den Archiven des je eigenen Fachs zu suchen, d.h. die personenbezogen durchaus schnell zu Ende kommende Suche muss flankiert werden durch eine strukturgeschichtlich perspektivierte Suche nach Quellen zu Ähnlichem, das in vorsichtigem Transfer zur Typenbildung führen kann. Das „Feld der historischen Quellen“ sowie die „Zugänge zur Historiographie“ müssen mithin, darin ist Beatrix Bastl uneingeschränkt Recht zu geben, „wesentlich erweitert“ und der „Einfalt‘ des einzelnen Textes [...] die Vielfalt an Dokumenten entgegengesetzt [werden]: Schriftstücke aller Art, Bilddokumente [...], mündliche Überlieferungen und vieles mehr.“⁴⁸

Frauenforschung erfordert einen methodischen Perspektivenwechsel, denn unter dem Maßstab genieästhetischer Vorstellungen, unter denen das Wissen über die kulturelle Teilhabe von Frauen in Vergessenheit hat geraten können, lässt sich dieses Wissen nicht rekonstruieren. Frauenforschende können deswegen die Rolle von Impulsgebern und Impulsgeberinnen für die Methodendiskussion übernehmen, da ohne die Reflexion historiographischer Kategorien auf diesem Gebiet neue Erkenntnisse nicht zu erlangen sind. Mit der Frage des Rosenstock-Liedes von Heinrich Albert sei deswegen abschließend gefragt: „Was willst du denn, dass ich merke?“ Die Veränderungen der Fragestellungen erstens von den anerkannten Schauplätzen zu den unerwarteten Räumen, deren Vielfältigkeit wieder zu entdecken ist, zweitens von der Textgeschichte, d.h. von den Artefakten, zu den Praxisformen, also der Prägung musikalischer Kultur durch kulturelles Handeln, drittens von den genial schaffenden Individuen zur Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen – sie werden unsere historiographischen Möglichkeiten und methodischen Entscheidungen sowie die daraus folgenden Einsichten erheblich erweitern.

46 Kleinschmidt, *Stadt und Literatur* (wie Anm. 21), S. 1f.

47 Ebd., S. 3.

48 Bastl, *Tugend* (wie Anm. 37), S. 9f.