

»Gelobet sei Gott, liebe Hausfrau und Schwester in dem Herrn«¹

Genderaspekte im Liedgut der frühen Täuferbewegung

Gender-Fragen

Das historische Liedgut der Taufgesinnten umfaßt 583 Liedertexte², die in verschiedenen Handschriften und frühen Drucken erhalten sind. Dieser Bestand wurde bis heute kaum erweitert und wird zum Teil in den Gemeinden immer noch gesungen.

Die meisten Lieder entstanden in den Anfangsjahren der Täuferbewegung bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Ich möchte die Frage nach den Lebensrealitäten und Mythen von Täuferinnen und Mennonitinnen in der Frühen Neuzeit in diesen frühen Liedern aus dem deutschen Sprachgebiet auf zwei Spuren verfolgen: Zum einen geht es um die Frage, wer diese Lieder geschaffen hat. Waren es allein Männer oder auch Frauen? Genderforschung in der Musikwissenschaft muß heute noch immer darum bemüht sein, Frauen in der Musikgeschichte ausfindig zu machen, auch wenn viele Nachweise fehlen und es oft nur möglich ist, Leerstellen aufzuspüren.

Zum anderen geht es um die Untersuchung der Konstruktionen von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnissen. Gender, also kulturelle Geschlechtsidentität, wird in Umbruchzeiten immer wieder neu ausgehandelt, wofür die Musik als kulturelles Handeln eine wichtige Plattform darstellt. Aufschluß geben können in unserem Kontext Aussagen und Zuordnungen zu Geschlechterverhältnissen in den Liedertexten der Taufgesinnten sowie die Musikpraxis der Kontrafaktur, das heißt der Neutextierung von bereits bekannten Liedern und Melodien. Hier können interessante Aussagen durch die Verknüpfungen von Bekanntem mit neuen Inhalten entstehen.

Ausbund

Die früheste gedruckte Quelle für die deutschen Lieder der Täufer stellt das Gesangbuch der Schweizer Brüder dar, der *Ausbund*.³ Die älteste bisher bekannte gedruckte Ausgabe stammt von 1583 und enthält zwei Teile, wovon der zweite Teil bereits gesondert mit einem Druck von 1564 nachgewiesen ist.⁴

In diesem zweiten Teil des *Ausbund* sind 51 Lieder vereint, die alle – wie auch die Lieder des ersten Teils – ohne Noten aufgezeichnet sind. Sie entstanden in den Jahren 1535 bis 1540 unter den ca. 60 gefangenen Schweizer Brüdern

im Schloßgefängnis zu Passau, wie auf dem Titelblatt angegeben: »Etliche schöne Christliche Geseng, wie sie in der Gefengkniß zu Passau im Schloß von den Schweizer Brüdern durch Gottes gnad gedicht und gesungen worden.«

Etwa die Hälfte dieser Lieder ist anonym überliefert. Nur 25 Texte konnten anhand der angegebenen Initialen Verfassern zugeordnet werden. Rudolf Wolkan hat nach Einsicht der Gerichtsakten in Passau die Namen der Inhaftierten rekonstruiert und vier Dichter erschließen können: H. B. für Hans Betz mit zwölf Liedern (unter anderem, weil er auch andernorts als Liederdichter erwähnt wird), M. S. für Michael Schneider mit elf Liedern (unter anderem, weil er auch als Vorsteher einer der Gruppen galt) sowie B. S. für Bernhard Schneider mit einem Lied und P. S. für Peter Stumpheters Beteiligung an einem gemeinsam gedichteten Lied mit insgesamt 14 Initialen, die sich jedoch zum größten Teil keinem der Inhaftierten namentlich zuordnen lassen.⁵ Julia van Delden-Hildebrandt hat darüber hinaus noch zwei weitere männliche Autorschaften ausfindig machen können (Hans Haffner und Hans Hutzoder).⁶

Aus diesen Gerichtsakten geht jedoch auch hervor, daß sich unter den Passauer Gefangenen zu fast gleichem Teil Frauen befunden haben. Am 19. Mai 1535 nämlich wurden »7 Männer und 5 Weiber sowie 3 Kinder« in den Kerker von Schloß Oberhaus gebracht. Am 14. September desselben Jahres wurden 14 Taufgesinnte im Schloß verhört, sechs Männer, sieben Frauen und ein zehnjähriges Mädchen. Am selben Tag wurden noch einmal 20 Gefangene gemacht: acht Männer und zwölf Frauen, und am 25. September 1535 nochmals drei Männer und zwei Frauen.

»Das also sind die Passauer Gefangenen, unter denen wir die Dichter der Gesänge zu suchen haben«, schreibt Wolkan und führt alle Namen der Inhaftierten auf: Von den Männern soweit bekannt Vor- und Zunamen, Ort ihrer Herkunft sowie ihre Täufer. Von den Frauen ebenfalls die Täufer, dann aber meist nur die Vornamen und ihren Familienstand: ob sie Jungfrau oder wesen Ehefrau oder Witwe sie waren. Von den insgesamt 26 Frauen war übrigens nicht einmal die Hälfte in Begleitung ihrer Ehemänner – die anderen wurden allein aufgegriffen.

Alle diese Gefangenen wurden verhört, gefoltert, fast alle starben im Gefängnis: Männer, Frauen und Kinder. Für die meisten der täuferischen Märtyrer, die sogar singend zur Hinrichtung gingen⁷, waren die Gesänge in der Gefangenschaft von zentraler Bedeutung. Es ist zu vermuten, daß dies für Männer und Frauen galt. Was aber werden die Frauen gesungen haben? Waren sie in der Gefangenschaft von den Männern getrennt untergebracht, bekamen aber

dennoch deren Lieder zu hören oder zu lesen? Oder haben sie eigene Lieder geschrieben? Unter den Liederdichtern jedoch werden ausschließlich Männer aufgeführt.

In der Musikgeschichtsschreibung werden seit den späten 1970er Jahren durch veränderte Untersuchungsmethoden und Interessen unzählige Kompositionen von Frauen aus der Frühen Neuzeit bis in die heutigen Tage wieder entdeckt, recherchiert, entziffert, ediert und sogar wieder aufgeführt. Die Vorstellung, daß Frauen nicht komponieren könnten und in der Musikkultur keine große Rolle spielten, ist zigfach widerlegt. Kaum eine Musikerin jedoch hat sich nachhaltig in die Kulturgeschichte einschreiben können. Musikausübung und -produktion ist die eine kulturelle Tätigkeit – Überlieferung und Tradierung, Aufnahme in Kanons oder, modern gesagt, die »Geburt eines Stars« eine ganz andere.

Hermine Joldersma und Louis Grijp verwerfen in ihrer Einleitung zu ihrem Band *Elisabeth's Manly Courage* die theoretische Möglichkeit, daß unter den anonym überlieferten Täuferliedern eventuell Verfasserinnen gewesen sein könnten, weil alphabetisierte Frauen so ungewöhnlich gewesen seien, daß ihre Autorschaft vermutlich vermerkt worden wäre.⁸

Die Frage der Urheberschaft für anonyme Täuferlieder wird sich sicher nicht endgültig klären lassen. Gerade deshalb aber sollte dieses Faktum als Lücke dargestellt werden. »Lücken schreiben« hat die Musikhistorikerin Beatrix Borchard das Verfahren genannt⁹, das Leerstellen ausfindig macht und auch bereit ist, diese offen stehenzulassen, um damit die Tatsache zu kennzeichnen, daß Musikgeschichte und Geschichte hier kein vollständiges Bild wiedergegeben können.

Die 51 Lieder der Passauer Gefangenen sind geprägt von Besorgnis und Gottvertrauen in einer lebensbedrohlichen Situation. Sie enthalten kaum Geschlechterzuweisungen, haben selten differenzierte Subjekte. Es sind Bitt-, Dank- und Klagelieder, die alle Christen anrufen, Schwestern und Brüder meinen, den Menschen schlechthin. Musikalisch stellen sie vornehmlich Kontrafakturen von reformatorischen Liedern, aber auch weltlichen Weisen dar.

Der erste Teil des *Ausbund* enthält 80 Lieder, die zum Teil niederländischen, deutschen mennonitischen oder hutterischen Liederbüchern entnommen sind. Er dürfte etwa um 1570 entstanden und gesammelt worden sein.

Besonders die frühen Lieder dieses ersten Teils enthalten deutliche Geschlechterzuweisungen. Ein großer Teil der frühen Täuferlieder sind Märtyrlieder. In ihnen wird jedoch durchaus nicht nur von Männerschicksalen berichtet, sondern auch von zahlreichen Märtyrerinnen, wie beispielsweise

von Maria und Ursula von Beckum, Elisabeth Dirks oder Ursula, Neeltgen und Trijntgen von Essen. Die Standhaftigkeit und Leidensfähigkeit von Frauen als Blutzuginnen scheint sogar einen besonderen Reiz gehabt zu haben. Diese Lieder sind bemerkenswert eindringlich und berührend.

Erzähllieder, die ein oder mehrere Märtyrerschicksale zum Gegenstand haben, sind reiche Fundstellen für Geschlechterzuschreibungen. Es fällt auf, daß

- zahlreiche Frauenschicksale beschrieben werden;
- diese Frauen durchgängig als charakterstark, standfest und leidensfähig dargestellt sind;
- ihre Körperlichkeit immer beschrieben wird, meist als zart, schön, fein, rein, edel, keusch oder lieblich;
- die Frauen meist nur mit dem Vornamen benannt werden, keine Berufsbezeichnungen wie die Männer erhalten, sondern Jungfrauen, Ehefrauen, Hausfrauen, Weib/Weiblein, Mägde oder einfach Frauen sind.

Den Männern dagegen werden außerhalb des Märtyrer-Topos alle möglichen negativen Rollen zugeschrieben: Sie sind Kaiser, Könige, Fürsten, meist grausamer und herrschsüchtiger Art. Feinde, Satan und Antichrist sind männlich, es gibt Wüteriche, Peiniger, Totschläger, Räuber, Säufer, Diebe, Vergewaltiger, Tyrannen und Henker. Als Märtyrer tragen die Männer meist Vor- und Familiennamen und haben einen Beruf.

Diese polarisierte Darstellung der Geschlechter in moralisch gute – oft weibliche – und moralisch schlechte – immer männliche – Vorkämpfer führt jedoch nicht unbedingt zu einer Stärkung des Frauenbildes. Gleichzeitig nämlich wird damit der Mann in seiner mächtigen, grausamen und willkürlichen Herrscherrolle über Männer und Frauen bestätigt. Während Männer sich mit beiden Rollen identifizieren können, bleiben für Frauen nur Unterwerfung oder Martyrium.

Oft wurden Lieder über längere Zeit mündlich tradiert. Gerieten sie einem Schreibkundigen in die Hände, der sie notierte, wurden sie womöglich unter dessen Namen bekannt, während der oder die eigentlichen Verfasser oder Verfasserinnen unbekannt blieben. Viele Lieder wurden fortgeschrieben, also zu bereits bekannten Strophen von den Sängerinnen und Sängern neue hinzugefügt. Auch hier könnten Täuferinnen eine wichtige Rolle gespielt haben, die sich in der Überlieferung nicht abbildet.

Für 49 der 80 Gesänge des ersten Teils des *Ausbund* sind männliche Dichter nachweisbar. Zwei geistliche Lieder wurden nachweislich von Frauen verfaßt: »Du glaubigs Herz, so benedey« von Walpurg von Bappenheim und »Ewiger Vater im Himmelreich« von Ursula Helriglin, die viele Jahre im Gefängnis

verbrachte. Die verbleibenden 29 Liedertexte¹⁰ sind anonym überliefert. Nimmt man die unbekannte, von Wolkan als beachtlich eingeschätzte Zahl von Liedern hinzu, die nie in Gesangbüchern Aufnahme gefunden haben und für immer verloren sind, so ergibt sich eine sehr reichhaltige Liedproduktion anonymen Art, an der Frauen durchaus einen Anteil gehabt haben könnten.

Die Lieder der Hutterer Brüder¹¹

Die Lieder der Hutterer wurden lange Zeit in Archiven in Böhmen und Mähren als Handschriften bewahrt. Erst 1914 stellte Elias Walter eine erste Druckfassung her, die im wesentlichen aus der Abschrift von drei Handschriften besteht.¹² Sie enthält 346 Liedertexte sowie 21 Liedanfänge, deren weitere Texte verloren gegangen sind.

Im Unterschied zum *Ausbund* wurden zu diesen Texten bis ins 18. Jahrhundert neue Lieder hinzugedichtet, da es keine gedruckte Normierung gab. Zu verzeichnen sind 35 Lieder von unbekannten Verfassern, darunter biblische Lieder und Historiengesänge, die nach Erzählungen aus dem Alten Testament gedichtet wurden und zum Teil vermutlich einer anderen Lieder-sammlung entstammen. Den größten Teil jedoch machen die mit den Namen der Verfasser gekennzeichneten und nach deren Todesjahr geordneten Lieder aus.

Fast alle hutterischen Liederdichter waren Männer. Ihre Namen sind auch deshalb überliefert, weil sie in anderen Zusammenhängen auftauchen. Sie waren beispielsweise ehemals katholische Geistliche, konnten deshalb nicht nur lesen und schreiben, sondern kannten sich auch im geistlichen Liedgut aus. Was die Frauen anbelangt, so lassen sich lediglich zwei namentlich genannte Dichterinnen finden, nämlich Christel Schmidt und Christel Lissner (zusammen mit Mattes Legender). Selbst diese beiden jedoch werden – sogar von einer so ausgewiesenen Frauenforscherin wie Helen Martens – nicht immer angemessen gewürdigt. So schreibt Martens in ihrem wichtigen Aufsatz *Women in the Hutterite Song Book*¹³ anfangs, alle Lieder seien von Männern geschrieben.¹⁴ Um sich im folgenden detailliert und umfassend mit den verschiedensten Frauenfiguren in den Liedern und auch mit dem Lied von Christl Schmidt zu befassen.

Auch Vaclav Boc, der in seiner Dissertation 1972 über die *Hauptmerkmale der huterischen Lieder*¹⁵ die Vornamen der von ihm aufgelisteten Autoren mit den Anfangsbuchstaben abkürzt, ist die Tatsache, daß es sich bei dem umfangreichen Judithlied ausnahmsweise um eine Verfasserin handelt, nicht der Erwähnung wert. Im Gegenteil: das Kürzel Chr. Schmidt verschleierte zusätzlich ihre Geschlechtsidentität.¹⁶ Christel (Chr.) Lissner ergeht es nicht anders.¹⁷

Ein weiteres Kennzeichen des Liedguts der Täufer und besonders der Lieder der Hutterer Brüder stellt die Praxis des Akrostichs dar. Als Akrostich bezeichnet man Namen oder Sinnsprüche, die sich durch Anfangsbuchstaben oder erste Worte einiger oder aller Verse oder Liedstrophen ergeben. Teilweise bezeichnen diese Namen die besungenen Märtyrer, teilweise nahe Angehörige der Verfasser des jeweiligen Liedes oder aber die Verfasser selbst. Auffällig ist, daß insbesondere Vaclav Boc die zahlreichen weiblichen Akrosticha ausnahmslos Ehefrauen, Schwestern und andern weiblichen Verwandten von männlichen Autoren zuordnet, ohne in Erwägung zu ziehen, daß es sich vielleicht auch um Verfasserinnen handelt. Als Autor des Liedes *Sollst du bei Gott dein Wohnung han*¹⁸ werden entweder Ludwig Hätzer (V. Boc) oder Leonhard Schiemer (Gesangbuch der Hutterer Brüder) benannt. Wolkan weist jedoch darauf hin, daß das Lied vielleicht ursprünglich nur sechs Strophen hatte, da diese das Akrostich Sophia ergeben. Da keine Märtyrerin besungen wird und angesichts der offenbar uneindeutigen Autorschaft des Liedes, wäre auch denkbar, daß es sich bei Sophia um den Namen einer Verfasserin handelt. Zu prüfen wäre, ob Leonhart Schirmer oder Ludwig Hätzer nicht nur die beiden letzten Strophen des Liedes hinzugedichtet haben.

Das umfangreiche Liedgut der Hutterer beinhaltet neben zahlreichen Liedern über namentlich bekannte wie auch anonyme weibliche Märtyrerschicksale¹⁹ besonders viele (insgesamt 25) Lieder über weibliche biblische Gestalten. Sechs Lieder handeln von der biblischen Susanna. Helen Martens hat den Vorbildcharakter dieser Frauengestalten für die hutterischen Frauen herausgearbeitet und auch auf das erotische Element ihrer Geschichten hingewiesen. Susanna und Ester seien sehr schöne und mutige Frauen gewesen. Sie trügen die Verantwortung für ihre Keuschheit, aber auch für die Keuschheit und Aufrichtigkeit ihrer Männer. Martens kommt zu dem Ergebnis, daß es gälte, aus diesen Liedern Gottvertrauen zu lernen. Die Geschichte der Susanna sei zudem eine Geschichte mit gutem Ausgang. Vor allem aber sollten Männer wie Frauen zum Gehorsam erzogen werden. Hierzu wurden oft Frauen als Beispiel genommen, die ihren Männern – und Gott, den Priestern etc. – gehorsam waren. Vertraue, bete und Gott wird dich vor Gefahr und Not beschützen, sei die Botschaft²⁰. Nicht zuletzt hätten die biblischen Geschichten um diese Frauen auch einen hohen Unterhaltungswert, zum Beispiel die Geschichte der apokryphen Sara, die sieben Mal ihren Bräutigam kurz vor der Hochzeit verlor.

Das Lied von Christel Schmidt hat die Geschichte der selbstbewußten Heldin Judith zum Gegenstand und ist gedichtet auf den Meistersingerton Herzog

Ernst.²¹ Diese Ballade, die zu den am häufigsten kontrafizierten weltlichen Liedern zählt, beschreibt den Aufstand des Herzogs von Schwaben gegen seinen Stiefvater Konrad II. Der Held hat zahlreiche Abenteuer zu bestehen, zum Teil in einem fabulösen Orient, und verweist auf einen stets aktuell deutbaren politischen Hintergrund: das problematische Verhältnis von Fürsten und Königen, von Landes- und Zentralgewalt.

Aufschlüsse durch Untersuchung der Kontrafakturpraxis

Fast alle Lieder der oben erwähnten Sammlungen verfügen nicht über eigens für sie komponierte Melodien, sondern wurden auf bereits bekannte und weit verbreitete weltliche oder geistliche Weisen gesungen. Die Kontrafakturpraxis diente zum einen der leichteren Verbreitung und dem schnellen Erlernen neuer Lieder für die in der Entstehungszeit weitgehend nicht lesekundige Adressatengruppe, in der Notationskenntnisse natürlich noch weniger vorhanden waren. Zum anderen wird vermutet, daß durch die Paraphrase bekannter weltlicher Lieder die Täufer ihre Gesänge zu kaschieren versuchten.²² Die Kontrafaktur ist außerdem eine übliche Gesangspraxis des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, wodurch selbst älteste weltliche Melodien bis heute erhalten blieben.

Volker Mertens hat in seinem Aufsatz *Ach hülf mich leid. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert* die Entstehung der Kontrafaktur des geistlichen Lieds *hilff mir Maria reine meit* nach der weltlichen Liebesklage eines verlassenen Mädchens *ach hülf mich leid*, eines der populärsten Lieder der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, nachgezeichnet. Er weist darauf hin, daß durch den deutlichen intertextuellen Bezug, der für das geistliche Lied konstitutiv ist, ein eigener semantischer Horizont hergestellt wird, so daß durch das Singen des geistlichen Liedes die ausdrückliche Abkehr von der Welt – wie vom weltlichen Lied – noch einmal vollzogen werden kann.²³ In ihrer Arbeit über die Handschrift `s-Gravenhage aus dem Antwerpener Begijnenhof²⁴ zitiert Ulrike Hascher-Burger die Empfehlung, beim Singen von geistlichen Kontrafakturen weltlicher Lieder den weltlichen Text möglichst zu vergessen, wenn man nicht der Eitelkeit anheim fallen wolle. Daß eine semantische Verbindung zwischen einem kontrafizierten Original und einem neuen Lied besteht, wurde auch den täuferischen Sängern von Zeitgenossen wie beispielsweise dem Jesuitenpater Christoph Andreas Fischer vorgeworfen: »(...) Von ewern halsstarrigen Bruedern die entweder seind gehenckt oder verbrent oder ertrenckt worden, habt jhr Liedlein gedichtet, welche jhr in den Thonen gar Bulerisch vnd vnzuechtiger Liedlein singet. Als zum Exempel, das Gesang vom Hansel

Schmidt, singet jhr im Thon deß Graffen von Rom, oder deß Hildbrands. Das ander im Thon, Ein Bluemlein auff der Heiden. Des dritte im Thon, Der Wachter auff der Zinnen. Das vierde im Thon, Deß Frewleins von Britanien. (...) Von deinen Bruedern zu Wien enthaupt ein Gesang im Thon, Ich stund an einem Morgen: Item von anderen, zwey andere Lieder, eines im Thon, Es wohnet Lieb bey Liebe. Das ander, Ach Lieb mit leyd: Vnd dergleichen: Seind das nicht ehrbare Lieder? Seind das nicht zuechtige Gesenger? Diese seind ein anzeigung das euch solche wol bekannt seind, also das jhr auch nach dieser Gesenger Thonen andere singet. Vnd damit das man nicht merke, das ihr gar zu Fleischlich seyt, so behaltet jhr solche Thonen in ewern Geistlichen (besser geistlosen) Gesengen, damit das jhr euch ewer geilheit alzeit erinnert.«²⁵

Wenn die Gesänge wie nach Ansicht des Aktivisten der Gegenreformation Fischer womöglich »Geilheit« bei den Sängern auslösten – wessen Geilheit sollte es gewesen sein: die der Männer oder die der Frauen? Und welche Rolle spielten diese Gefühle – Liebe, Minne, Begehren, Lust –, die durch die Lieder möglicherweise wachgerufen wurden, für die neu sich konstituierenden Paar- und Familienbeziehungen? Wurden damit Zuschreibungen von neuen oder traditionellen Geschlechterrollen aus der weltlichen Musik, dem später so genannten »Volkslied«, in die neuen Lebensmodelle der protestantisch-bürgerlichen Ehe übertragen? Oder transportierten die Gefühlsspannungen aus den Feldern Sexualität, Erotik und Körperlichkeit nur religiöse Empfindungen, dienten deren Verstärkung?

Voraussetzung für eine solche Dynamik durch Kontrafakturpraxis ist ein deutlicher intertextueller Bezug. Bei dem Täuferlied *Komm Gott Vater von Himmeln*²⁶ von Hans Langmantel, einer Kontrafaktur der *Tagweis von eines Königs Tochter*, auch nach der Anfangszeile *Es wohnet Lieb bei Liebe* genannt, scheint mir ein solcher gegeben zu sein: »Es wohnet Lieb bei Liebe« ist einer der häufigsten als »Ton« angegebenen weltlichen Vorlagen für Täuferlieder. Ernst Sommer hat für seine Beschäftigung mit den Melodien der alten Täuferlieder alle 252 angegebenen Töne ausgezählt und nach Herkunft und Ursprung verschiedenen Gruppen zugeordnet: Nur knapp die Hälfte sind geistliche Lieder. 75 Melodien entstammen Erzählliedern weltlichen Ursprungs, 54 werden von Sommer unter »weltliche Lieder anderen Inhalts« subsumiert; hierunter befinden sich zahllose Liebeslieder verschiedener Gattungen. Weitere 46 Töne geistlicher und weltlicher Lieder lassen sich nicht direkt nachweisen. Auch hierunter wieder viel Liebesleid und Liebesglück.²⁷

Die häufigste als »Ton« angegebene weltliche Vorlage für Täuferlieder ist das Lied *Ich stund an einem Morgen* mit 50 Nennungen. Es gilt als das berühmte-

ste aller Abschiedslieder im 15.–17. Jahrhundert. Es folgen das Reiterlied *Ob ich schon arm und elend bin* und die *Hildebrand*-Ballade mit 27 Nennungen sowie die *Tagweis von eines Königs Tochter/Es wohnet Lieb bei Liebe* mit 24 Nennungen. Die *Tagweis* oder das *Tagelied* stellt eine Untergattung des Minnelieds dar.

Es wohnet Lieb bei Liebe erzählt von dem fatalen Ende einer unmöglichen Liebe zwischen einer jungfräulichen Königstochter und einem Ritter. Die Jungfrau, die sehr genau weiß, was sie will, überredet ihren Wächter, sie in den Wald ziehen zu lassen, wo ihr Liebster auf sie wartet. Ehe sie ihn treffen kann, wird sie jedoch von einem Zwerg geraubt. Endlich wieder freigelassen, findet sie ihren vermeintlich verlassenen Ritter sterbend und ersticht sich selbst mit dem Schwert, das sie aus seiner tödlichen Wunde zieht. Der untreue Wächter wird vom König zur Abschreckung brutal auf einer Schlachtbank zerstückelt.

Der Ton dieses Liedes wird im Ausbund acht Liedern und im Liederbuch der Hutterer Brüder elf Liedern unterlegt.²⁹ Bei einer Kontrafaktur können neben Anleihen bei der metrischen und formalen Struktur, die die Grundlage der Sangbarkeit darstellen, auch Zitate der Anfangszeile oder der Schlußbildung zum Tragen kommen. Abgesehen von der Übernahme des Reimschemas und der Anzahl der Verse pro Strophe wird von diesem Lied jedoch auch häufig der kämpferische, bedingungslose Ton der verzweifelt liebenden Frau übernommen. Bis in Stichworte und Metaphern hinein wird es im Täuferlied *Komm Gott Vater von Himmeln* von Hans Langmantel aufgegriffen und für den religiösen Zweck umgemünzt: zum Beispiel das Rittermotiv, das Wächtermotiv oder Tag-Nacht-Metaphern (Strophe 9: »daß wir nicht mehr der Nächte, sondern Tages=kinder sein«). Die starke Jungfrau des Minnelieds wird hier zum Vorbild für den streitbaren männlichen Märtyrer des Täuferlieds, der für das »Feuer« der göttlichen Liebe zu sterben bereit ist. Dies ist keine zufällige oder oberflächliche Tongebung, sondern eine ganz gezielte Kontrafaktur in genauer Kenntnis der Vorlage, die außerdem mit der Übertragung eines Geschlechterbildes arbeitet.

Ein schoen Gesangbüchlein²⁹

Zuletzt zu untersuchen wäre noch *Ein schoen Gesangbüchlein*, das Liederbuch der deutschen Mennoniten, das weitgehend auf niederländische Quellen zurückgeht.³⁰ In diesem Gesangbuch sind keine Verfasser identifiziert worden. Im Unterschied zu den beiden anderen Liederbüchern erinnern einige der mennonitischen Lieder und Liedformen (z.B. das Rollenlied mit seinen Wechselgesängen zwischen Seele und Gott) an das Liedgut der Devotio Mo-

derna, wie es im deutschsprachigen Raum in nachgelassenen Liederhandschriften aus Frauenkonventen erhalten ist.³¹ Mögliche Parallelen und Zusammenhänge müßten noch untersucht werden.

Gender-Antworten?

Die Taufgesinnten haben durch ihre religiösen Überzeugungen neue soziale Verbände untereinander geschaffen. Dem zu Grunde liegt ihr Einigungsprozeß auf ein gemeinsames religiöses Ziel, das in den Liedern immer wieder beschworen wird und mit »Gottvertrauen«, »Gottergebenheit« zu benennen wäre. Durch die Konstruktion von Geschlechterverhältnissen werden die sozialen Verbindungen im Innen- und Außenverhältnis hierarchisiert und geordnet:

1. »Have faith, pray, and God will deliver you from danger and death«³² faßt Helen Martens das religiöse Ziel der Hutterer zusammen. Die Einübung von Gottvertrauen ist für alle Menschen gleich wichtig und schwer – hierin gibt es keinen Unterschied für Männer und Frauen. Es geht um ein übergeordnetes, ideelles Ziel, das alle erreichen sollen. Dementsprechend finden sich in den Liedertexten sowie durch Kontrafakturen zahlreiche Darstellungen von glaubensfesten, starken und mutigen Frauen, die überaus positiv und gleichberechtigt neben den Männern erscheinen.

2. Bei der Beschreibung der realen sozialen Ordnung werden in den Liedertexten hingegen deutliche Differenzen zwischen den Geschlechtern aufgebaut: Männer und Frauen unterscheiden sich in den Tätigkeitsfeldern, in ihrem Lebensumfeld und auch in ihren Charaktereigenschaften. Zudem sind die Frauen nicht nur Gott, sondern auch dem Manne gegenüber Gehorsam schuldig. Bei allen Differenzen jedoch scheinen die Geschlechter gleichwertig zu sein.

3. Wenn es um konkrete Kulturproduktion und Überlieferung geht, findet schließlich ein klarer Verdrängungsprozeß zu Lasten der Frauen statt, wie wir ihn auch heute noch kennen:

- es gibt kaum namentlich genannte Frauen in den Liedern im Unterschied zu zahllosen Männern;

- Frauen werden häufig als Objekte, als Körper beschrieben;

- die Frage, ob und inwieweit Frauen selbst kulturschaffend tätig waren, wird in der frühen Geschichtsschreibung gar nicht thematisiert, obwohl gerade für Frauen der Gesang besonders wichtig gewesen sein soll;³³

- auch in der aktuelleren Aufarbeitung von historischem Material wird bis heute davon ausgegangen, daß Frauen so gut wie keinen Anteil an der Kulturproduktion hatten – trotz eines erheblichen anonymen Anteils von Liedern; sie werden so möglicherweise weiterhin und nochmals ausgegrenzt.

Anmerkungen

- 1 Ausbund, 13. Auflage, Verlag von den Amischen Gemeinden in Lancaster County, Pa., 1981, Lied Nr. 23, Vers 5.
- 2 Vgl. Ernst Sommer, Die Melodien der alten deutschen Täuferlieder, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 17. Bd., Kassel 1972/73, S. 100–164. Die drei Täufer-Liederbücher enthalten insgesamt 624 Texte, die jedoch z.T. mehrfach vorkommen. Zählt man alle Texte nur einmal, ergibt sich die Summe von 583 Liedertexten.
- 3 Alle hier betrachteten Lieder werden untersucht und zitiert nach der amerikanischen Ausgabe des Ausbund, 13. Auflage, Verlag von den Amischen Gemeinden in Lancaster County, Pa., 1981.
- 4 Zitiert nach Ingrid Susanne Mayr, Der »Ausbund«. Die Liedersammlung der Schweizer Brüder und ihre Verwendung bei den Wiedertäufer-Gemeinden bis in die Gegenwart, München 1998 (Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München), Abb. S. 16.
- 5 Rudolf Wolkan, Die Lieder der Wiedertäufer, Berlin 1903 (Reprint Nieuwkoop 1965), S. 27 ff.
- 6 Vgl. Julia van Delden-Hildebrandt, Das Liederbuch »Ausbund«, Göttingen 1952 (neu durchgesehene und verbesserte Ausgabe 2003), S. 53.
- 7 Märtyrerspiegel, zitiert nach Susanne Mayr (wie Anm. 4), S. 8. Vgl. auch Rudolf Wolkan (wie Anm. 5), S. 21 f.
- 8 Hermina Joldersma/Louis Grijp (Hg.), »Elisabeth's Manly Courage«: Testimonials and Songs of Martyred Anabaptist Women in the Low Countries (Women of the Reformation Series, Bd. 3, hg. von Merry Wiesner-Hanks), Milwaukee 2001, S. 20.
- 9 Vgl. Beatrix Borchard, Lückenschreiben oder: Montage als biographisches Verfahren, in: Biographie schreiben, hg. von H. E. Bödeker, Göttingen 2003 (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 18), S. 211–242.
- 10 Bei drei Liedern ist eine mögliche Autorschaft nachvollziehbar, vgl. Rudolf Wolkan (wie Anm. 5), Kapitel VI.
- 11 Hier untersucht und zitiert nach: Die Hutterischen Brüder in Kanada (Hg.), Twilight Hutterian Brethren, Falher, Alberta, Canada and Fairville Hutterian Brethren, Bassano, Alberta, Canada 1992.
- 12 Elias Walter (Hg.), Die Lieder der Hutterischen Brüder, nach den überlieferten Handschriften zusammengestellt und erstveröffentlicht 1914, 7. Aufl., Falher, Alb., und Bassano, Alb., 2002.
- 13 Helen Martens, Women in the Hutterite Song Book, in: C. Arnold Snyder/Linda A. Huebert Hecht (Hg.), Profiles of Anabaptist Women. Sixteenth-Century Reforming Pioneers (Studies in Women and Religion, Vol. 3), Waterloo, Ont., Canada 1996, S. 222–247.
- 14 Ebd., S. 225: »The songs in Die Lieder der Hutterischen Brüder were written by men; (...) Despite the fact that all the authors of the songs in LHBr were men, ...«
- 15 Vaclav Bok, Hauptmerkmale der huterischen Lieder, Pilzen 1972 (Diss., in Fotokopie eingesehen in der Forschungsstelle des Mennonitischen Geschichtsvereins Deutschland e.V.).
- 16 Ebd., S. 168 und S. 455.
- 17 Ebd., S. 444.
- 18 Elias Walter (wie Anm. 12), S. 28
- 19 Z. B. die Lieder *Herr Gott in deinem Reiche* (ebd., S. 582); *Von Gott und seines Geistes Stärk*, ein Lied über das Märtyrerschicksal der Christina Brünnerin (ebd., S. 817), in dem allerdings das Schicksal des hingerichteten Mannes mit neun Strophen, das von Christina mit zwei Strophen beschrieben wird.
- 20 Helen Martens, Women in the Hutterite Song Book (wie Anm. 13), S. 237.

21 Elias Walter (wie Anm. 12), S. 407.

22 vgl. Paul M. Yoder, *The Ausbund*, in: Paul M. Yoder, Elisabeth Bender, Harvey Graber, Nelson P. Springer, *Four Hundred Years with the Ausbund*, Scottdale, 1964, S. 8.

23 Volker Mertens, Ach hülf mich leid. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert, in: Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels (Hg.), *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit, hrsg. von Volker Honemann und Jürgen Macha, Bd. 8), Münster, New York, München, Berlin 2005, S. 170.

24 »Dit is die gheestelicke melodie tusschen ihesum christum ende de minnende ziele, gheset op noetkins van weerliken liederkijns, om dat men die werlike worden (wereldlijke tekst) sal moghen vergeeten, want daer niet dan ydelheit [Eitelkeit] in gheleghen en es.« Aus: Handschrift `s-Gravenhage aus dem Antwerpener Begijnenhof, darin die Schrift *Die gheestlike melody tusschen Jhesum Christum ende die mynnende ziel*, zitiert nach Ulrike Hascher-Burger, Zang op het begijnhof, in: *Tijdschrift voor Gregoriaans* 24 (1999), S. 126–132.

25 Andreas Fischer, *Der Hutterischen Widertauffer Taubenkobel: in welchem all jhr Wust, Mist, Kot vnnd Vnflat etc. werden erzehlet. Auch des grossen Taubers des Jakob Hutters Leben. Ingolstadt 1607*, zitiert nach Rudolf Wolkan (wie Anm. 5), S. III–IV.

26 *Ausbund* Nr. 37: *Komm Gott Vater von Himmeln. Ein anderes Lied von Hans Langmantel, und seinem Knecht Weissenhorn, enthauptet, und die Magd ertränkt*. Das Lied ist auch im *Gesangbuch der Hutterer Brüder* abgedruckt (HB, S. 483). Zur strittigen Autorschaft vgl. Ursula Lieseberg, *Die Lieder des Peter Riedemann. Studien zum Liedgut der Täufer im 16. Jahrhundert* (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1692), Frankfurt/M. 1998, S. 93–96.

27 vgl. Ernst Sommer (wie Anm. 2), S. 156/157.

28 Zum geistlichen Tagelied speziell vgl. auch André Schnyder, *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umriss einer Gattungsgeschichte*, Tübingen und Basel 2004.

29 *Ein schoen gesangsbüchlein geistlicher Lieder*, Manuskript Trier, 1563/64 (Kopie nach dem einzige Exemplar in Trier, eingesehen in der Forschungsstelle des Mennonitischen Geschichtsvereins Deutschland e.V.).

30 vgl. Rudolf Wolkan (wie Anm. 5), S. 102: »(...) ja, es läßt sich behaupten, daß der grössere Teil des Liederbuchs auf niederländische Lieder zurückführt«; sowie Julia van Delden-Hildebrandt (wie Anm. 6), S. 24.

31 Vgl. das Liederbuch der Anna von Köln (publiziert von Walter Salmen, *Liederbuch der Anna von Köln* (um 1500), (Denkmäler Rheinischer Musik, hrsg. von Walter Salmen und Johannes Koepp, Bd. 4, Düsseldorf 1954) oder das Liederbuch der Catherina Tirs (teilweise publiziert von Bernhard Hölscher, *Niederdeutsche geistliche Lieder und Sprüche aus dem Münsterlande*, Berlin 1854 oder Albrecht Classen, *Mein Seel fang an zu singen: religiöse Frauenlieder des 15. und 16. Jahrhunderts. Kritische Studien und Textedition* (= *Studies in Spirituality: Supplementes*; 6), Leuven 2002).

32 Vgl. Helen Martens (wie Anm. 13), S. 237.

33 Lee Emerson Deets zitiert nach Ursula Lieseberg (wie Anm. 26), S. 173: »Only the singing in religious meetings suggests emotional catharsis, and then by the women. The Hutterites like to sing. It is one of their few moments of self-expression.«