

Inga Mai Grootte

Musikalische Epitaphien im 16. Jahrhundert:

Schrift – Klang – Artefakt

Ein musikalisches Epitaph ist, soviel sei zum Einstieg kurz definiert, eine Komposition, die ein Grabdenkmal repräsentiert – und da Grabmäler üblicherweise Artefakte aus Stein sind, stellt eine musikalische Komposition darüber, die klanglich realisiert werden kann, bereits einen interessanten Medienwechsel dar.¹ Ein Grabdenkmal zeichnet sich üblicherweise durch eine Inschrift auf den Verstorbenen aus, weshalb auch die Kategorie der »Inchriftlichkeit« einen Ansatzpunkt zum Verständnis der Funktion eines derartigen Objekts bietet. Das Denkmal ist aus einem bestimmten Material auf eine bestimmte Weise hergestellt, weshalb letztlich auch gefragt werden kann, inwiefern sich daraus Wechselwirkungen mit seiner Wahrnehmung ergeben; einige – eher experimentelle – Überlegungen, wie diese eine musikalische Entsprechung finden könnten, sollen am Ende stehen. Von derartigen Epitaphien sollten allerdings die besser bekannten Klagemotetten (von denen interessante Beispiele bekanntlich auch Musikern gewidmet sind) als eine andere Unterkategorie innerhalb des Repertoires von Trauer- und Gedenkkompositionen unterschieden werden.

Ein ambivalentes Beispiel wäre jedoch »Musica, quid defles?« auf den niederländischen Komponisten Alexander Agricola, der im Dienst Philipps des Schönen stand und 1506 starb. Die Motette wurde eine Generation später, 1538, in den in Wittenberg bei Georg Rhau erschienenen *Symphoniae jucundae* abgedruckt (vgl. Abbildung 1 auf Seite 132²). Für die Beschreibung musikalischer

Epitaphien bietet sie sowohl einschlägige als auch abweichende Elemente: Der vertonte Text ist kein Epitaph im engeren Sinne, entspricht aber auch nicht den Texttypen der Klagemotetten, und der Satz wird ausdrücklich als »Epitaphion« bezeichnet. Die Tatsache, dass die Motette nur in einem nachreformatorischen Wittenberger Druck überliefert ist, führt zudem in einen Kontext, in dem eine echte Kultur von musikalischen Epitaphien blühte, nämlich die protestantischen deutschen Regionen des 16. Jahrhunderts.

Was wäre also ein musikalisches Epitaph, und wie grenzt man es von anderen Trauer- und Gedenkkompositionen ab? Zunächst wurde allgemein als Epitaph nur die Inschrift auf der Steinplatte eines Grabdenkmals oder das Grabdenkmal selbst bezeichnet (das sich nicht – wie ein Grabstein – zwangsläufig am Ort des Begräbnisses befinden muss); diese Inschrift kann dichterisch aufwändiger gestaltet werden und dann auch den Verstorbenen und sein Leben als religiös-moralisches Exempel darstellen.³ Dies zeigt sich besonders in der Blüte solcher Epitaphien während des 16. Jahrhunderts; in den Werken aus dieser Zeit würde man üblicherweise eine Kombination aus Porträt, bildlicher Darstellung eines religiösen Sujets und Inschrift erwarten, die sich gegenseitig ergänzen.⁴ Gerade mit dem Aufkommen des Buchdrucks wird ein weiterer Medienwechsel ermöglicht, da nun eine Steininschrift auch abgedruckt dargestellt, das in der Realität dreidimensionale oder doch zumindest erhabene Objekt auch zweidimensional

1 Dieser Beitrag entstand im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 *Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften* (Teilprojekt B11, *Materiale Formierungen musiktheoretischer Konzepte*). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

2 Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 12# Beibd. 6, urn:nbn:de:hbz:12-bsb00073124-1.

3 Vgl. allgemein Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, übersetzt von Hans-Horst Henschen, München 1972, bes. S. 284–295.

4 Carl C. Christensen: *The significance of the epitaph monument in early Lutheran ecclesiastical art (ca. 1540–1600): some social and iconographical considerations*, in: *The Social History of the Reformation*, hg. von Lawrence P. Buck und Jonathan W. Zophy, Columbus 1972, S. 297–314.

Therese Bruggisser-Lanker

»Meine Harfe ist eine Klage worden« –

Vanitas-Symbolik in den Klageliedern von Heinrich Schütz

Die Vergänglichkeit des Lebens, die Flüchtigkeit des irdischen Daseins ist eine anthropologische Konstante im Bewusstsein des Menschen. Der sterbliche Mensch kommt nicht umhin, sich mit dem Tod, der *Conditio sine qua non* allen Lebens, auseinanderzusetzen – in welchen Ausdrucksformen auch immer. Doch der Barock war wohl die Zeit, die dies in nie dagewesener, oft schonungslos drastischer Direktheit reflektierte, vergleichbar höchstens dem Spätmittelalter, auf dessen Formen der *Ars moriendi* als der lebenslangen Einstimmung in den guten Tod man sich zurückbesann. Das naiv anmutende Emblem aus einem Leichenpredigtgedruck (vgl. Abbildung 1 auf Seite 145¹) gibt auf einen Blick eine ganze Reihe von Topoi wieder, die seit dem Mittelalter den Umgang mit dem Tod geprägt haben: Der Putto, zugleich Kind und doch schon Engel, der mit dem Stundenglas in der Hand mit einem Bein auf den Wahrzeichen des Todes, einem Totenschädel und zwei gekreuzten Knochen, steht, umgeben von einer wolkenverhangenen Landschaft mit rundum sprießenden Blumen. Dazu die in Verse gefasste Auslegung der darüber gesetzten Devise des *Memento mori*: »Gleich wie ein Blum verwelkt / die frisch im Grünen stehet / Also des Menschen Kind in einem Huy vergehet.« Wie die Natur ist auch der Mensch, kaum geboren, mit der Unabänderlichkeit des Sterbens und Vergehens konfrontiert; als Spiegel menschlichen Seins galt die Rose, die, kaum erblüht, wiederum dahinwelkt. Deshalb ist der Mensch aufgefordert, so zu leben, dass er zu jeder Zeit bereit zum Sterben wäre, denn wenn ihm der Tod stets gegenwärtig ist, kann ihm auch ein plötzlicher, jäher Tod nichts anhaben. Aber die Grundbedingung allen Lebens wird erst am Schluss

formuliert: »Der Todt ist gar gewiß / verborgen ist die Zeit« – oder mit Anselm von Canterbury (um 1100): »Nihil certius morte, nihil hora mortis incertius.«²

Nun stammt dieser Holzschnitt nicht aus dem Mittelalter, sondern erscheint um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Trauerschriften des Greifswalder Druckers Jacob Jeger als Schlussvignette. Aus der Zeit vom 16. bis ins 18. Jahrhundert sind in deutschsprachigen Sammlungen weit über 200.000 Exemplare gedruckter Leichenpredigten überliefert,³ die meist auch den Lebenslauf des Verstorbenen sowie mehr oder weniger kunstvoll ausgestaltete Grablieder, Traueroden oder -arien, Epitaphe und Motetten enthalten, die beim Begräbnis gesungen worden waren.⁴ Es ist dies eine Form der Memoria, die besonders in den protestantischen Gegenden Mitteldeutschlands zur trauernden Ehrerbietung gegenüber den Verstorbenen wie zur Tröstung der Leidtragenden gepflegt wurde, die aber immer mehr auch Formen weltlicher Selbstdarstellung annahm. Diese Gedenkschriften stellten neben den Begräbnisgesangbüchern einen Grundstock an Formularen und Gebeten, Liedstrophen und Holzschnitten zur persönlichen Kontemplation bereit, wodurch sie eine wichtige

1 Mit freundlicher Genehmigung der SLUB Dresden, digital.slub-dresden.de/id478156375/13, letzter Zugriff am 28. Februar 2017 (CC-BY-SA 4.0).

2 Zit. nach Sven Grosse: *Heilungsgewisheit und Scrupulositas im späten Mittelalter* (= Beiträge zur historischen Theologie 85), Tübingen 1994, S. 220.

3 Datenbank der Forschungsstelle für Personalschriften GESA (Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz), www.personalschriften.de/datenbanken/gesa/umfang-und-inhalt.html, letzter Zugriff am 28. Februar 2017.

4 Norbert Bolin: *Sang- und klanglos? Musikalische Tradition, gesellschaftliche Kontexte und gottesdienstliche Praxis der Gesangskultur bei Sterben und Begräbnis*, in: Hansjakob Becker, Bernhard Einig und Peter-Otto Ullrich (Hgg.): *Im Angesicht des Todes. Ein interdisziplinäres Kompendium*, St. Ottilien 1987, S. 402–407 und S. 412–414; Andreas Traub: *Kunst – Handwerk. Trauermusiken in Leichenpredigten*, in: *Württembergisch-Franken* 78 (1994), S. 229–278.

Michael Meyer

Johann Jacob Froberger und die *Meditatio mortis*

Im Herbst 1667 schrieb Herzogin Sibylla von Württemberg von Héricourt nach Den Haag an Constantijn Huygens, einen befreundeten Schriftsteller und Komponisten, dass sie die »edle[n] Compositiones« von Johann Jacob Froberger »so lieb und wehrt« hätte, »das ich sie so lang ich lebe nit kann oder begehre aus Handen zu lassen. Dan ich's ihme so oft und viel auf seinen Begeren versprochen niemanden nichts zu geben.« Die Bitte des holländischen Bekannten, ihm Werke von Froberger zu übersenden, beantwortet Sibylla abschlägig, denn Froberger habe ihr »oftt gesagt das vil vonseiner Composition vor ihre Composition ausgeben, und doch nit wissen mit umbzugehen, sondern selbige nur verderben. [...] Wole ihme also nit gern uerm Boden noch was zu Leidt thun, weil er mir bis in sein Endt mein getrewer Lehrmeister verbliben.«¹ Aus diesem vielzitierten Brief wird nicht nur ein enges Verhältnis von Lehrer und Schülerin deutlich, sondern auch ein Exklusivitätsanspruch Frobergers, der dem Bestreben vieler anderer Komponisten, z. B. im Medium des Musikdrucks berühmt zu werden, konträr entgegensteht. Der Respekt vor dem letzten Willen Frobergers erscheint außerdem auf eigenartige Weise nicht nur mit einer allgemeinen, sondern auch mit einer speziellen musikalischen Memorialkultur verquickt. Sibylla äußert nämlich den Wunsch, Huygens ein bestimmtes Werk vorzuspielen, nämlich das »memento mori Froberger« (*Meditation, faist sur ma mort future*, FbWV 620,1²), und zwar, um mit ihm das Andenken an den Meister durch das Medium der Musik

zu evozieren – was, so meint jedenfalls Sibylla, nur möglich ist, wenn man seine Musik von ihm selbst zu spielen gelernt hat, wenn man ihn als Lehrer und Musiker gut gekannt hat.³

Es ist bekannt, dass die Stiftung von Andenken und Trost in Frobergers Schaffen für Cembalo generell eine bedeutende Rolle spielte. Es handelt sich um eine ganze Anzahl Werke, von denen sich allerdings drei in einem erst kürzlich entdeckten und 2006 bei Sotheby's versteigerten Autograph befinden, deshalb kaum zugänglich sind und auch nicht in einer Edition vorliegen.⁴ Die Stücke lassen sich, soweit aufgrund der gegebenen Kontextinformationen möglich, in drei Gruppen gliedern: In Andenkenkompositionen (Tombeau oder Lamento), einerseits für Dienstherren und Patrone von Froberger, andererseits für einen Musikkollegen – es sind dies die Stücke für Kaiser Ferdinand III., seinen Sohn Ferdinand IV., für den Lautenisten Charles Fleury, Sieur de Blancrocher, sowie für Leopold von Württemberg, Sibyllas Gatten;⁵ zweitens Werke eher autobiographischen Zuschnitts, die Schreckensmomente des Lebens verarbeiten: Einen Diebstahl, einen Anfall von Melancholie in London sowie die spektakuläre Rettung einer ins Wasser gefallen Person.⁶ Eine

1 Rudolf Rasch: *The Huygens – Froberger – Sibylla Correspondence (1666–1668)*, in: *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium, Utrecht 1990*, hg. von Pieter Dirksen, Utrecht 1992, S. 233–245, hier S. 240f. (Brief datiert auf den 2. November 1667).

2 Die Titel der Werke folgen unter Vereinfachung der Schreibweisen den Angaben der neuen Gesamtausgabe, vgl. das WV *Froberger: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 7, hg. von Siegbert Rampe, Kassel [u. a.] 2015. Im Folgenden wird die Ausgabe als *GA* abgekürzt.

3 Sibylla schließt sich in besagtem Brief der Meinung des Organisten Caspar Grieffgens an, »das wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernet, unmöglich mit rechter Discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat.«

4 Eine Zusammenschau mit Faksimile-Seiten bietet Simon Maguire: *Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript*, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 13 (2007), Heft 1, online-Ressource: www.sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html, letzter Zugriff am 28. Februar 2017; einen Kommentar Bob van Asperen: *An new Froberger Manuscript*, in: ebd., online-Ressource: www.sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html, letzter Zugriff am 28. Februar 2017.

5 FbWV 633, 612,1, 632 und 659.

6 FbWV 614,1 und 630,1. Für die Allemande FbWV 631,1, die gemäß Johann Mattheson »en passant le Rhin, dans une barque, en grand peril« geschrieben worden sein soll,

Vincenzo Borghetti

Trauer, Hoffnung der Frauen

Tod, Leiden und Macht in Margarete von Österreichs Chansonnier Brüssel, BR 228

Eine Arie aus Metastasios *Adriano in Siria* lautet am Anfang: »Der Tod ist nicht das Schlimmste aller Übel« (»Non è ver che sia la morte / il peggior di tutti i mali«). Natürlich ist dies ein hyperbolischer Ausdruck: Der Tod ist das Schlimmste aller Übel. Dennoch befasst sich dieser Beitrag mit einer Geschichte von Tod und Erfolg, von Erfolg durch den Tod. Die Hauptfigur dieser Geschichte ist eine Frau der Renaissance, Margarete von Österreich. Anders als heute konnte der Tod damals besonders bei Frauen unter bestimmten Umständen unverhoffte Möglichkeiten eröffnen. Dies war so in Margaretes Fall, die zweimal verwitwet war. Nur aufgrund dessen konnte sie ein anderes Leben führen, ein Leben, das sich radikal von ihrem Leben als verheiratete Frau unterschied: Der Tod war für sie nicht das Schlimmste aller Übel. Dieser Vorgang sowie die Rolle, die die Musik dabei gespielt hat, werden im Folgenden betrachtet.

In der Renaissance (und nicht nur dann) war es nicht einfach, eine Frau zu sein, selbst für hochgeborene Damen wie Margarete von Österreich. Als Tochter Maximilians I. und Marias von Burgund war Margarete Enkelin des deutsch-römischen Kaisers und Enkelin des Herzogs von Burgund.¹ Doch trotz ihrer hochprivilegierten Lage teilte sie als Frau das Schicksal aller Frauen ihrer Zeit: Sie konnte sich nicht als »vollkommener« Mensch in der Gesellschaft bewegen. Wie üblich wurde Margarete schon als Mädchen für die Heiratspolitik ihrer Familie gebraucht. Nach der damaligen Sitte wurden ihre Portraits an verschiedene Höfe

Europas geschickt, um eine vorteilhafte Heirat zu erzielen. Für Männer war dies zwar auch nicht anders: Auch ihr älterer Bruder Philipp der Schöne wurde schon als Kind heiratpolitisch instrumentalisiert. Wenn aber auch für ihn Heiratsportraits angefertigt wurden, zeigen sich auffallende Unterschiede zwischen seinen und jenen seiner Schwester. In einem Diptychon von ca. 1495 z. B. ist Margarete auf der linken Seite und ihr Bruder Philipp auf der Rechten abgebildet (vgl. Abbildung 1 auf Seite 160): Beide Portraits sehen sehr ähnlich aus, doch die Kommunikationsstrategien sind deutlich nach dem Gender der / des porträtierten differenziert. Wenn auch noch jung, ist Philipp bereits als Mitglied des Goldenen Vlieses dargestellt und trägt schon das Wappen des künftigen Herzogs von Burgund. Im Unterschied zu ihrem Bruder erscheint die junge Margarete als ein »geteilter« Mensch: Ihr Wappen ist in der ersten Hälfte leer. Dieses Detail zeigt, dass sie, gerade weil eine Frau, nicht als »vollwertiger« Mensch angesehen wurde. Nur eine Heirat, d. h. eine männliche Figur, hätte sie (und ihr Wappen) vervollkommen können. Als Frau konnte Margarete nicht den Status eines selbständigen Menschen beanspruchen, allein wäre sie ganz ohne Status, ohne Rechte, einfach ein Geschöpf ohne Sinn. Eine mögliche Lösung für eine Frau, die selbständig sein wollte, ohne zu heiraten, wäre der Schleier gewesen. Das hätte aber der Familie Margaretes am wenigsten gefallen – es ist bekannt, dass die Habsburger so viele Kinder wie möglich heiraten ließen. Auf jeden Fall war auch die Einkleidung eine Art Heirat: Eine Nonne galt nicht als eine selbständige Frau, sie war mit Gott verheiratet und von ihm durch Regeln kontrolliert wie von einem Ehemann.²

1 Für eine Zusammenfassung von Margaretes Biographie vgl. Dagmar Eichberger (Hg.): *Margaret of Austria 1480–1530: »Fortune infortune fort unes«*, in: *Women of Distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, Leuven 2005, S. 26–27 und 49–55; Honey Meconi: *Margaret of Austria, Visual Representation, and Brussels, Royal Library, Ms. 228*, in: *Journal of the Alamire Foundation* 2 (2010), Heft 1, S. 11–36.

2 Zu Frauen in der mittelalterlichen Gesellschaft vgl. Georges Duby und Michelle Perrot: *Geschichte der Frauen*, Bd. 2, hg. von Christiane Klapisch-Zuber, Berlin 2012.

Matteo Giuggioli

Aufgehobene Zeit?

Zur Musik in Vanitas-Stilleben des 16. und 17. Jahrhunderts

Die Darstellung notierter Musik ist ein vergleichsweise sporadisches Phänomen in der Geschichte der westlichen Kunst. Dennoch ist sie ein relevantes Forschungsthema im Bereich der musikalischen Ikonographie, zumal auch eine gewisse Kontinuität zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit existiert. Obwohl eine allgemeine Abhandlung noch fehlt, gibt es über das Thema zahlreiche Einzelstudien, die jene Bereiche der bildenden Künste haben benennen können, in denen die Darstellung notierter Musik häufiger ist.¹

Unter diese fällt das Stilleben vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, vor allem aber dasjenige des 17. Jahrhunderts, wobei in der Untergattung der Vanitas-Darstellung am häufigsten Partituren oder einzelne Stimmen von Vokal- und Instrumentalmusik abgebildet werden.² Mit dieser Untergattung beschäftigt sich diese Studie, beschränkt sich dabei aber auf die Diskussion einiger Ideen mit Bezug auf das diesem Themenheft zugrundeliegende Symposium.³ Nach einigen einleitenden Bemerkungen,

die einen Abschnitt über das berühmte Bild *Die Gesandten* von Hans Holbein dem Jüngeren einschließen, werden die Stilleben des französischen Malers Simon Renard de Saint-André betrachtet, in denen immer wieder musikalische Quellen exakt und lesbar dargestellt werden.

Tod und Trauer sind zentrale Themen in Vanitas-Stilleben – versinnbildlicht durch die Darstellung von Gegenständen, die die Vergänglichkeit der menschlichen Vergnügungen und Lüste und allgemeiner des menschlichen Lebens zeigen. Die ›Bühne‹ der Darstellung ist in der Regel ein Innenraum, in dem die Sicht auf den Horizont durch eine kompakte Fläche wie beispielsweise eine Wand oder einen Vorhang verhindert wird. Die Gegenstände werden auf einer Oberfläche wie einem Tisch, einem Regalbrett oder in einem Abstellraum angeordnet bzw. angehäuft. Ein Lichtstrahl scheint auf sie von oben und schafft einen dramatischen *chiaroscuro* (Hell-Dunkel-Effekt). Vom Geist der biblischen *Kohélet* erfüllt, warnen die Vanitas-Bilder den Beobachter vor der Vergänglichkeit weltlichen Verlangens und Ruhmgelüsten und gelten als *Memento mori*. Das kategorische Bewusstsein für die Vergänglichkeit der Sinneswahrnehmung und die Zerbrechlichkeit von allem, was lebt, scheinen jede Trostmöglichkeit auszuschließen.

Innerhalb des größeren kulturellen Kontexts der Vanitas-Stilleben hat der Tod jedoch mehrere Bedeutungen. Er selbst wird manchmal als Quelle von Trost betrachtet. Im Artikel *Tod* seiner *Iconologia* (1603) spricht Cesare Ripa anfangs, während er ein Gemälde von einem gewissen Camillo da Ferrara kommentiert, über den Tod als Moment des Friedens: »[...] perché non si può avvicinar la pace, e il commodo mondano, che non s'avvicini ancor la morte, e la morte per se stessa apporta pace, e quiete, e che la sua è ferita di pace, e non di guerra, non havendo chi gli

1 Vgl. Volker Scherliess: *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Hamburg 1972; Colin Slim: *Painting Music in the Sixteenth Century: Essays in Iconography* (= Variorum Collected Studies Series 727), Aldershot 2002; Florence Gétreau (Hg.): *Voir la musique. Les sujets musicaux dans les oeuvres d'art du XVIe au XXe siècle*, Saint-Riquier [u. a.] 2009.

2 Zum Thema der Musik in den Vanitas-Stilleben vgl. Albert Pomme de Mirimonde: *Les vanités à personnages et à instruments de musique*, in: *Gazette des beaux-arts* (November 1978), S. 115–130, und (September 1979), S. 61–68; Linda Phyllis Auster: »All Things in this World is but the Music of Inconstancie«: *Music, Sensuality and the Sublime in Seventeenth-Century Vanitas Imagery*, in: *Art and Music in the Early Modern Period. Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, hg. von Katherine A. McIver, Aldershot [u. a.] 2003, S. 287–332.

3 *Tod, Trauer und Trost in der Musik um 1600*, Internationales Symposium, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Zürich, Zürich 11.–12. März 2016.

Peter Schmitz

Tobias Michaels Funeralkompositionen für die eigene Familie:

Text und Kontext

In Leipzig entstanden im 17. Jahrhundert zahlreiche individuelle Funeralkompositionen, d. h. Werke, die für ein spezielles Begräbnis geschaffen und häufig im Rahmen von Leichenpredigten veröffentlicht wurden. Die Stücke bezogen sich inhaltlich entweder auf den erwähnten Leichentext oder hatten andere Trauerverse zur Grundlage. Einige Kompositionen druckte man auch losgelöst von der Leichenpredigt. Der überlieferte Werkbestand ist vor allem durch Kantionalsätze und Motetten bestimmt. Als Komponisten traten in erster Linie die Thomaskantoren (Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Sebastian Knüpfer und Johann Schelle), aber auch einige in anderen Funktionen in Leipzig tätige Tonkünstler (Georg Engelmann, Adam Krieger, Werner Fabricius, Samuel Michael und Johann Rosenmüller) hervor. In den meisten Fällen erhielten sie entsprechende Aufträge von städtischen Eliten wie Bürgermeistern und Universitätsprofessoren sowie aus Kreisen der höher gestellten Bürger- und Kaufmannschaft. Die heute zumeist als Gelegenheitswerke rubrizierten Stücke gingen für die Komponisten mit wichtigen Zusatzeinkünften einher und waren prestigefördernd. Der Tonkünstler empfahl sich mit seinem Werk den Hinterbliebenen gewissermaßen, weshalb die jeweilige Vertonung auch als eine Form der Kondolenz interpretiert werden kann. Bestand eine persönliche Beziehung zwischen dem Verstorbenen und dem Komponisten (Freundschaft, Förderung usw.), so fand dies häufig auf dem Titelblatt Erwähnung. Von dieser Werkgruppe prinzipiell zu unterscheiden sind solche Stücke, welche die Komponisten zu Todesfällen in der eigenen Familie schufen. Recht prominente Beispiele sind etwa die Grablieder von Johann Hermann Schein für seine sieben früh verstorbenen Kinder und für seine erste Ehefrau.¹ Auch

Scheins Amtsnachfolger Tobias Michael komponierte für zwei seiner Kinder Grablieder. Ferner liegt von ihm eine Komposition für das eigene Begräbnis vor. Die Texte dieser drei Werke sollen im Folgenden vor dem Hintergrund der von Martin Geier für den Thomaskantor verfassten Leichenpredigt etwas eingehender diskutiert werden.²

der Abfolge gelesen immer ein Akrostichon bilden. Mit Ausnahme von *So fahr ich hin mit Freuden*, dem Grablied für die im Jahr 1619 verstorbene Tochter Susanna, sind für alle Kompositionen auch Einzeldrucke bzw. eine Überlieferung in einer Leichenpredigt nachgewiesen. Später fanden die Stücke Eingang in Scheins Cantional (1627/45), wo sie durch ihre Fünfstimmigkeit herausgehoben erscheinen: Nr. 245 *Sei fröhlich, meine Seele*, für seine erste Gattin Sidonia (1624, Ausg. 1627), Nr. 246 *So fahr ich hin mit Freuden*, für Tochter Susanna (1619, Ausg. 1627), Nr. 247 *Seligkeit, Fried, Freud und Ruh*, für Tochter Susanna-Sidonia (1623, Ausg. 1627), Nr. 248 *Ich will still und geduldig sein*, für Tochter Johanna-Judith (1625, Ausg. 1627), Nr. 249 *Ist denn fürn bitterm Tod*, für Tochter Johanna-Elisabeth (1626, Ausg. 1627), Nr. 301 *Ich heul und wein*, für Tochter Johanna-Susanna (1627, Ausg. 1645), Nr. 302 *In Seufzen tief*, für Sohn Johannes Zacharias (1628, Ausg. 1645), Nr. 304 *Herr, Herr, wie lang, wie lang*, für Sohn Hieronymus (1630, Ausg. 1645).

- 2 Neben den erwähnten Werken schuf Michael noch weitere Funeralkompositionen: So schrieb er für den am 25. Dezember 1635 in Lyon verstorbenen Thomas Leonhardt Schwendendorffer ein dreistimmiges *Gedächtniß-Mahl* (»O liebe Lyr«, 5 Strophen). Dieser war der Sohn des Kurfürstlich Sächsischen Rates und Baumeisters Leonhardt Schwendendorffer d. J., dem Tobias Michael den ersten Teil seiner *Musikalischen Seelenlust* gewidmet hatte. Noch im Jahr 1635 wurde das fünfstimmige, mit Basso continuo versehene Klage lied »Siehe, der Gerechte kömpt um« aus Anlass des Todes von »Frauen Susanna Geborne Euringin« veröffentlicht; im ersten Teil der *Musikalischen Seelenlust* findet sich ein gleichnamiges Madrigal (mit entsprechender Besetzung), das mit der Fassung des Gelegenheitsdrucks verwandt, aber nicht identisch ist. Auch die bereits 1631 entstandene (verschollene) Funeralmusik »Ich liege und schlafe« fand im ersten Teil der *Musikalischen Seelenlust* Aufnahme. Das Vorgehen lässt sich mit demjenigen Johann Hermann Scheins vergleichen, der ebenfalls einige Gelegenheitswerke in sein *Israelsbrunnlein* integrierte. Sodann

1 Die diesen Grabliedern zugrundeliegenden Texte stammen ebenfalls von Schein, wobei die Strophenanfänge in

Michaela Kaufmann

Tränen und Drama

Domenico Mazzocchis musikalische Inszenierung der Klage

Die Klage nimmt innerhalb von Domenico Mazzocchis gedruckten überlieferten Kompositionen eine prominente Stellung ein.¹ Mazzocchi gehört zu jenen Komponisten, welche die um 1600 in neuem Maße entdeckte affektive Wirkmächtigkeit von Musik auf Schlüsselemente des christlichen Glaubens anwandten. Verschiedene Vermutungen lassen sich anführen, warum dabei gerade die Gattung der Klage auf die Akteure im gegenreformatorischen Kontext Roms in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine besondere Faszination ausübte: Nach dem Vorbild der solistischen Klage in der antiken Tragödie gestaltet, lässt eine solche die Darstellung eines inneren Monologs zu und vermag die Innenschau eines Protagonisten der Außenwelt zuzukehren. Der selbstdarstellende Monolog eröffnet gewissermaßen den Blick auf die menschliche Seele, also auf den Ort von emotionalem Konflikt. Dabei wird das Auditorium Zeuge von Konflikten, die vorgeführt werden als unvorstellbare oder irrationale innere Leidensprozesse von Individuen.

Im römischen Kontext interessierte die Klage vor allem in der thematischen Prägung der Bußübung; häufig begegnen hier Protagonisten, welche die abstrakten Konzepte von Sünde und Buße als individuell durchlebtes und reflektiertes Leiden zur Darstellung bringen. Die Buße avancierte im nach-tridentinischen Rom trotz reformatorischer Einwände zu einem zentralen Sakrament,² welches das aktive Eingeständnis und die Erkenntnis der Sündhaftigkeit des Einzelnen ritualisiert. Zentral ist dabei

die sinnliche Involvierung des Gläubigen als Vorbedingung für die spirituale Hinwendung zu Gott. Den sinnlichen Aspekt der christlichen Bußübung postulierte Ignatius von Loyola, einer der Gründer des Jesuitenordens, geradezu programmatisch in seinen *Exercitia Spiritualia* (Rom 1548).³ Bei der Erwägung und Betrachtung der eigenen Sündhaftigkeit verlangt er vom Gläubigen, einen Zustand der tiefen Zerknirschung zu erreichen. Der sinnliche Ausdruck der Reue wird in den Tränen gefunden, die als Zeichen des Erkennens und Durchdringens der Sünden zur Voraussetzung einer Erhebung der Seele und damit zum zentralen Motiv des *conversio*-Gedankens werden.

Die seit dem Mittelalter tradierte Vorbildfunktion der Maria Magdalena für christliche Buße erlangte in diesem Zusammenhang in der Malerei Prominenz bei der wirkungsstarken Darstellung von individueller Bußübung.⁴ Zu den zentralen Ausdrucksmotiven der Magdalenen-Ikonographie gehören der tränenreiche, sehnde Blick nach oben, der die Abwendung vom Irdischen anzeigt; das Irdische wiederum ist in der Gestalt von Magdalenas offen getragenen Haar, der betont sinnlichen Darstellung ihres Körpers oder in der Präsenz von Luxusgütern als das in der Buße zu Überkommene präsent. In der gegenreformatorischen Prägung der Magdalenen-Darstellung liegt eine stärkere Betonung auf der sinnlich-körperlichen, aktiv durchlebten und aus eigener Tätigkeit hervorgebrachten Bußübung und die, wie Klaus Krüger anhand von Caravaggios *Magdalena*

1 Vgl. das Werkverzeichnis bei Wolfgang Witzemann: *Domenico Mazzocchi 1592–1665. Dokumente und Interpretationen*, Köln [u. a.] 1970, S. 219–244.

2 Zum Bußsakrament in nach-tridentinischer Zeit vgl. Eduard Stakemeier: *Glaube und Buße in den Trienter Rechtsfertigungsverhandlungen*, in: *Römische Quartalschrift* 43 (1935), S. 157–177.

3 Vgl. George E. Ganss: *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius. A Translation and Commentary*, Chicago 1992, S. 46f.

4 Vgl. Susan Haskins: *Mary Magdalen: Myth and Metaphor*, New York 1994, bes. Kapitel V: *Beata Peccatrix*, S. 134–191.

Damaris Leimgruber

»Redt, von Gräbern her, das Leben«

Deutsche Echo-Leich-Gedichte und -Lieder des 17. Jahrhunderts

Das Echo ist in der Literatur und Musik der frühen Neuzeit ein bekanntermaßen beliebter formaler und motivischer Bestandteil.¹ Noch kaum Beachtung gefunden hat bisher jedoch, dass die deutsche Kasualdichtung, besonders in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sich regelmäßig des Motivs bedient – in besonderem Maße jene rund um Tod und Begräbnis. Nach vereinzelt ersten Leich-Schriften aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind allein aus dem Zeitraum zwischen 1660 und 1700 über 25 Beispiele von Echo-Leichreden oder Leich-Gedichten in Sammelschriften überliefert.² Wie lässt sich diese veritable Mode erklären? Welche Funktionen erfüllt das Echo in Bezug auf Tod, Trauer und Trost?

I – Totenklage und Panegyrik

Narziss, der berühmte unglücklich Liebende aus Ovids *Metamorphosen*,³ hat eine etwas weniger bekannte Verehrerin: die Nymphe Echo. Sie beobachtet Narziss auf der Hirschjagd und resoniert seine Rufe. Narziss fühlt sich von der unbekanntenen Stimme angezogen, weist die Nymphe

jedoch ab, sobald er sie erblickt. Aus Scham und Kummer verbirgt sich Echo in den Wäldern und isst und schläft nicht mehr. So bleiben von ihr nur die Gebeine und die Stimme übrig. In Narziss' Sterbeszene erscheint Echo zum zweiten Mal und stimmt in seine Wehklagen und in die Totenklage der Najaden und Dryaden ein. Einige Überschriften barocker Leichreden – wie »Letzter Seufftzer«, »Klächliches Leich-Echo« oder »Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo« – lassen vermuten, dass hier, im Klage-Charakter, der Anschlusspunkt liegen könnte, dass also dem Echo die Assoziation und Funktion der Totenklage zukommt. Doch dem ist, mit ganz wenigen Ausnahmen,⁴ nicht so. Die Totenklage Echos um Narziss bleibt in den barocken Leich-Reden erstaunlich wirkungslos.

In einer anderen Konstellation, mit Pan, tritt Echo schon lange vor Ovid in bukolischen Epigrammen auf.⁵ Hier ist Pan der Verliebte und Echo die hartherzig Widerwillige. In Longos' Hirtenroman *Daphnis und Chloe*⁶ verliebt sich Pan aufgrund ihrer musikalischen Fähigkeiten in die – Männer meidende – Nymphe Echo. Aus Neid auf ihre schöne Stimme, und weil sie ihn abweist, treibt Pan die Ziegenhirten in den Wahnsinn, bis sie die Nymphe in Stücke reißen und die noch singenden Glieder rings über die Erde verstreuen. Von

1 Studien zum Echo in der Literatur finden sich bei Elbridge Colby: *The Echo-device in Literature*, in: *Bulletin of the New York Public Library* 23 (1919), S. 683–713 und 783–804; Johannes Bolte: *Das Echo in Volksglaube und Dichtung*, in: *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse* 16 (1935), S. 262–288; Ferdinand van Ingen: *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 2002; Sebastian Schulze: *Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart*, Paderborn 2015; weitere werden im Beitrag sukzessive angeführt.

2 Wobei einige das Echo nur in der Überschrift mitführen.

3 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch*, übersetzt und hg. von Michael Albrecht, Stuttgart 1994, Mythos von Narcissus und Echo: S. 150–161.

4 Z. B. Johann Wilhelm Kellner: *Wiederschallendes Echo, Womit den... Abschied Seines... Schwieger-Vaters... August Beckers... besetzen und Selbigen zu seiner Ruhestatt begleiten wollte, Dessen verbundener Sohn*, Dresden 1697.

5 Antike Echoepigramme, z. B. von Platon oder Leonidas von Tarent, finden sich zahlreich in der *Anthologia Planudea*, in: *Anthologia Graeca. Griechisch – Deutsch*, Bd. 4, Buch XII–XVI, hg. von Hermann Beckby, München 1958, S. 310–313, 354f., 386–389 und 424–431.

6 Longos: *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch-deutsch*, übersetzt und hg. von Otto Schönberger, Düsseldorf [u. a.] 1998, Episode zu Pan und Echo: Drittes Buch, S. 125–129.

Henrike Rost

Ein Brief von Richard Wagner an Dr. Friedrich Keppler

Alltagsgeschichtliche Einblicke in das Leben eines deutschen Arztes in Venedig

Richard Wagner starb am frühen Nachmittag des 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig. In der Lagunenstadt fand Wagner eine grandiose, da bedeutungsgeladene Sterbebühne als Künstler. So verband man mit Venedig etwa ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst wirkmächtige und erstaunlich gegensätzliche Assoziationen, die maßgeblich zur Faszination des Venedig-Mythos beitrugen: Gefahr, Krankheit und Tod standen neben Schönheit, Gesundheit und Genuss.¹ In ähnlicher Weise schlossen Dekadenz und Melancholie Kreativität nicht aus. Wagner, der Venedig 1858 erstmalig besuchte, kehrte mehrmals wieder, denn die »verstumte«, »irreale« Stadt bot dem Komponisten »eine ideale Projektionsfläche für eine melancholische Gestimmtheit, die zur Grundlage seiner künstlerischen Produktivität wurde«.² Die Bedeutung Venedigs in Wagners Biographie und für sein Schaffen ist offenkundig. Warum sollten aber Wagners Arzt in Venedig oder seine Behandlungsmethoden für die Musikforschung von Interesse sein?³ Ist nicht Wagners Werk

unabhängig von seinen Krankheiten und seiner Vorliebe für Venedig zu betrachten?⁴ Versteht man Musikwissenschaft als Teil einer breit aufgestellten Kulturgeschichtsschreibung, gewinnen biographische Details und vermeintliche Nebenschauplätze an Bedeutung und tragen wie Puzzlesteine zu einem kultur- und alltagsgeschichtlichen Gesamtbild bei, in dem Wagner nur einer der zahlreichen Deutschen war, für die Venedig zum bevorzugten Rückzugsraum, bewährten Fluchtziel, zum Kreativitäts- oder Sehnsuchtsort wurde – ohne dabei die deutsche Identität und Lebensart hintanzustellen, sie vielleicht sogar stärker zu profilieren.⁵

Obwohl in der Musikforschung jedes wiederentdeckte, nicht publizierte Autograph Richard Wagners Interesse weckt und gewürdigt wird, soll in diesem Beitrag einem kurzen, vielleicht von mancher Seite als belanglos erachteten Brief Wagners an seinen Arzt, in dem er eine

Dr. Carl Hermann Landgraf (Bayreuth). Auf Wagners Arzt in Venedig, Dr. Friedrich Keppler, geht er nur am Rande ein, liefert aber mit der Rechnung für die Einbalsamierung Wagners mit der Verordnung durch Keppler eine für diesen Kontext relevante Abbildung. Ebd., S. 46.

- 1 Klaus Bergdolt: *Stadt der Gesundheit, Stadt des Todes. Aschenbachs Vorläufer und die Zweideutigkeit: Venedigs, in: Auf schwankendem Grund. Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, hgg. von Sabine Meine, Günter Blumberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt, Paderborn 2014, S. 17–35, hier S. 24.
- 2 Sabine Meine, Günter Blumberger, Björn Moll und Klaus Bergdolt: *Einleitung*, in: Ebd., S. 7–13, hier S. 8; vgl. auch Sabine Meine: *Zwischen Kunst und Kommerz. Die Barkarole – wankender Nachklang einer venezianischen Tradition*, in: Ebd., S. 243–260, hier S. 251–253.
- 3 Das Thema liegt durchaus im Trend. 2015 erschien eine Ausgabe der Zeitschrift *Wagnerspectrum* mit dem Schwerpunkt »Wagner und die Medizin«; darin beschäftigte sich ein Aufsatz dezidiert mit den Ärzten Wagners. Joachim Thiery: »Liebster, welche Diät?« – *Wagner und seine Ärzte*, in: *Wagnerspectrum* 11 (2015), Heft 1, S. 15–47. Thiery rückt insbesondere drei Ärzte Wagners in den Fokus: Dr. Anton Pusinelli (Dresden), Dr. Josef Standthartner (Wien) und

- 4 Mit den Krankheiten von Komponisten – musikschaffende Frauen werden in beiden Publikationen ausgeklammert – und dem mutmaßlichen Verhältnis von Krankheit und musikalischem Schaffen beschäftigen sich Franz Hermann Franken: *Die Krankheiten großer Komponisten*, Bd. 3, Wilhelmshaven 1991, zu Wagner S. 61–122; Andreas Otte und Konrad Wink: *Kerners Krankheiten großer Musiker. Die Neubearbeitung*, Stuttgart 2008, zu Wagner S. 273–286. Für aktuelle Überlegungen zum Konnex von Krankheit und Musik, die auch Frauen einbeziehen, vgl. *Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen: Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin* (= Ligaturen. Musikwissenschaftliches Jahrbuch der HMTM Hannover 4), hgg. von Eckart Altenmüller und Susanne Rode-Breyman, Hildesheim 2009.
- 5 Hierzu Klaus Bergdolt: *Deutsche in Venedig. Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann*, Darmstadt 2011.