

Medien sozialer Distinktion: Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts im europäischen Vergleich

Peter Schmitz

Das der Ort der letzten Ruhe häufig von der gesellschaftlichen Zugehörigkeit des Verstorbenen abhing, haben verschiedene jüngere Studien gezeigt¹. Demnach verweist die Bestattungstopographie des Kirchhofes auf einen Distinktionsprozess, der in enger Rückkopplung zu sozialen Geltungsansprüchen stand. Daran anknüpfend lässt sich auch über Trauerzeremonien und andere Memorialpraktiken sagen, dass sie zur symbolischen Konstituierung von sozialen Hierarchien beizutragen vermögen². Das Aufbahnen und Einbalsamieren eines verstorbenen Fürsten im Staatsgewande etwa diente nicht nur der öffentlichen Bezeugung des Todesfalles und ermöglichte ein Abschiednehmen vom Regenten, sondern fungierte auch als Zur-Schau-Stellen von Herrschaftsattributen³. Greifbar ist jener Gestus des Ostentativen ferner im Leichenkondukt, der (in öffentlichkeitswirksamer Weise) gesellschaftliche Rangverhältnisse visualisiert⁴. Nicht zuletzt in der sozial- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Hofforschung geht man daher von einer Orientierung an zeitgenössischen Zeremonial- und Gesellschaftsordnungen aus⁵. Tatsächlich ist hier wie dort die Kategorie der Rang- und Standesverhältnisse eine entscheidende. Scheinbar querständig

1 Siehe etwa die einzelnen Beiträge des Sammelbandes *Leben bei den Toten. Kirchhöfe in der ländlichen Gesellschaft der Vormoderne*, hrsg. von Jan Brademann und Werner Freitag, Münster 2007.

2 Siehe zu dem Themenfeld den Band *Ordnung und Distinktion. Praktiken sozialer Repräsentation in der ständischen Gesellschaft*, hrsg. von Marian Füssel und Thomas Weller, Münster 2005; darin vor allem den Beitrag von Thomas Weller, *Das Begräbnis des Bürgermeisters: Städtische Begräbniskultur, Trauerzeremoniell und soziale Repräsentation im frühneuzeitlichen Leipzig*, S. 75–101. Vgl. außerdem die Sammelbände *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Mark Hengerer, Köln u. a. 2005, sowie *Stadtgemeinde und Ständegesellschaft. Formen der Integration und Distinktion in der frühneuzeitlichen Stadt*, hrsg. von Patrick Schmidt und Horst Carl, Berlin 2007.

3 Vgl. Michaela Völkel, *Vom Körperbild zum Erinnerungsbild. Zum Bildgebrauch im fürstlichen Trauerzeremoniell der Frühen Neuzeit*, in: Barbara Stollberg-Rilinger u. Thomas Weißbrich (Hrsg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, S. 224.

4 Erinnerung sei etwa an den Kondukt für Landgraf Moritz von Hessen. Dieser ist auf einem in der Stolberg'schen Leichenpredigtsammlung in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befindlichen Kupferstich dargestellt. Eine Abbildung und Beschreibung findet sich bei Norbert Bolin, »Sterben ist mein Gewinn« (*Phil 1,21*) – Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock 1550–1750, Kassel 1989 (= Kasseler Studien zur Sepulkralkultur 5), S. 438 ff.

5 Norbert Elias, der den frühneuzeitlichen Hof als »Interdependenzgeflecht« analysierte, führte bereits aus, dass sich Etikette und Zeremonien innerhalb der Hofkultur derart verselbständigten, dass die eigentliche Handlung – eben zugunsten der Darstellung der Rang- und Machtverhältnisse – nicht selten in den Hintergrund geriet bzw. sinnentleert wurde: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main 5/1990, S. 131, 211. Vgl. auch Franziska Seils, die jene Beobachtung auf höfische Leichenprozessionen übertrug: *Begräbnisbräuche und Trauerzeremonien im Protestantismus des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Günter Fleischhauer u. a. (Hrsg.), *Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert*, Michaelstein 2001 (= Michaelsteiner Konferenzberichte 59), S. 145. Zu musikalisch begleiteten Prozessionen siehe Gregory Scott Johnston, »Unterm Geleut aller Glocken«: *Die Klangwelt*

dazu verhält sich die Idee der Gleichmachung durch den Tod, wie sie etwa im Sujet des Totentanzes⁶ verschiedentlich begegnet: Ob reich oder arm, so die Botschaft hier, der Tod macht keine Unterschiede zwischen den Menschen. Als gälte es, jener »einebnende[n] Macht des Todes« entgegenzuwirken, diente das Begräbnis in der Frühen Neuzeit nicht selten der – mit dem Historiker Thomas Weller gesprochen – »ostentativen Prachtentfaltung zum Zweck sozialer Distinktion«⁷. Bei der Betrachtung einzelner Funeralien sind jedoch auch konfessionsbedingte Unterschiede hinsichtlich des Todesverständnisses sowie dynamische Prozesse innerhalb der ständischen Gesellschaft zu bedenken⁸. Und dennoch: Im Funeralbrauchtum werden dezidierte Statusbegründungen und Repräsentationsbedürfnisse manifest, die auch einem »Konkurrenz- und Legitimitätsdruck innerhalb der Eliten«⁹ geschuldet sind. Gleiches gilt für postfunerale Zeremonien. Eine Verschränkung aus individueller *ars moriendi* und einer auf Repräsentation bedachten Funktionalisierung des Totengedenkens wird etwa an den aufwendig beschrifteten und verzierten Sarkophagen der Reuß-Familie deutlich¹⁰. Auszumachen ist das Bemühen, den sozialen Rang in das rechte Licht zu rücken, aber auch in Trauer Ritualen von städtischen Eliten wie Bürgermeistern oder Universitätsrektoren.

Mit Blick auf die unteren Sozialschichten ist wiederholt eine Vorbildwirkung des adeligen und großbürgerlichen Sterbebrauchtums vermutet worden¹¹. Hier war die Praxis freilich besonders strengen (noch zu präzisierenden) Reglementierungen unterworfen. »Unstandesgemäße« Trauer Rituale mussten jedenfalls wiederholt durch sogenannte Aufwands- und Luxusordnungen eingedämmt werden. In einer Klage des Leipziger Rates aus dem Jahr 1642 wurden beispielsweise die übermäßige Ausschmückung des Trauerhauses sowie die Trauerkleidung¹² der Diensthofen moniert. Konkret heißt es:

[...] mit schwerem Unmuth [...] erfahren, daß etliche Leute bey Bestattung der Leichenbegängnisse abermals eine neue Pracht auffbrachten und nicht allein bey dem Trauerhause die Stuben, Fenster, Saale und Treppen mit schwarzem Tuche oder Boy bekleidet, sondern daß auch sehr viel paar Trawerleute mit Visiren vnd Binden hinter der Leiche gefolget, wie auch ein absonder-

bei Leichenzügen und Begräbnissen der deutschen protestantischen Kirche des 17. Jahrhunderts, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1996, S. 47–52.

6 Hier wird die ständische Hierarchie zwar aufgegriffen, jedoch zugleich infrage gestellt. Mit Blick auf Niklaus Manuels berühmten Totentanz (um 1516/20) sprach Christian Kiening (*Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit*, München 2003, S. 48) vom »Panoptikum der zeitgenössischen städtischen Elite, eine Repräsentation, in der Macht und Ohnmacht, Würde und Entwürdigung, Souveränität und Fragilität zusammentrafen«.

7 Weller (wie Anm. 2), S. 76.

8 Eine Ordnungslogik, welche primär auf stratifikatorischer Differenzierung beruht, ist nicht unumstritten. Insbesondere der Systemtheoretiker Niklas Luhmann hat in der Frühen Neuzeit, die er als Übergangsepoche begreift, diesbezügliche Aushöhlungsprozesse ausgemacht: *Die Gesellschaft der Gesellschaft* 2, Frankfurt/Main 1997, S. 678–743. Rainer Bayreuther zufolge (*Sterben und Musik im frühen 17. Jahrhundert*, in: *Historical Social Research* 30, 2005, S. 228) war »in der Frühen Neuzeit ein dezidiert nach sozialen Schichten graduiertes Bestattungswesen eher die Ausnahme«.

9 Philipp Zitzlsperger, Art. *Grabmal*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit* 4 (2006), Sp. 1062.

10 Siehe die Abbildungen der Sarkophage in: Bernhard Mai u. Emil Rosian, *Die Restaurierung der Sarkophage der Reussen jüngere Linie*, in: Stein (wie Anm. 5), S. 262–275.

11 Vgl. etwa Peter Assion, *Sterben nach tradierten Mustern. Leichenpredigten als Quelle für die volkstümliche Brauchtumsforschung*, in: Rudolf Lenz (Hrsg.), *Leichenpredigten als Quelle historischer Wissenschaften* 3, Marburg 1985, S. 235.

12 Vgl. zu diesem Themenfeld die kulturgeschichtliche Studie von Natascha N. Hofer, *Schwermut und Schönheit. Als die Menschen Trauer trugen*, Düsseldorf 2010.

licher Diener hinter dem Leichen=Wagen mit einem Trawerhabit ausgestattet dahergegangen, da doch dergleichen Ceremonien denenselben Standespersonen durchaus nicht gebühren.¹³

Die (vorgebliche) Notwendigkeit der Regulierung des zunehmend maßlos werdenden Begräbniswesens wurde u. a. wie folgt begründet:

Schon vorher hatte man in den vierziger Jahren [des 17. Jahrhunderts], also gerade in der Zeit, wo Leipzig von den Schweden am härtesten bedrückt wurde, bemerken müssen, daß plötzlich ein neuer Luxus bei den Begräbnissen eingerissen war. Da wurden die Zimmer schwarz ausgeschlagen, und es wurde mit schwarzen Stoffen und Schleiern, spitzenbesetzten Sterbekitteln, vergoldeten und versilberten Kränzen, goldenen Kreuzen und Engeln eine große Verschwendung getrieben. Der Rat verbietet das und wendet sich auch gegen die Sitte, das Andenken des Gestorbenen in einem Gedichte zu feiern; das habe alles Maß überschritten, indem dergleichen Carmina auch auf solche Leute gedichtet und gedruckt würden, von denen gar nicht viel zu sagen, geschweige denn zu dichten sei. Das solle hinfort ohne das Vorwissen und die Einwilligung des Rats nicht mehr geschehen.¹⁴

Gegenstand des Anstoßes war auch die Leichenpredigt, welche nach Meinung des Leipziger Rates »beim gewöhnlichen Handwerksmann oder bei dessen Familienmitgliedern in Wegfall zu kommen« habe. Unter Berufung auf den Generalartikel 15 der Sächsischen Kirchenordnung machte auch das geistliche Ministerium in Leipzig am 4. März 1653 eine Eingabe¹⁵. In der Nachahmung von Trauerritualen und -sitten sozial höher gestellter Personen wird das Bedürfnis nach Repräsentation im Totengedenken besonders deutlich. Mithin avancierte das Trauerzeremoniell gleichsam zum Gradmesser sozialer Geltungsansprüche von Verstorbenen respektive deren Hinterbliebenen. Der Aspekt der Perpetuierung jener Ansprüche über den Tod hinaus verbindet Begräbniszeremonien mit anderen Formen der Memoria wie Monumenten, Epitaphen und Stiftungen¹⁶.

Der »soziale Zeichencharakter«¹⁷ von Leichenbegängnissen erschöpft sich aber nicht im Fokus auf den Verstorbenen und dessen Angehörige. Gewiss wird man die Anwesenheit ranghoher Trauergäste in erster Linie als Wertschätzung für den Beerdigten interpretieren, doch bot sich ja auch dem Geladenen seinerseits die Möglichkeit – je nach Position im Geleit –, den eigenen sozialen Rang symbolisch herauszustellen¹⁸. Mit seinem Erscheinen akzeptierte er freilich die verfügte oder vom Ausrichter intendierte

13 E. E. Raths der Stadt Leipzig *Anderweite Erinnerung über vorige renovirte Ordnung die Begräbnisse vnd Kleidung betreffende* [...], Leipzig 1642, Stadtarchiv Leipzig Tit. LXII H, Nr. 16, fol. 75', zitiert nach: Thomas Weller, *Theatrum Praecedentiae. Zeremonieller Rang und gesellschaftliche Ordnung in der frühneuzeitlichen Stadt: Leipzig 1500–1800*, Darmstadt 2006, S. 234. Die Leipziger Kleiderordnung (*Des Raths zu Leipzig Ordnung wegen der Tracht und Kleidung*, Leipzig 1634) unterschied hierarchisch »Raths-Personen, Fürnehme Bürger und Handelsleute, Gemeine Bürger, Kramer, Handwercksleute, Gesellen, Dienstboten«.

14 Ernst Kroker, *Leipziger Kleiderordnungen*, in: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung der Vaterländischen Sprache und Kultur 10 (1912), S. 71 f.

15 Paul Benndorf, *Die Entwicklung des Begräbniswesens in Leipzig bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte*, in: Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung (Nr. 11), 14. März 1908, S. 50.

16 Vgl. dazu Weller (wie Anm. 2), S. 76, und Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Memoria als Kultur*, in: ders. (Hrsg.), *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, S. 9–78.

17 Weller (wie Anm. 13), S. 238.

18 Ebd.

Hierarchiefolge. Diesbezügliche Rangstreitigkeiten und Präzedenzkonflikte spiegeln die gesellschaftliche Relevanz wider und unterstreichen zugleich den öffentlichen Charakter von Begräbnissen in der Frühen Neuzeit¹⁹. Die Frage, ob man ihnen deshalb jedwedes Private absprechen muss, dürfte zu verneinen sein. Individuelle Trauerbekundung und Inszenierung gesellschaftlicher Ordnungen sind Kategorien, die sich nicht zwangsläufig ausschließen müssen. Nicht zu verschweigen ist überdies die z. T. heftige zeitgenössische »Kritik an Prunk und Demonstrationsgehebe«²⁰ sowie die im späten 17. Jahrhundert in bürgerlichen, aber auch adligen Kreisen auszumachende Tendenz, schlichte Begräbnisse zu bevorzugen, was mitunter auch den Verzicht auf Musik zur Folge hatte. Das Bedürfnis nach Schlichtheit der Leichenbegängnisse wird – einhergehend mit »ostentativer Demut«²¹ – nun zur prägenden Signatur.

Im Folgenden wäre zu prüfen, inwiefern das Potential der Begräbnis- und Memorialforschung auch für musikalische Zusammenhänge nutzbar zu machen ist. In das Zentrum meiner Überlegungen möchte ich Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts stellen und diese nach spezifischen Funktionalisierungsebenen befragen. Dabei werde ich mich um eine europäische und damit konfessionsübergreifende Perspektive bemühen. Konkret wird auf Werke mitteldeutscher, österreichischer und englischer Provenienz einzugehen sein.

Zum Leichensingen in Leipzig

Beginnen wir mit einem lokalen Fallbeispiel für den mitteldeutsch-protestantischen Raum, der Stadt Leipzig²². Als Komponisten von Funeralmusiken, die häufig als Beigaben von Leichenpredigten überliefert sind, treten hier insbesondere die Thomaskantoren Sethus Calvisius, Johann Hermann Schein, Tobias Michael, Sebastian Knüpfer und Johann Schelle, aber auch Georg Edelman d. J., Adam Krieger, Werner Fabricius und Johann Rosenmüller in Erscheinung. Die infrage stehenden Werke wurden u. a. zum Geleit in das letzte »Schlaffkammerlein«²³ bzw. »Ruhebettlein«²⁴, zur »bezeigung väterlicher Condolentz«²⁵ sowie zum »immergruenenden Nach-Ruhm« und »Christlichen Troste«²⁶ komponiert. Mitunter verweist

19 Ebd., S. 230.

20 Seils (wie Anm. 5), S. 145.

21 Vgl. Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München 12/2009, S. 412.

22 Siehe zu diesem ersten Abschnitt ausführlicher meinen Aufsatz *Funeralkompositionen im sozialstrukturellen Kontext. Zu einigen Werken von Leipziger Thomaskantoren des 17. Jahrhunderts*, in: Volker Kalisch (Hrsg.), *Musik – Tod – Alltag*. Bericht über die Tagung Düsseldorf 23.–25. September 2010 (Druck in Vorbereitung).

23 Vgl. Johann Rosenmüller, *Melodia / Auff Begehren Des [...] Herrn Johann Ernst Bosen / Bürgers und Handelsmann allhier / Als dessen [...] Frau Regina / geborne Wincklerin / Den 25. Martii Anno 1654. ihren seligen Abschied von dieser Welt genommen / und den 9. dieses in ihr Schlaffkammerlein getragen wurde / zu der überschickten Ode M. Christoff Lambergers gesetzt*, Leipzig 1654.

24 Vgl. Johann Rosenmüller, *Melodia, Welche bey Volckreicher Leichenbestattung Des Weiland WolEhrenvesten / Großachtbarn und Hochgelahrten Herrn Polycarpi Wirthens / berühmten Jcti und Professoris Publici, [...] Als welcher am 27. Septemb. durch ein zwar plötzliches / doch sanfft und seliges Ableiben entseelet / und den 1. Octobris drauff zu seinem Ruhebettlein in die Pauliner Kirchen begleitet worden. Zu der / überschickten Ode Johann Georg Schochs eilfertig aufgesetzt*, Leipzig 1654.

25 Vgl. Georg Engelmann, *Letztes EhrenGedächtnis / Welches dem Erbarn und gelahrten Georgio Ernesto Engelmanen / Als derselbe nach Gottes Willen dem 14. Aprilis dieses 1659. Jahres in Anruffung seines Erlösers Christi Jesu [...] entschlief / und dem 18. dieses darauff in sein Rubekammerlein eingesencket wurde / in der Churfürstl. Sächs. LandSchulPforte / bey der Naumburg / Zu bezeigung väterlicher Condolentz / auch ihm selbst und andern Leidtragenden Freunden und Anverwandten / zu Trost mit nachfolgenden Liede erweisen wollen [...]*, Freiberg 1659.

man auf den Titelblättern auch darauf, die Beisetzung habe »mit ansehnlicher Begleitung«²⁷, also mit einer Vielzahl an Trauergästen stattgefunden. Das Gattungsspektrum reicht von schlichten, homorhythmischen Kantionalsätzen bis hin zu elaborierten Begräbnismotetten. Vereinzelt begegnen auch Madrigale²⁸ und Sterbekantaten²⁹. Das Leichensingen selbst wurde traditionell den Thomasschülern übertragen, was nicht zuletzt aus finanziellen Gründen von großer Wichtigkeit war, und zwar sowohl für die Institution der Thomasschule als auch für seine Alumnus³⁰. Noch Johann Sebastian Bach betonte jenen ökonomischen Aspekt in einem vielzitierten Brief an seinen Schulfreund Georg Erdmann, in dem er ausführte, sein Gehalt belaufe sich auf 700 Taler, sollten aber mehr Leichen hinzukommen, »so steigen auch nach *proportion* die *accidentia*; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche [...]«³¹.

Wiederholt ist durch den meist am frühen Nachmittag stattfindenden Singedienst der Unterricht in Mitleidenschaft gezogen worden. Der Thomaskantor Tobias Michael jedenfalls erklärte nach halbjähriger Tätigkeit 1631, er habe »propter funera fast noch keine Syntaxstunde in seiner Tertia gehabt«³². Insbesondere im Winter griff das Leichensingen zudem die Gesundheit der Schüler an³³. Diesbezügliche Informationen lassen sich u. a. den detailreichen Aufzeichnungen des Rektors der Thomasschule, Jakob Thomasius, entnehmen³⁴. Seine Berichte bestätigen die gesellschaftlichen Differenzierungen und zere-

26 Vgl. Johann Schelle, *Als Die Edle/HochEhr- und Tugendreiche Frau Elisabeth/geborne Weißin [...] Johann Jacob Käßens/weitberühmten HandelsHerrns allhier seligen Eheliebste in ihr Rubekaemmerlein gebracht wurde: Zu immergruenenden Nach-Ruhm/Am Tage ihrer Beerdigung den 15. Septembr. 1684 [...] auffgerichtete/sollte der Seliguerstorbenen Leichen-Text dem [...] Witber/als Einem besondern Liebhaber der Music zum Christlichen Troste componieren [...]*, [o. O.] 1687.

27 Vgl. Werner Fabricius, *Letzte Ebrerbietung/Welche Dem [...] Herrn Johanni Benedicto Carpzovio, Der Heiligen Schrift Doctori, [...] Als derselbe [...] den 22. Octobris des 1657. Jahres [...] entschlaffen/und hernach den 28. dieses/mit ansehnlicher Begleitung in seine Ruhbestadt versetzt ward [...] erweisen wollen*, Leipzig 1657.

28 Vgl. Adam Krieger, *Irrdische Eitelkeit und Himlische Frewde Bey Leichbestattung Des [...] Hn. Valtin Braunens auff Podelwitz/J. U. Candid. Welcher den 21. Semptembr. Ao. 1659. Im 27. Jahr seines Alters. Jehne verlassen und Dieser theilhaftig worden Einander entgegen gesetzt und in ein Madrigal verfasset [...]*, Leipzig 1659.

29 Z. B. Sebastian Knüpfers »Ach Herr, laß deine lieben Engelein«. Aufführungen von Sterbekantaten hat man sich aber nicht während der eigentlichen Begräbnisfeierlichkeiten (hier war der Gebrauch von Instrumenten untersagt), sondern erst im Rahmen von Gedächtnisfeiern vorzustellen.

30 Einschränkungen erfuhr diese Praxis freilich in besonderen Zeiten der Not, namentlich während des Dreißigjährigen Krieges. Zur prekären finanziellen Situation der Handelsstadt während jener Kriegsjahre siehe Ernst Kroker, *Der finanzielle Zusammenbruch der Stadt Leipzig im Dreißigjährigen Krieg*, Leipzig 1923; zu den konkreten Verhältnissen an der Thomaskirche und -schule ebd. S. 21 ff.

31 Bachs Brief an Erdmann in Danzig, Leipzig, 28. Oktober 1730, in: Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1963 (= Bach-Dokumente 1), Nr. 23, S. 67–70.

32 Rudolf Wüstmann, *Musikgeschichte Leipzigs 1: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1908, S. 98. Auch Arnold Schering bezeichnete das Leichensingen ob der terminlichen Unberechenbarkeit als eines der »größten Hemmnisse geordneter Schulpflege«: *Musikgeschichte Leipzigs 3: Johann Sebastian Bach und das Musikleben Leipzigs im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1941, S. 52.

33 Vgl. dazu Stefan Altner, *Sethus Calvisius, das Thomaskantorat und die Thomasschule um 1600. Zum 450. Geburtstag von Sethus Calvisius »Astronomus, Chronicus, Musicus, Poeta«*, in: Gesine Schröder (Hrsg.), *Tempus musicae – tempus mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius*, Hildesheim u. a. 2008, S. 1–18, hier S. 12 ff.

34 Richard Sachse (Hrsg.), *Acta Nicolaitana et Thomana. Aufzeichnungen von Jakob Thomasius während seines Rektorates an der Nikolai- und Thomasschule zu Leipzig (1670–1684)*, Leipzig 1912. Von Thomasius stammt auch folgender Ausspruch: »Multum temporis illis scholaribus auferunt funera, cantiones in templis, in nuptiis, opera alia.« Zitiert nach Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs 2: Von 1650 bis 1723*, Leipzig 1926, S. 77. Bezogen auf die finanzielle

moniiellen Normierungen – etwa in einen Funus maximum, medium und minimum – und entsprechen zeitgenössischen Verordnungen³⁵. So unterschied die Schulordnung der Thomasschule aus dem Jahr 1634 zwischen vier Leichenbegängnissen: In einer ersten Kategorie sang der gesamte »coetus scholasticus«, in der zweiten Kategorie die sogenannte große halbe Schule (also die drei ersten Klassen und die Quintaner), in der dritten Kategorie die kleine halbe Schule (bestehend aus Primanern und Tertianern oder wechselweise Sekundanern und Quartanern), in der vierten Kategorie nur die Viertelschule³⁶. Lediglich die Chöre der ersten und zweiten Kategorie wurden vom Kantor geleitet, die beiden übrigen unterstanden dem »baccalaureus funerum«³⁷. Diese Struktur ging sinnfälligerweise einher mit abgestuften Gebührensätzen³⁸.

Wem aber stand welches Begräbnis zu und wie verhielt es sich mit dem musikalischen Repertoire? Auch hier lassen sich gemäß der gesellschaftlichen Zugehörigkeit Staffellungen ausmachen: Wolfgang Reich hat in seiner quellenreichen Dissertation bereits zeigen können, dass bei »Prunkbegräbnissen für Ratsmitglieder, Professoren und sonstigen Würdenträgern« die ganze Schule sang; »vornehme Bürger hatten Anspruch auf das Geleit der ›Großen halben Schule‹; die »Kleine halbe Schule« [...] besorgte die Begräbnisse der kleineren Bürger«; für Arme und Andersgläubige »blieb nurmehr die Viertelschule«³⁹. Deutlich anders gelagert war der Fall bei Fürsten, Adeligen, Universitätsrektoren sowie Rektoren der Thomasschule: Sie hatten sich nicht in jenes Regelwerk einzugliedern⁴⁰. Generell untersagt war indes der Gebrauch von Instrumenten; es wurde also (im Gegensatz etwa zu Hochzeitsfeierlichkeiten) nur a cappella musiziert⁴¹. Kaum verwunderlich erscheint es, dass der Aufwand bei einem Begräbnis der ersten Kategorie deutlich größer war als bei einer Bestattung der vierten Abteilung. So sangen bei Standespersonen die Alumnen nicht nur Sterbechoräle während der Prozession vom Haus bis zur Kirche, sondern figurierten bereits vor der Tür des Trauerhauses⁴². Der »Zeichencharakter« von derart zeremoniell durchformten und normierten Handlungen ist nicht von der Hand zu weisen. Die Historikerin Barbara Stollberg-Rilinger schrieb dazu:

Einträglichkeit meinte Thomasius, manche Eltern würden ihre Kinder nur in die Thomasschule schicken, »damit sie der Leichengelder genießen mögen« (ebd., S. 78).

35 Dabei handelt es sich keineswegs um ein Leipziger Spezifikum. Zu den Verhältnissen im norddeutschen Raum vgl. Joachim Kremer, *Das norddeutsche Kantorat im 18. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel Hamburgs*, Kassel u. a. 1995 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 43), S. 223–242.

36 Vgl. Richard Sachse, *Das Tagebuch des Rektors Jakob Thomasius*, in: Abhandlung zu dem Jahresberichte des Thomasgymnasiums in Leipzig über das Schuljahr 1895/1896, Leipzig 1896, S. 4 f.

37 Zu den Bezügen des Kantors und des »baccalaureus funerum« durch den Begräbnisdienst siehe Fred Hamel, *Die Leipziger Funera. Zur Kulturgeschichte der Begräbnismusik*, in: SMZ 88 (1948), S. 89.

38 Zu den Gebühren für das Jahr 1677 siehe Schering (wie Anm. 34), S. 78. Vgl. auch die detailliertere Ordnung aus der Zeit um 1740 bei Schering (wie Anm. 32), S. 53.

39 Wolfgang Reich, *Die deutschen gedruckten Leichenpredigten des 17. Jahrhunderts als musikalische Quelle*, Diss. phil. (mschr.) Leipzig 1962, S. 72.

40 Vgl. Bolin (wie Anm. 4), S. 39. Vor dem Hintergrund jenes gestaffelten Systems mag ein Tagebucheintrag des Jakob Thomasius überraschen, wonach im Jahr 1680 bei einer Hinrichtung in Leipzig dem zur Enthauptung Verurteilten zahlreiche Buss- und Sterbelieder gesungen wurden. Paarweise schritten die Alumnen der Thomasschule auf dem Rathausplatz vor dem »armen Sünder« her – er hatte ein Stück Leinwand gestohlen –, mithin wurde ihm bei aller Degradierung doch nicht jenes (zugegebenermaßen skurril anmutende) musikalische Geleit verwehrt. Vgl. dazu Sachse (wie Anm. 36), S. 14 f.

41 Vgl. Hamel (wie Anm. 37), S. 91, und Reich (wie Anm. 39), S. 119.

42 Zum genauen Ablauf siehe Hamel (wie Anm. 37), S. 88 ff., und Bolin (wie Anm. 4), S. 39.

Wie eine eigentliche Sprache kann man auch das Zeremoniell aus zwei Perspektiven betrachten: zum einen als festes Regelwerk, sozusagen eine Grammatik, mit einem festen Wortschatz einzelner Zeichen (in Begriffen der Zeichentheorie: eine *langue*), zum anderen aber auch als dynamisches Geflecht einzelner aufeinander bezogener, konkreter Akte (*parole*), bei denen die einzelnen Zeichen ihre Bedeutung erst aus ihrer Beziehung zueinander gewinnen.⁴³

Im Hinblick auf das Repertoire griff man bei Grabliedern zumeist auf die verbreiteten Cantional- bzw. Gesangbücher der Zeit (Johann Hermann Schein u. a.) zurück. Die Ausführung des weithin homophonen Chorsatzes war auch beim Schreiten des Trauerkondukts realisierbar. Bei kunstvollerer Figuralmusik bediente man sich hingegen klassischer Anthologien wie dem berühmten *Florilegium portense* (1603/1621) des Schulpfortaer Kantors Erhard Bodenschatz⁴⁴. Musikalisch wurde nämlich in strenger Observanz aufsteigend unterschieden zwischen 1. Bußliedern, 2. Sterbeliedern bzw. -chorälen und 3. Motetten. Ganz pauschal lässt sich festhalten, dass der städtischen Elite polyphone Begräbnismusik vorbehalten war⁴⁵. Bei deren Darbietung stand dem Kantor bekanntlich der berühmte »Motettentaler« zu. Im Gegensatz dazu erklangen bei Begräbnissen der vierten Kategorie lediglich schlichte, homorhythmische Bußlieder wie »Aus tiefer Not«, »Allein zu dir, Herr Jesu Christ« oder »Erbarm dich mein, o Herre Gott«⁴⁶. Und auch die Qualität der Darbietung hat man sich hier offenbar nicht sonderlich hoch vorzustellen. Arnold Schering jedenfalls – dessen monumentale Arbeit zur *Musikgeschichte Leipzigs* in jüngster Zeit manche Kritik⁴⁷ erfahren hat – führte dazu aus:

Daß die »Incipienten«, die jüngsten Schüler der Anstalt, denen diese minderen Leichen anvertraut waren, mit ihrem Geschrei nichts weniger als erbaulich wirkten, ist gewiß, zumal berichtet wird, daß bei derlei Gassensingen unglaublich geeilt wurde, angeblich weil die Sargträger eilten, um ihrer Last bald ledig zu werden.⁴⁸

Vor dem Hintergrund virulenter religiöser Spannungen sind ferner die Begräbnisse von Nicht-Lutheranern in Leipzig von Interesse. Es wurde ja bereits gesagt, dass Andersgläubigen eigentlich nur ein Begräbnis der vierten Kategorie zustand. Nicht immer wurde dies jedoch auch entsprechend gehandhabt. Als etwa ein calvinistischer Geistlicher ein Begräbnis mit einer kleinen halben Schule, also der dritten Kategorie,

43 Barbara Stollberg-Rilinger, *Hofzeremoniell als Zeichensystem. Zum Stand der Forschung*, in: Juliane Riepe (Hrsg.), *Musik der Macht – Macht der Musik. Die Musik an den sächsisch-albertinischen Herzogshöfen Weißenfels, Zeitz und Merseburg*, Schneverdingen 2003 (= Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte 8), S. 21.

44 Für Begräbnisse wählte man beispielsweise Hans Leo Hasslers »Si bona suscepimus«, ein »Nunc dimittis« von Annibale Stabile sowie einen »Media vita«-Satz von Jacobus Gallus. Vgl. dazu Otto Riemer, *Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense*, Leipzig 1928, S. 116.

45 Vgl. Stephen Rose, *Schein's occasional music and the social order in 1620s Leipzig*, in: EMH 23 (2004), S. 253–284, hier S. 265.

46 Vgl. Sachse (wie Anm. 34), S. 124 (p. 163). Thomasius berichtet, dass viele gebräuchliche Bußlieder in einem 1576 in Leipzig gedruckten Büchlein zusammengestellt waren (Sachse, wie Anm. 36, S. 5). In der dritten Kategorie waren angesehene Sterbechoräle wie »Freu dich sehr, o meine Seele«, »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« oder »Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht« vorgesehen.

47 Michael Maul bemängelt etwa die »wenig transparente Darstellungsweise im zweiten Band: *Musikpflege in der Paulinerkirche im 17. Jahrhundert bis hin zur Einführung des »neuen Gottesdienstes« (1710)*, in: Eszter Fontana (Hrsg.), *600 Jahre Musik an der Universität Leipzig. Studien anlässlich des Jubiläums*, Wettin 2010, S. 33–53, hier S. 33.

48 Schering (wie Anm. 34), S. 79.

erhielt, löste dies heftige innerstädtische Diskussionen aus⁴⁹. Mithin kann festgehalten werden, dass das kategoriale Denken im Hinblick auf Begräbniszeremonien nicht nur durch den sozialen Status, sondern eben auch durch die konfessionelle Zugehörigkeit bestimmt wurde. Zeichnete sich eine ungleiche Handhabung ab oder wurden die skizzierten Ordnungen gar ganz außer Acht gelassen, regte sich nicht selten Unmut in der Bevölkerung⁵⁰. Derartige Aufweichungen – indem etwa auch bei sogenannten »geringen Leichen« aktuellere Sterbelieder gesungen wurden – fanden aber auch auf Seiten der Thomasschule wenig Zuspruch; hier fürchtete man freilich zuvorderst um die Akzidenzien. So jedenfalls liest sich eine überlieferte Äußerung des Thomaskantors Sebastian Knüpfer:

[...] so die alten bußlieder bey solchen leichen abgeschaffet vnd an deren stadt neue sterbelieder, wie bey größeren leichen angeordnet würden, so würden viel leut, so itzo die ihrigen der sterbelieder halben mit größeren begengnissen begraben ließen, vmb vermeidung der vnkosten kleinere wehlen, dadurch so wol Schul alß Kirchendienern ein ziemliches an accidentibus abgehen würde.⁵¹

Das soeben Konturierte bezog sich freilich nur auf Begräbnisse, in denen auf bereits existente Werke zurückgegriffen wurde. Vor dem Hintergrund des für das Luthertum so wichtigen Aspektes der Sterbevorbereitung überrascht es indes nicht, dass man insbesondere in Kreisen der Obrigkeit und des gehobenen Bürgertums häufig darauf bedacht war, noch zu Lebzeiten für die musikalische Ausgestaltung des eigenen Begräbnisses Sorge zu tragen und individuelle Funeralkompositionen in Auftrag zu geben. Die dabei bevorzugten Gattungen lassen jedoch schwerlich Rückschlüsse auf den sozialen Status der Verstorbenen zu. Nicht selten haben die besagten Kompositionen einen selbst erwählten Text zur Grundlage. In welchem Verhältnis die Textwahl zu den vorherrschenden theologischen Todesverständnissen stand, kann in diesem Rahmen nicht detailliert erörtert werden. Bedenken wir aber, dass an der Theologischen Fakultät in Leipzig mit Valentin Alberti, Cornelius Becker, Johann Hülsemann, Hieronymus Kromayer, Johannes Olearius, Adam Rechenberg und Zacharias Schilter führende Theologen der Zeit lehrten⁵². Entsprechende Rückwirkungen sind folglich anzunehmen. Thomaskantor Sebastian Knüpfer studierte etwa bei dem ebenfalls in Leipzig wirkenden Philosophen und lutherischen Theologen Johann Adam Scherzer. Eine der dringlichen Aufgaben zukünftiger Forschungen wäre es somit, jenem stofflichen Verhältnis noch präziser nachzuspüren. Zieht man nämlich in Betracht, dass Theologen wie Johann Hülsemann und Polycarp Leyser zahlreiche Leichenpredigten verfassten, in denen sich auch Musikbeigaben befinden, so wird die angedeutete Reflexivität nur noch deutlicher. Zum stofflichen Gehalt von

49 Sachse (wie Anm. 34), S. 124–125 (p. 163–164). Mit Blick auf Katholiken war es in Leipzig im Übrigen üblich, sogenannte »ehrliche Bestattungen« mit der kleinen halben Schule zu bewilligen. Vgl. dazu Albrecht Kirchoff, *Geschichte der reformierten Gemeinde in Leipzig*, Leipzig 1874, S. 21.

50 Jenes ausgeprägte Bewusstsein für soziale Zugehörigkeiten findet eine Parallele in den oben besprochenen, verbreiteten Kleiderordnungen der Zeit.

51 Zitiert nach Sachse (wie Anm. 34), S. 125 f. (p. 164). Diesen und anderen Einwänden zum Trotz wurde Knüpfer vom regierenden Bürgermeister Paul Wagner angewiesen, den Ratsbeschluss durchzuführen und auch den »baccalaureus funerum« Georg Schmid entsprechend zu instruieren.

52 Vgl. Andreas Gößner, *Personelle Struktur und Nachwuchsrekrutierung an der Theologischen Fakultät Leipzig im 17. Jahrhundert. Mit einem Quellenanhang zu den theologischen Promotionen zwischen 1601 und 1701*, in: ders. (Hrsg.), *Die Theologische Fakultät der Universität Leipzig. Personen, Profile und Perspektiven aus sechs Jahrhunderten Fakultätsgeschichte*, Leipzig 2005, S. 72–161.

Sterbe- und Begräbnisliedern sei mit zugegebenermaßen heuristischer Trennschärfe wenigstens auf drei Typisierungen hingewiesen:

Theologisch-semantic können Sterbelieder idealtypisch in drei Bereiche gegliedert werden: Sie handeln vom Diesseits (Bedingungen menschlicher Existenz, »Welt«), von der »Vermittlung« (Soteriologie; katholisch: Fürbitte der Heiligen, Läuterungsort) und vom Jenseits (Gericht, Himmel, Hölle).⁵³

Damit ist angedeutet, dass Funeralkompositionen des 17. Jahrhunderts gleichsam in einem »Geflecht von Sinnbezügen« zu sehen sind⁵⁴. Zumeist als »Gelegenheitswerke« rubriziert, galten sie vor allem den Kantoren als wichtige Zusatzeinkünfte. Dabei ist die pejorative Färbung des Wortes »Gelegenheit« mit Blick auf jenen Repertoirebestand durchaus unangebracht. Im Sinne einer einfachen Kausalkette kann oftmals von der Quantität der Werke auch auf die jeweilige zeitgenössische Reputation der Komponisten geschlossen werden (eingedenk freilich historischer Gegebenheiten wie des Dreißigjährigen Krieg, der angeordneten Landestrauer 1656/57 im Zuge des Todes Johann Georgs I.⁵⁵ oder des Pestjahres 1680).

Zwischen Prachtentfaltung und meditativer Verinnerlichung: Gedenkkompositionen in Salzburg und Wien

Das Gattungsspektrum von Funeral- und Gedenkkompositionen stellt sich im katholischen Raum bekanntlich deutlich anderes dar als in den protestantischen Ländern, was nicht zuletzt auf unterschiedliche theologische Todesvorstellungen zurückzuführen ist. Während Luther das System der fürbittenden Handlungen für die abgelebte Seele heftig kritisierte und auch die Lehre vom Purgatorium mit Vehemenz ablehnte, wird im Katholizismus die Möglichkeit der Einflussnahme auf die verstorbenen Seelen grundsätzlich eingeräumt⁵⁶. Greifbar ist dies insbesondere im Requiem, der innerhalb des katholischen Trauerkultus' zentralen (liturgisch eingebundenen) musikalischen Gattung. Unser Ansatz, die Werke in ihren sozial determinierten Funktionsrahmen zu stellen, erweist sich auch hier als ergiebig. Denn nicht zuletzt in der höfisch-katholischen Sphäre wurden Zeremoniell und Etikette durch ein minutiöses Regelwerk, das vornehmlich unter dem Verdikt der posthumen Ehrbezeugung stand, festgeschrieben. Musikalische Realisierung fand dies meist durch ein besonders aufwendiges klangliches Dekor (und zwar im angesprochenen Sinne von »Prachtentfaltung und Unterstreichung des Repräsentativen«⁵⁷). Als prominentes Beispiel hierfür kann – wie Werner Jaksch gezeigt hat – das für den gegenreformatorischen Salzburger Hof komponierte 15-stimmige *Requiem* von Heinrich Ignaz Franz Biber gelten, das sich durch seine spezifische Besetzungstopik (mit Streichern, Holz- und Blechbläsern) auszeichnet. Freilich könnte man auch Gegen-

53 Michael Fischer u. Rebecca Schmidt, »*Mein Testament soll seyn am End.*« *Sterbe- und Begräbnislieder zwischen 1500 und 2000*, Münster u. New York 2005 (= Volksliedstudien 6), S. 12.

54 Vgl. zu dieser Einschätzung Joachim Kremer, *Die Funeralkomposition im Zeichen des Wandels: Zu Kompositionen von Johann Mattheson (1756–64) und Christian Gottfried Telonius (1794)*, in: Torsten Fischer u. Thomas Riis (Hrsg.), *Tod und Trauer. Todeswahrnehmung und Traueritten in Nordeuropa*, Kiel 2006, S. 209–226, hier S. 210 f.

55 Vgl. dazu Michael Maul, *Die musikalischen Ereignisse anlässlich der Erbhuldigung von Johann Georg II. (1657). Ein Beitrag zur Rekonstruktion von Leipziger Festmusiken im 17. Jahrhundert*, in: SJB 28 (2006), S. 93 ff.

56 Vgl. zu diesem Thema ausführlich Bolin (wie Anm. 4), S. 48–85.

57 Werner Jaksch, *Heinrich Ignaz Franz Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse*, München 1977 (= Beiträge zur Musikforschung 5), S. 65.

beispiele wie etwa Johann Caspar Kerlls *Missa pro defunctis* in F anführen. Hier verweist bereits die Besetzung für fünf Singstimmen, drei Violen und Basso continuo auf einen introvertierten, ja devoten Grundcharakter der Komposition, die Kerll bezeichnenderweise seinem eigenen Andenken widmete.

Nicht zu verschweigen sind für den katholischen Raum aber auch jene rein instrumentalen (außerliturgischen) Gedenkkompositionen, die auf eine ganz andere, nämlich deutlich intimere Vortrags-situation abzielen. Zu denken wäre mit Blick auf die Habsburger Herrscher vor allem an Johann Jakob Frobergers Lamentationen auf den Tod von Ferdinand III. und dessen ältestem Sohn, dem designierten Nachfolger Ferdinand IV. Neben buchstaben- und zahlensymbolischen Elementen – die Gedenkmusik für Ferdinand III. (FbWV 633) schwankt zwischen F-Dur und f-Moll, die Lamentation endet mit einer dreimaligen Repetition des Tones *f* – unterstreichen mitunter auch allegorische Randzeichnungen in den Prachthandschriften den persönlichen Huldigungscharakter. Im *Libro Quarto* von 1656 (einem Dedikationsexemplar für Ferdinand III.) findet sich die Trauermusik für dessen im Alter von nur 21 Jahren verstorbenen Sohn (FbWV 612). Die Illustrationen durch Johann Friedrich Sautter korrespondieren unmittelbar mit der musikalischen Faktur: So sind am oberen linken Rand des Autographes zwei Putten, gestützt auf Grabsteine und umgeben von Trauerweiden, in Szene gesetzt⁵⁸. Im Zentrum findet sich das Vanitassymbol der verrinnenden Sanduhr. Das Lamento selbst, das eine Partita eröffnet, endet in reinem C-Dur mit einem Tonleiteraufstieg über drei Oktaven hinweg. Das evozierte Bild einer Himmelsleiter respektive eines Aufstiegs der Seele wird durch die (in das Notat übergehende) bildliche Darstellung der Putten inmitten von stilisierten Wolken sinnfällig nachvollzogen. Und auch die nachfolgenden Sätze der Partita sind durch Trauerflor, Blumenbukett, rauchende Urne, Kreuz und Lorbeer-kranz entsprechend illustriert bzw. symbolisiert.

Auch das Streicherlamento – erneut auf den kunstsinnigen, selbst komponierenden Kaiser Ferdinand III. – aus der Feder des Violinisten Johann Heinrich Schmelzer, der in verschiedenen Positionen an der Hofkapelle in Wien tätig war, bis er ein Jahr vor seinem Tod zum Hofkapellmeister bestellt wurde, ist in den skizzieren Kontext der instrumentalen freien Trauermusiken zu stellen. Hier freilich trägt die Komposition bereits deutlich programmatische Züge; ersichtlich vor allem an einem mit »Todtenglockh« überschriebenen und entsprechend rhythmisierten Abschnitt⁵⁹. Innerhalb des katholischen Totengedenkens kommt der außerliturgischen Instrumentalmusik – und zwar insbesondere in der französischen Tombeaux-Tradition – also große Bedeutung zu⁶⁰. Sozialgeschichtlich ist hier – mit Werner Braun gesprochen – ein dezidierter Unterschied zu den vokalen Funeralkompositionen des Protestantismus hervorzuheben:

Die Adressaten sind nicht die zuhörenden Hinterbliebenen, sondern Kollegen und Kenner, die das notierte Denkmal selbst zu musizieren verstehen. Diese Professionalität in der Reihe Autor – Titelperson – Zielgruppe erinnert an die frankoflämischen Nänien, denen jedoch wiederum der Zug ins Private fehlt.⁶¹

58 Eine Abbildung findet sich u. a. in: Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke 2: Libro Quarto (1656), Libro di Capricci e Ricercate (ca. 1658)*, hrsg. von Siegbert Rampe, Kassel u. a. 1995, S. XXXVIII. Vgl. darin auch Rampes Bemerkungen zu den Illustrationen auf S. XIV.

59 T. 30 ff. Vgl. Johann Heinrich Schmelzer, *Duodena selectarum sonatarum (1659). Werke handschriftlicher Überlieferung*, hrsg. von Erich Schenk, Graz u. Wien 1963 (= DTÖ 105), darin das *Lamento sopra la morte Ferdinandi III a tre*, S. 104–110.

60 Vgl. zu diesem Themenfeld u. a. Clemens Goldberg, *Stilisierung als kunstvermittelnder Prozeß. Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber 1987 (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 14).

61 Werner Braun, Art. *Trauermusik*, in: MGG2, Sachteil 9 (1998), Sp. 757.

Tatsächlich ist bei den angesprochenen Kompositionen neben dem oftmals meditativen Charakter der Aspekt der Memoria entscheidend. Die Nennung des Herrschernamens im Werktitel evoziert ja den Toten als Person, wodurch der memoriale Funktionsrahmen deutlich gemacht ist. Repräsentative Implikationen werden (wiederum mit Blick auf Frobergers berühmte Prachthandschriften) insbesondere auf der symbolischen Ebene des Notats und der Illustration manifest. Der Prachtkodex überdauert gewissermaßen den begrenzten Zeitraum des Erklingens und wird zum musikalischen Erinnerungsbild. Das solchermaßen generierte Potential der Musik ist innerhalb der Herrschermemoria von großer Symbolkraft.

Zur musikalischen Memoria in England

Abschließend sei mit John Coprario alias John Cooper ein englischer Komponist in den Blick genommen, in dessen Œuvre zwei memoriale Werke herausragen: die Sammlungen *Funeral Teares* (1606) und *Songs of Mourning* (1613)⁶². Dass in der Anglikanischen Kirche mit dem *Book of Common Prayer*⁶³ als zentralem Agendenwerk und ab 1611 mit der King-James-Bibel⁶⁴ wiederum spezifische rituelle Funeral-Traditionen vorherrschten, kann im gegebenen Rahmen nicht weiter erörtert werden. Vielmehr sei der Aspekt der musikalischen Memoria etwas genauer beleuchtet. 1606, anlässlich des Todes von Charles Blount, des ersten Earl of Devonshire und achten Baron Mountjoy, entstanden jene mit *Funeral Teares* überschriebenen sieben Lautenlieder, von denen laut Titelblatt sechs für Diskant, Laute und Bassgambe sowie einer optionalen Alt-Partie komponiert wurden; die siebte Threnodie ist in Form eines »Dialogue« für zwei Singstimmen gesetzt. Der Verstorbene war einer der führenden englischen Staatsmänner seiner Zeit⁶⁵; seine im darauf folgenden Jahr verblichene Ehefrau Penelope Rich war mütterlicherseits eine Cousine (zweiten Grades) der englischen Königin Elisabeth I. und ob ihrer vielgerühmten Schönheit Inspiration für zahlreiche Dichter⁶⁶ und Komponisten⁶⁷. Die Beziehung der beiden galt aufgrund diverser Umstände (wie der vorherigen Ehe Penelopes mit Robert Rich) als skandalumwittert. Dass John Coprario – die italianisierte Form seines Namens wird auf eine allerdings nicht belegte Italienreise zurückgeführt – dem Earl musikalisch huldigte, mag auf seine gehobene Anstellung in Diensten von Sir Robert Cecil, Earl of Salisbury, zurückzuführen sein⁶⁸.

Der Publikation der *Funeral Teares* ist neben einem 84-zeiligen, elegischen Memorial (»In honourable memory of the Right noble the Earl of Devonshire, late deceased.«) ein mit »To the Ayre« über-

62 Vgl. Christopher Morrongiello, *A study of John Coprario's Funeral Teares (1606) and Songs of Mourning (1613)*, Diss. phil. Oxford 1993.

63 Nachdem Heinrich VIII. die Loslösung der englischen Kirche von Rom und sich selbst zu ihrem Oberhaupt erklärt hatte, stellte Thomas Cranmer, Erzbischof von Canterbury, 1547 das *Book of Common Prayer* zusammen. 1549 erschien die erste Ausgabe, 1552, 1559, 1604 und 1662 folgten teils erheblich überarbeitete Fassungen.

64 Gemeint ist die erste Ausgabe der englischsprachigen Übersetzung im Auftrag König Jakobs I.; freilich existierten bereits im 16. Jahrhundert Übersetzungen (etwa von William Tyndale und Myles Coverdale).

65 Während seiner letzten sechs Lebensjahre war er Vizekönig von Irland.

66 Philip Sidney, Richard Barnfield, Bartholomew Yong, John Davies of Hereford, Henry Constable u. a.

67 Charles Tessier widmete ihr sein *Premier livre de chansons*, John Dowland gedachte ihr mit *My Lady Rich's Galliard*.

68 Nachweislich wirkte er in Hatfield House (Hertfordshire) und Salisbury House (Strand, London). Zur Biographie des Komponisten siehe genauer Richard Charteris, *John Coprario. A Thematic Catalogue of His Music. With a Biographical Introduction*, New York 1977, S. 1–34. Coprario hielt sich im Jahr 1613 wohl auch am Hof von Landgraf Moritz von Hessen-Kassel auf. Eine Begegnung mit Heinrich Schütz ist durchaus denkbar.

schriebenes und von Coprario signiertes emphatisches Sonnet vorangestellt, welches auch auf die Witwe, die selbst Sängerin und Lautenistin war, anspielt:

[...] Goe hear her sing these farewels; thou wilt weepe, And moulesse euer in thy regions sleepe. Sing Lady, sing thy Deu'nshires funerals, And charme the Ayre with thy delighthfull voice, Let lighter spirits grace their Madrigals, Sorrow doth in the saddest notes rioyce.⁶⁹

Nach Meinung Christopher Morrongiello sind auch die eigentlichen Lieder im Sinne einer intimen Ansprache der Witwe an den Verstorbenen konzipiert⁷⁰. So ist der Name Mountjoys in allen Stücken in Form eines Wortspiels präsent (»joy« etc.), der Abwesende mithin gegenwärtig. Während die ersten drei Lieder in C-Dur notiert sind, dominiert in den übrigen Stücken die Moll-Sphäre (a-Moll, g-Moll). Textlich wie musikalisch ist in den *Funeral Teares* die Seelenwelt des Melancholischen auszumachen – ein Hang, der auch dem Verstorbenen nachgesagt wurde. Die Melancholie, nicht nur ein facettenreicher Topos im musikalischen Schaffen John Dowlands und Gegenstand von Robert Burtons gedankenreicher Abhandlung *Die Anatomie der Melancholie* (1621), kann gleichsam als eine prägende Signatur der englischen Kultur- und Sozialgeschichte des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts gelten. Coprarios ausgesprochen deklamatorischer Kompositionsstil unterscheidet sich dabei durchaus von der Manier seiner Zeitgenossen. Die elegisch-expressive Faktur der *Funeral Teares* verweist auf einen dezidierten Subjektivitätsbezug. Kraft der Musik erfolgt eine individuelle Traueransprache.

Auch bei dem zweiten Memorialwerk, den *Songs of Mourning* (1613), gedenkt Coprario einer illustren Persönlichkeit: nämlich des 1612 im Alter von nur 18 Jahren an den Folgen einer Typhuserkrankung verstorbenen Henry Frederick Stuart, Prince of Wales⁷¹. Der Tod des ältesten (sehr kunst- und musikliebenden) Sohnes von Jakob I. löste eine tiefe nationale Bestürzung aus. Zahlreiche Dichter und Komponisten huldigten dem designierten Thronfolger mit Elegien, Epitaphen und Liedern⁷². Die Texte zu Coprarios (wiederum sieben) Trauerliedern stammen von Thomas Campion. Interessanterweise trägt jedes der Lieder eine eigene Widmung:

- | | | |
|----|-------------------------|--|
| 1. | O Grief | To the most sacred King James |
| 2. | Tis now dead night | To the most sacred Queen Anne |
| 3. | Fortune an Glory | To the most high and mighty Prince Charles |
| 4. | So parted you | To the most princely and virtuous, the Lady Elizabeth |
| 5. | How like a golden dream | To the most illustrious and mighty Frederick the fifth,
Count Palatine of the Rhine |
| 6. | When pale famine | To the most disconsolate Great Britain |
| 7. | O poor distracted world | To the World |

69 Zitiert nach Morrongiello (wie Anm. 62), S. 14–15; ebenfalls abgedruckt in: John Coprario, *Funeral Teares (1606), Songs of Mourning (1613), The Masque of Squires (1614)*, hrsg. von Gerald Hendrie und Thurston Dart, London 1959 (= The English Lute-Songs 17).

70 Zum ersten Lied (»Oft thou hast«) schreibt er etwa (wie Anm. 62, S. 23): »Coprario's first song is written in retrospect: Penelope reflects on the time when Mountjoy listened to her singing with a »greedie eare«. Now after his death the only songs she will sing are those of sorrow.« Siehe insbesondere Morrongiello's Interpretation des finalen Dialogue (»Foe of mankind«, S. 49 ff.

71 Daher folgte Jakob I. auch sein jüngerer Sohn Karl I. als Thronfolger.

72 Vgl. zu diesem Themenfeld Vincent Duckles, *The English Musical Elegy of the Late Renaissance*, in: Jan LaRue (Hrsg.), *Aspects of medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, London 1967, S. 134–153; Dennis Kay,

Die Dedikationen scheinen gleichsam einem diplomatischen Protokoll zu folgen: Nach der Königsfamilie (King, Queen, Bruder Charles und Schwester Elizabeth) wird auch Friedrich V., Kurfürst von der Pfalz und späterer sogenannter Winterkönig, angeführt (er hatte im Publikationsjahr der *Songs of Mourning*, 1613, Prinzessin Elisabeth Stuart geheiratet⁷³); sodann richten sich Lied Nr. 6 an die Bevölkerung Großbritanniens, Lied Nr. 7 gar an die ganze Welt. Damit ist angedeutet, dass die politischen und – wie am letzten Liedtext ersichtlich – auch religiösen Implikationen hier im Vordergrund stehen. Mit der Anlage geht zudem eine jeweils individuelle Reflexion bzw. Kondolenz einher. Musikalische Realisierung findet dies in einer erneut intim-versunkenen und doch affektbetonten Klanglichkeit. Gerade die Verknüpfung der politisch aufgeladenen Traueransprache, die fraglos auch identitätsbegründende Funktionen erfüllt, mit dem semantischen Feld der Melancholie ist bezeichnend für die Sammlung. Folglich wird die Trauermusik zum Träger einer vielfältig kodierten Memoria.

*

Aus den unterschiedlichen Beispielen ist zu schließen, dass der Zusammenhang von musikalischer Memoria und sozialem Stand offenbar fest im gesellschaftlichen Bewusstsein des 17. Jahrhunderts verankert war.

Im protestantischen Leichensingen erfährt die Musik – ein zunächst ja primär klingendes Medium – eine szenische Ausweitung, die eine weitere semantische Ebene erschließt. Zur dynamischen Erfassung der Klangwelt des Leichensingens empfiehlt es sich daher, die jeweiligen Kompositionen nicht nur als isolierte Kunstzeugnisse zu behandeln, sondern als Bestandteile einer sozialen und ästhetischen Begräbniskulturpraxis aufzufassen, in der die auditive, visuelle, mithin auch symbolische Wahrnehmung bedeutsam ist: Glockengeläut, Trauerkleidung, Prozessionshierarchien etc. Mit der angesprochenen stratifikatorischen Differenzierung geht z. T. auch das weitgefächerte Gattungsspektrum (Kantionalsatz, Motette etc.) einher. Gleichwohl birgt das Deutungsmuster die Gefahr der verkürzten Anwendung. Daher sei bedacht, dass oftmals gerade der zwischen repräsentativer und ideeller Wertigkeit changierende Charakter von Begräbniskompositionen entscheidend ist. Auch entziehen sich viele Werke in ihrer kompositorischen Faktur sowie mit Blick auf ihren stofflichen Gehalt einer starren Rubrizierung.

In der instrumentalen Gedenkmusik wird (abhängig von der Quellenüberlieferung) die enge Verflechtung von elitärer Öffentlichkeit (qua Vortragssituation) und symbolischer Überhöhung (mittels Notat respektive Illustration) evident. Damit sind Trauermusiken in Prachtkodizes durchaus in einen verbindenden Kontext zu Funeralinsignien bei Herrscherbegräbnissen zu stellen. Auf ideeller wie repräsentativer Ebene fungieren sodann die besprochenen Lautenlieder englischer Provenienz. Hier – so war aus dem skizzenhaft Dargelegten zu resümieren – trägt der musikalische Memorialakt häufig Züge des Melancholischen und zugleich Klangschönen. Folglich können wir ebenfalls konstatieren, dass Trauermusiken (eingedenk aller dargelegten Funktionalisierungen) auch und in besonderem Maße sensorischen Bedürfnissen zu genügen haben.

Melodious Tears. The English Funeral Elegy from Spenser to Milton, Oxford 1990; Donna M. di Grazia, *Funerall Teares or Dolefull Songes? Reconsidering Historical Connections and Musical Resemblances in Early English 'Absalom' Settings*, in: *ML* 90 (2009), S. 555–598.

73 Coprario war in die Feierlichkeiten insofern involviert, als er zu diesem Anlass zwei Masques schrieb.

