

## Orpheus oder Assaph?

Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder

von

JÖRG JOCHEN BERNS

Wenn die Schütz-Forschung sich heute damit abfinden muß, daß mit dem handschriftlichen Nachlaß mindestens die Hälfte aller Schütz'schen Meisterwerke zugrunde gegangen ist<sup>1</sup>, dann kommt all jenen Dokumenten, die geeignet sind, von außen her Licht auf Werk und Leben dieses Mannes zu werfen, desto größere Bedeutung zu. Das gilt auch für die Leichenpredigten und die in sie eingebundenen Epicedien (die Trauer-, Kondolenz- oder Nachrufgedichte). Da Schütz erst 1672 in dem außergewöhnlich hohen Alter von 88 Jahren starb, überlebte er alle Mitglieder seiner engeren Familie, nämlich seine Ehefrau und seine beiden Töchter. Und deshalb können selbst die Epicedien, die zu deren Bestattung verfaßt wurden, zum näheren Verständnis seines Lebens und Werkes hilfreich sein.

Ich werde mich bei meinen Darlegungen vor allem auf zwei Epicedien-Gruppen beziehen: auf die, die zur Bestattung der Schütz-Tochter Euphrosyna im Jahre 1655 in Leipzig zusammengestellt wurde<sup>2</sup>, und dann auch auf die – in der Schütz-Forschung schon verschiedentlich ausgewertete – Epicedien-Gruppe, die anlässlich der Bestattung unseres Musikers selbst 1672 in Dresden zusammengetragen wurde<sup>3</sup>. Andere Gedichte – so auch solche auf die bereits 47 Jahre vor ihm verstor-

1 Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*,<sup>2</sup>/Kassel und Basel 1954, passim.

2 Die Schrift trägt den Titel: *Gespräch der Reißfertigen Christen-Seele mit Ihr selbstn und mit GOTT. Bey Christ- und Ansehnlicher Sepultur. Der weyl. Erbaren/ Viel Ehr- und Tugendreichen Frauen Euphrosynen/ gebornen Schützin/ Des Wol-Ehrenvesten/ Großachtbaren und Hochgelarten Herrn/ Christoff Pinckers/ des Jüngern/ Beyder Rechte vornehmen Doctoris/ und des Churfl. Sächs. Schöppenstuhls Assessoris alhie zu Leipzig gewesenen hertzgeliebten Haußfrauen/ Welche nachdem sie in ihrem Kindbette am 11. Januarij dieses lauffenden MDCLV. Jahres/ ins Himlische Paradeiß abgefordert/ Am 16. Januarij drauf/ dem Leibe nach Ehrlichen zur Erden bestattet worden. Auß den CXVI. Psalmen/ Sey nu wieder zu frieden meine Seele/ etc. Erkläret/ und begehrtter massen zum Druck abgegeben durch Johann Hülsemann/ Doct. und P.P. – Leiptzig/ bey QUIRIN Bauchen. – Ich zitiere nach dem Exemplar der Sammlung Stolberg, Nr. 17 916, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. – Ich habe Herrn Privatdoz. Dr. Rudolf Lenz (Forschungsstelle für Personalschriften, Marburg) und Frau Dr. Gillian Bepler (HAB Wolfenbüttel) für Ermittlungshilfe zu danken. – Vgl. Moser (wie Anm. 1). S. 197ff.*

3 Die Leichenpredigt auf Heinrich Schütz trägt den Titel: *Die köstlichste Arbeit/ aus dem 119. Psalm v. 54. Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause, bei Ansehnlicher und Volkreicher Leichbestattung Des weiland Edlen/ Hoch-Achtbaren und Wohlgelarten Herrn Henrich Schützens/ Churfl. Sächs. älteren Capell-Meisters/ Welcher im 88. Jahre seines Alters am 6. Novembr. dieses 1672 Jahres/ alhier zu Dreßden sanfft in seinem Erlöser eingeschlaffen/ und darauf den 17. ejusdem in der L. Frauen-Kirchen sein Ruh-Städlein bekommen/ In damahliger Leichen-Predigt abgehandelt und fürgestellet von dem*

bene Gattin Magdalena Wildeck<sup>4</sup> – werde ich nur vereinzelt heranziehen: aus darstellungsökonomischen Gründen, aber auch, weil mir die komplette Leichenpredigt auf die Wildeckin nicht vorlag.

Epicedien sind eine besondere Spezies von Casualgedichten. Sie sollen uns hier nicht als eigenwertige ästhetische Gebilde, sondern vielmehr als Elemente eines eigentümlichen Kommunikationsgeflechtes und als Vektoren einer ästhetischen Fama-Strategie interessieren. Um deren Machart und Funktion recht einschätzen zu können, sei erinnert, daß das Abfassen von Casualgedichten – namentlich zu individuellen oder familiären casus oder Anlässen wie Geburt, Hochzeit, Tod – zwar eine lange, bis in die griechisch-römische Antike zurückzuverfolgende Geschichte hat, daß aber die Blütezeit der Casualpoesie im 17. Jahrhundert, im Jahrhundert des Heinrich Schütz liegt<sup>5</sup>.

Erinnert sei ferner, daß dem aufsteigenden Absolutismus in Renaissance und Barock ein Hang zur ästhetischen Akzentuierung bestimmter casus generell eigen ist. Die Casusbindung ästhetischer Praxis erstreckt sich damals in alle künstlerischen Bereiche. So gibt es nicht nur Casualpoesie, sondern auch Casualmusik (auch Schütz schreibt solche), es gibt Casualtheater, Casualgraphik, Casualmalerei, Casualskulpturen, ja selbst Casualarchitektur, Lustschlösser etwa, die eigentlich nur für einen einzigen Anlaß erstellt wurden.

Was die barocke deutsche Casualpoesie der Schütz-Zeit angeht, so war deren sozialer Motor und wichtigster Träger die relativ kleine Schicht der Gebildeten: jener, die durch privaten Praezeptorenunterricht oder durch Besuch einer Lateinschule, womöglich gar einer Universität in Rhetorik- und Poesieunterricht mit der antiken Poesie und Mythologie vertraut geworden waren und die selbst in lateinischer Sprache und zunehmend auch ihrer Muttersprache sich poetisch zu artikulieren gelernt hatten. Zwar hatte, wer immer in Schule oder Universität Gedichtformen und poetische Sujets, Allegorie- und Metaphorisierungstechniken, Metrik und Reimarten handhaben gelernt hatte, nicht allein deshalb schon Anspruch auf den Titel eines Dichters. Gleichwohl ist aber zu bemerken, daß in der Frühen Neuzeit das Anfertigen von Gedichten (im Unterschied zu heute) als etwas galt, das nach Regel, Gesetz und Vorbild erlernt, praktiziert und von jedem Lateinschulabsolventen – das waren im Deutschland der Schütz-Zeit nur fünf bis maximal zehn Pro-

Churf. Sächs. Ober-Hof-Pred. MARTINO GEIERO, D. – Dresden/ in Verlegung Andreas Löfflers/ Gedruckt daselbst durch Melchior Bergens/ Churf. Sächs. Hof-Buchdr. sel. nachgelas. Wittve und Erben. – Ich zitiere nach dem Exemplar der Sammlung Stolberg, Nr. 20 653, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. – Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 197 ff.

4 Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 92 u. 107 ff. – Verfasser der Leichenpredigt auf Magdalena Wildeck (1601–1625) war der kurfürstlich-sächsische Hofprediger Mathias Hoë von Hoënegg. Moser weist den Titel der Predigt nicht nach.

5 Vgl. Wulf Segebrecht, *Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik*, Stuttgart 1977. – *Gelegenheitsdichtung. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur*, Wolfenbüttel, 28. 8.–31. 8. 1976, eingel. von Wulf Segebrecht, hrsg. von Dorette Frost und Gerhard Knoll, Bremen 1977 (= Universität Bremen – Bibliothek. Veröffentlichungen der Abteilung Gesellschaftswissenschaften und der Spezialabteilung, Bd. 11).



zent der Gesamtbevölkerung! – eben auch verlangt werden konnte. Es sind Angehörige der städtischen Oberschichten – etwa Kunsthandwerker, Künstler, Kaufleute, Akademiker und Patrizier –, und es sind Angehörige des niederen, mittleren und hohen Adels, die in der Trägergruppe der barocken Casualpoesie zusammenwirken. Es sind die Ehrbarkeiten der größeren Städte, und es sind die Hofgesellschaften der zahllosen deutschen Fürstenhöfe und -höfchen, die die Gelegenheitsdichtung pflegen. Sie pflegen sie zwecks Konstitution und Intensivierung einer geselligen, prestigeförderlichen Gruppenkultur, die oft lokal begrenzt ist und mitunter gar zur Gründung vereinsähnlicher Poesiezirkel führen kann. Die Nürnberger Pegnitzschäfer<sup>6</sup> um Harsdörffer wären hier ebenso zu nennen wie die Königsberger Kürbishütten-Sozietät<sup>7</sup> um Simon Dach und Heinrich Albert, den Vetter von Heinrich Schütz.

Die Casualpoesie hat bestimmte soziale Regeln zu respektieren und zu festigen, die alle aus dem Generalkriterium des »aptum« – der zeitgebundenen Schicklichkeits- und Angemessenheitsmaxime – sich herleiten lassen. So ist es üblich, zum Todescasus andere Metren, Bilder und Gedichtarten zu verwenden als etwa zu einer Hochzeit, und es versteht sich, daß Casualgedichte von sozial Gleichstehenden an Gleichstehende (also auf der standessoziologischen Horizontale) adressiert werden können oder auch von sozial Niederrangigen an sozial Höherrangige (also auf der Sozialskala nach »oben«), daß es aber unschicklich wäre, Casualgedichte von »oben« nach »unten« zu richten: Ein Fürst kann einem Hofrat oder Junker oder auch seinem Hofkapellmeister kein Hochzeits- oder Leichencarmen schreiben, während umgekehrt die Hofbediensteten sehr wohl ihrem Fürsten zu bestimmten Anlässen Gedichte schreiben können und wohl auch müssen; wobei freilich wiederum bestimmte soziale Abgrenzungen insofern wirksam sind, als nur hochrangige Hofbedienstete – also Adelige, Akademiker, Offiziere, höhere Beamte und renommierte Künstler, nicht aber etwa ein Stallknecht oder Koch, ein Trompeter oder Juwelier – an ihren Fürsten Gedichte adressieren dürfen.

Wie wichtig der zeremonialisierte Austausch von Casualpoesie für die Gruppenkultur höfischer und städtischer Eliten, deren Selbstverständigung nach innen und deren Außendarstellung war, läßt sich nun auch exemplarisch an jener Poesie, die Heinrich Schütz und seiner engsten Familie gewidmet wurde, studieren. Ehe ich mich diesen Gedichten aber zuwende, seien vier generelle Bemerkungen vorausgeschickt:

1. Die Casualpoesie auf Schütz und die Schützfamilie ist bislang noch nicht systematisch gesammelt, publiziert und gar nach sozial- und literaturhistorischen

6 Zur Geschichte der »Pegnitzschäfer«, die im »Pegnesischen Blumen-Orden« organisiert waren, vgl. Karl F. Otto, *Die Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1972 (= Sammlung Metzler, Bd. 109), S. 43 ff.; Christoph Stoll, *Sprachgesellschaften im Deutschland des 17. Jahrhunderts*, München 1973 (= List Taschenbücher der Wissenschaft, Bd. 1463), passim.

7 Zur Geschichte der Kürbishütten-Gesellschaft vgl. Albrecht Schöne, *Kürbishütte und Königsberg*, in: *Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposiums der DFG 1974 in Wolfenbüttel*, hrsg. von Albrecht Schöne, München 1976, S. 599-660.

Kriterien ausgewertet worden. Die breitesten Zitate und Hinweise bietet immer noch Moser.

2. Obgleich diese Casualpoesie also noch längst nicht vollständig erfaßt wurde, kann man doch auch so schon mit Bestimmtheit sagen, daß das Gesamtquantum der an Schütz und Familie adressierten Poeme nicht besonders groß war. Es gab im 17. Jahrhundert viele weitaus unbedeutendere Leute, denen ungleich mehr Casualgedichte zugeordnet wurden als eben Schütz. Daß das so war, sagt etwas über Schützens Stellung in dieser Gruppenkultur und deren Fluktuation, sagt gewiß aber auch etwas über sein Interesse oder Desinteresse an dieser Art von Gesellschaftspoese.

3. Die hier zu betrachtende Casualpoesie ist Poesie, die einem Musiker gilt und einem Hofmann bürgerlicher Herkunft. Es steht deshalb zu erwarten, daß sie sich einer bestimmten berufsständisch und höfisch üblichen und angemessenen Topik bedient. Ob also die in den Schütz zugeordneten Gedichten auftretende Metaphorik individuell gemeint und singulär ist, wäre letztlich nur zu ermitteln, wenn man diese Gedichte mit Casualpoemen für andere zeitgenössische Komponisten – etwa Praetorius, Schein, Staden – vergleiche.

4. Ungeklärt ist bislang auch noch die Frage, wieviele Casualpoeme Schütz denn selbst verfaßt hat. Indes ist sein Engagement auf diesem Gebiet nicht eben als groß zu veranschlagen, denn sonst hätten ihn wiederum auch andere stärker mit Gedichten bedacht. Im reinen Literatenmilieu – etwa in den Poetenzirkeln der Nürnberger Pegnitzschäfer, der Straßburger Tannengesellschaft, der Königsberger Kürbishütte, der Hamburger Teutschgesinneten Genossenschaft – erfolgte der Austausch von Casualpoesie in einer Art Schneeballverfahren. Leute wie Harsdörffer, Zesen, Rist, Dach oder Rompler zogen deshalb so viele Poeme auf sich, weil sie selbst unablässig andere mit Casualwerkchen bedachten.

Ich beginne meine Darlegungen zu den beiden genannten Hauptquellen, der Leichenschrift für Euphrosyne Schütz und der für ihren Vater Heinrich, mit einem zunächst ganz äußerlich-formalistischen Vergleich. Beide bieten den zeitgemäß üblichen Aufbau: Dem typographisch mehr oder minder aufwendig gestalteten Titelblatt folgt jeweils die Leichenpredigt, dann ein Lebensabriß, dann die Abdanckungsrede und schließlich die Epicedien. Beide Schriften sind aber ungleich lang; die des berühmten Vaters ist paradoxerweise kürzer als die der im Kindbett verstorbenen Tochter. Der Tod Euphrosynens wird in insgesamt 46 Gedichten betrauert<sup>8</sup>, während der des einst berühmten Hofkapellmeisters nur mit zwölf Gedichten bedacht wird<sup>9</sup>.

8 Die Funeralschrift für Euphrosyne Pincker, geb. Schütz, deren voller Titel in Anm. 2 bereits aufgeführt wurde, ist folgendermaßen aufgebaut: a) Leichenpredigt von Johann Hülsemann (Bl. A-D4 recto = 29 Quartseiten); b) Personalialia (Bl. D4 verso-E4 recto = 8 S.); c) *Abdanckung* von Thomas Steger (Bl. E4 verso-F4 verso = 9 S.); d) Exequieneinladung des Rectors der Universität Leipzig (Bl. 1 recto-a4 verso = 8 S.); dann erst folgen unter dem Sammeltitle *SUPREMA VERBA, in Immatuum & Luctuosissimum obitum Lectissimae, pudicissimae & omni virtutum sui sexus cumulo spectatissimae quondam Foeminae EUPHROSINAE SCHÜZIAE [...] ab Amicis & Fautoribus dicta* (Bl. G1 recto sequ.) die 46 Gedichte, und zwar von M. Johan Preibisius, Philippus Bennewitz, Michael Calertus, Georgius Tobias Schwendendorffer, D. Hieronymus Kromayer, Benjamin

Auf die Frage, warum denn für den großen Musiker so wenig Grabgedichte geschrieben wurden und anlässlich der Bestattung seiner Tochter so viele, ist keine einschichtige Antwort möglich. Zunächst muß natürlich bedacht werden, daß der Achtundachtzigjährige ja weitgehend vereinsamt war. Eben weil er seine Frau schon 1625, seine Tochter Justina 1638 und seine Tochter Euphrosyne 1655 hatte begraben müssen, gab es keine engen Familienangehörigen mehr, die seinen Tod hätten begleiten, seine Bestattung hätten ausrichten können. Auch hatte er sich als Siebzigjähriger endlich zunehmend aus dem Musikleben des kurfürstlichen Hofes zurückziehen und seinen Hauptwohnsitz in dem von der Residenz Dresden damals doch mehrere Tagereisen (ca. 100 km Luftlinie) entfernten Weißenfels nehmen können. Die meisten seiner Freunde und Kollegen, mit denen er einst intellektuell und künstlerisch verbunden war, waren ebenfalls schon tot, und seine eigne Schülerschaft war, wie es das Metier mit sich brachte, in alle Welt zerstreut.

So war er familiär, künstlerisch und gesellschaftlich vereinsamt. Er erwartete nichts mehr von der Welt, und – was für ihn freilich schlimmer sein mochte – die Welt erwartete nichts mehr von ihm, seit er in sein achtens Lebensjahrzehnt getreten war.

Insofern ist es nicht erstaunlich, daß die Leichenschrift für Euphrosyne noch ein opulenteres, beziehungsreicheres Bild zeigt. Euphrosyne wird in dieser Schrift, wird in Predigt, Vita und Gedichten in eine Doppelperspektive gesetzt. Sie wird in zwei Rollen definiert: als musterhafte Gattin eines gesellschaftlich anerkannten und politisch einflußreichen Mannes der Leipziger Ehrbarkeit, des Doctor utriusque juris Christoff Pincker, Assessor des kurfürstlichen Schöppenstuhls zu Leipzig, später auch Bürgermeisters daselbst, sowie als »geborne Schützzinn«, als geliebte Tochter des berühmten Komponisten und fürstlichen Kapellmeisters. Gemäß dieser Doppelperspektive lassen sich nun auch die 46 Epicedien zuordnen: Es ist zum einen die Leipziger Ehrbarkeit und insbesondere die Leipziger Akademikerschaft (Männer aus dem Wirkungskreis des Ehemanns also), die hier casualpoetisch tätig wird, und es sind sodann Männer aus dem Bekanntenkreis des Vaters, vor allem solche aus Dresden, doch auch ferne Freunde, die da aus Kondolenz zur Feder greifen.

Freilich ist eine solche Doppelperspektive in der Leichenpredigt einer Ehefrau jener Zeit nicht eben ungewöhnlich. Denn man muß bedenken, daß Frauen damals

Schütz, Johannes Schilter, Fridericus Berlinchius, Isaac Leickher, Christian Klengel, An. Rivinus, Johannes Ittigius, Enoch Hanman, Gio. Andrea Bontempi, Johannes Schütz, M. J. T., M. Joh. Bohemus, Adamus Tulsnerus, M. Joh. Sigism. Schwenck, M. Benjamin Stolbergius, M. Paulus Hörnigk, Christoph. Georg. Schütz, Christophorus Bernhard, M. Tilemann Backhusius, M. Johann Benjamin Schilter, M. Johann Schilter, Benjamin Schütz/ Junior, C. S.; und unter dem Sammelitel *Christlicher Mit-Schmertzen über dem traurigen doch seeligen Zustande/ Der Wol-Erbarn [...] Frauen Euphrosynen/ Gebornen Schützzin [...] gezeiget Von einigen Hertzlich-Mitleidenden [...] weitere Gedichte von C. Ziegler, M. Johann Ulrich Mayer, David Krüger, M. Johann Frentzel, M. Lehmann, Johann Georg Hofkontz, Johann Andr. Bose, M. Andreas Albinus, M. D. Schwertner, M. Joh. Ad. Schertzer, C. Chr. Dedekind, Christoph Kaldenbach, Johann Georg Schoch, Friedrich Schmidt. Der Gedichtteil umfaßt insgesamt 42 Seiten.*

- 9 Als Autoren treten auf: D. Georgius Lehman, M. Joh. Bohemus, M. Joh. Augustinus Egenolfus, David Töpffer, Jacob Beutel, Isaacus Starck, Andreas Kraut, Simon Vetter, David Schirmer, Georg Weisse, Constantin Christian Dedekind und ein Anonymus.

noch grundsätzlich in gesellschaftlicher, kirchlicher und privatrechtlicher Hinsicht über den Vater und den Ehemann definiert waren. Sie waren in vielen Belangen selbst überhaupt nicht rechtsmündig. So war der Vater bei der Gattenwahl, beim Ehekontrakt, bei der Vermögenszuteilung, aber auch namensrechtlich dominant. Drum führen in vielen deutschen Territorien noch bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts Ehefrauen nicht den Namen ihres Ehegatten, sondern den des Vaters: So ist Heinrich Schützens Ehefrau »die Wildeckin«, und so ist Christoff Pinckers Ehefrau »die Schützinn«.

Es sind hier nicht alle 46 Gedichte auf Euphrosyne einläßlich zu würdigen. Zwei Gesichtspunkte sollen die folgende Musterung bestimmen: Zum einen soll ihr werkbiographischer Indikationswert, ihre Aussagekraft über die gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen von Heinrich Schütz zu den Casualautoren überprüft werden und dabei auch die Frage berücksichtigt werden, ob denn einige der Autoren nicht früher oder später mit Schütz auch künstlerisch zusammengearbeitet haben könnten – als Autoren von Liedern und Libretti, die er womöglich vertonte. Zum andern aber sollen die Casualgedichte daraufhin befragt werden, welches Künstlerbild (welches »image«) von Schütz sie entwerfen und welche Mittel (etwa Metaphern und Allegorien) sie dazu aufbieten.

Ich frage also zunächst nach den gesellschaftlichen und persönlichen Beziehungen der Autoren des Euphrosyenen-Konvoluts zu Heinrich Schütz. Nicht alle 46 Gedichte sprechen solche Beziehungen überhaupt an, sondern nur 17, und diese wiederum in sehr verschiedener Deutlichkeit.

Da melden sich zunächst vier Akademiker aus der väterlichen Schütz-Verwandtschaft mit Kondolenzgedichten. Als Dekan der juristischen Fakultät und Syndicus von Erfurt wendet sich Benjamin Schütz sen. mit einem frommen lateinischen Achtzeiler an seinen »frater germanus« Heinrich<sup>10</sup>. Johannes Schütz, Syndicus von Merseburg, spendet seinem Vetter Heinrich »Lacrymae Consanguinei« und versetzt sich in die Rolle des trauernden Musicus<sup>11</sup>:

»Versa est in lacrymas mea Musica, Schützius infit,  
et gemit in tristi pectore triste melos.«

Christoph Georg feiert als Student im französischen Saumure seine verstorbene Cousine als Heroína, die alles Unbill überwunden habe<sup>12</sup>. Das schönste Trauergedicht sendet Benjamin Schütz junior, der Sohn des Erfurter Juristen Benjamin Schütz senior, dem trauernden Onkel, in dessen Rolle sich zu versetzen er sich die poetische Freiheit nimmt<sup>13</sup>:

10 In *Gespräch der Reißfertigen Christen-Seele* (wie Anm. 2), Bl. G3 verso.

11 H4 verso-I1 verso.

12 K1 recto-verso.

13 K2 verso. – Der Originalwortlaut:

»Dominus Parens conqveritur obitum piè defunctae Filiae.

MUsica nostra silet; sed nostrae Musica Natae  
Personat in coelis laudibus angelicis.

»Der Herr Vater beklagt den Weggang der fromm verstorbenen Tochter:

Meine Musik verstummt; doch die Musik meiner Tochter  
Klingt fort in den Himmeln im Lobsang der Engel.  
Dort singt meine Tochter das Dreimal-Heilig in Ewigkeit,  
Während meine Musik in puren Klagen verhallt.  
Wandle, Gott, dereinst diese Trauer wahrhaft in Freude,  
Daß meine Musik ineins mit dem Dreimal-Heilig erklinge.«

Nicht bei allen Beiträgern der Euphrosynen-Trauerschrift läßt sich das persönlich-biographische Verhältnis zu Heinrich Schütz so klar bestimmen wie bei den vier verwandten Männern, doch hat sich die Schütz-Forschung darum auch wohl bislang noch nicht hinlänglich bemüht. Der Literaturgeschichte sind immerhin zehn weitere von den 46 Beiträgern durch poetische und wissenschaftliche Publikationen bekannt. Ich zähle sie rasch auf, gehe aber nur auf einzelne näher ein:

Andreas Bachmann (Rivinius), Johannes Bohemus, August Buchner, Constantin Christian Dedekind, Johann Frenzel, Enoch Hanmann, Christoph Kaldenbach, Friedrich Rappold, Johann Georg Schoch und Caspar Ziegler.

Der wahrscheinlich bedeutendste Lyriker unter diesen zehn ist der Schlesier Christoph Kaldenbach<sup>14</sup>, der sein Epicedium aus dem fernen Königsberg schickt, von wo er 1656 als Rhetorikprofessor nach Tübingen gerufen wird. Er schrieb viele Dramen und Lieder, die er teils auch selbst vertonte. Und wenn er bereits 1648 gemeinsam mit Dach und dem Schütz-Neffen Heinrich Albert eine *Glückwünschung An Heinrich Schützen, Als er seine Tochter Euphrosynen Christoph Pinckern dem Jüngern Ehelich anvertrauete*<sup>15</sup> publiziert hatte, so war es nur konsequent, daß er diesem Epithalamion nun sieben Jahre später auch ein Epikedeion nachschickte. Er gewinnt da seine Trosthematik aus dem sprechenden Namen »Euphrosyne« (zu Deutsch »Freude«, »Frohsinn«) und schreibt gegen Ende seines Zurufpoems<sup>16</sup>:

»Hofft aber Sie/ hofft Eure Freuden wieder.  
So geht der Sonnen Licht  
Mit güldnem Gesicht  
Vns wieder auff/ das etwa vor gieng nieder.  
O einig wahrer Freuden Preiß/  
Der ewig keinen Wechsel weiß!«

---

Illic Τρισαγιον cantat mea NATA per aevum,  
Inqve meros qverulos Musica nostra cadit.  
Verum aliquando, Deus, verte hunc gaudia luctum,  
Unum ut Τρισαγιον Musica nostra sonet.

In honorem & solatium Patruī sui dilectissimi  
aetatem devenerandi f.

*Benjamin Schütz/ Junior«*

14 Zu Christoph Kaldenbach (1613-1698) vgl. Wilfried Barner, *Tübinger Poesie und Eloquenz im 17. Jahrhundert*, in: *Attempo* 35/36 (1970), S. 98-118; Erdmann Neumeister, *De Poetis Germanicis* (1695), hrsg. von Franz Heiduk in Zusammenarbeit mit Günter Merwald, Bern und München 1978, S. 59 und 388 f. – Zum Verhältnis Kaldenbachs zu Schütz vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 166, 182 und 327.

15 Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 165f.

16 B4 recto-verso.

Neben Kaldenbach verdient auch Caspar Ziegler den Namen eines Poeten. Denn dieser Wittenberger Juraprofessor, der mit Schütz blutsverwandt und über einen Schütz-Bruder verschwägert ist, hat sich theoretisch und praktisch um die deutschsprachige Madrigal- und musikdramatische Dichtung verdient gemacht<sup>17</sup>.

Ein eifriger und überregional erfolgreicher Poet ist unter unseren zehn auch Johann Georg Schoch<sup>18</sup>, der als Lyriker, Komödienautor, Eklogendichter und Ovid-Übersetzer hervortrat. Doch besondere Beachtung verdienen zwei Kondolenten, die mit Heinrich Schütz besonders eng zusammenarbeiteten: Bontempi und Dedekind. Beide sind Multitalente. Der in Perugia beheimatete Giovanni Andrea Bontempi<sup>19</sup> arbeitet seit 1650 als Kastrat, Kapellmeister und Opernkomponist in Dresdner Diensten, betätigte sich später aber überdies noch als Theaterarchitekt, Historiograph und Musiktheoretiker. Ähnlich vielseitig ist der aus dem Anhaltinischen stammende Constantin Christian Dedekind<sup>20</sup>, der seit 1651 als Bassist, Konzertmeister, Organist, Komponist und Librettodichter von Balletten, Singspielen, Opern am Dresdner Hof wirkt; der den niederländischen Satiriker Kats übersetzt, biblische Dramen und ungezählte weltliche und geistliche Lieder verfaßt, bis er schließlich Steuereinnahmer wird. Bontempi feiert in seinem italienischen Trauermadrigal Euphrosyne als »Gratia gentile«, die vom Himmel herabgestiegen sei, um auf Erden zu wohnen, nun aber wieder »al terzo Cielo« aufgestiegen sei, um bei Venus in den Sternen zu wohnen<sup>21</sup>. Dedekind ist braver und ernster in seinem Epicedium:

- 
- 17 Zu Caspar Ziegler vgl. Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 1, Berlin <sup>3</sup>/1964, S. 161-168, 388-391; Neumeister/Heiduk (wie Anm.14), S. 503, 123 f. Zum Verhältnis Zieglers zu Schütz vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 179, 182 und 331 sowie Martin Gregor-Dellin, *Heinrich Schütz. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, München und Zürich 1984, S. 188.
- 18 Zu Johann Georg Schoch (1627-ca. 1690) vgl. Gerhard Dünnhaupt, *Personallibliographien zu den Drucken des Barock*, Bde. 1-6, Stuttgart 1990-1993; hier Bd. 5, S. 3724-3432.
- 19 Zu Giovanni Andrea Bontempi, der von 1656 bis 1680 in Dresden als Hofkapellmeister wirkte vgl. Emilia Zanetti, Artikel *Bontempi*, in MGG 2 (1952), Sp. 127-129; Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten 1964, S. 130 ff.; Moser (wie Anm. 1), passim.
- 20 Zu Constantin Christian Dedekind (1628-1715) vgl. Walter Vetter, Artikel *Dedekind* in MGG 3 (1954), Sp. 84-86; Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 1231-1255; Moser (wie Anm. 1), passim.
- 21 Bontempis Gedicht (H4 recto-verso) lautet:

»In morte della Signora Eufrosina nata Sagittaria, Consorte  
dell' eccellentissimo Signore Christoforo Pincker Dottor di Leggi.

#### MADRIGALE.

Scese dal Cielo ad habitare in terra,

Questa Gratia gentile

Ed hor che sasso humile

Tanta beltade in se racchiude, e serra

Spenta non è; ma sotto humane forme,

Tace, riposa, e dorme;

E lo spirito divin con dolce Zelo,

Asceso al terzo Cielo,

A ministrar la pace,

Gira la stella, in tanto,

Er spricht mit der Verstorbenen, die durch die »Grabes-Kammer« ins »Lebens-Land« geschritten sei<sup>22</sup>.

Die Musterung der Euphrosynen-Epicedien sei abgeschlossen mit dem Hinweis auf drei Gedichte, die mir besonders merkwürdig erscheinen, weil sie den Musiker Heinrich Schütz in besonders auffälliger Weise allegorisieren: als Orpheus.

Damit trete ich zugleich in die Erörterung der Frage ein, welches Künstlerbild von Schütz in der Epicedienpoesie entworfen wird. Zunächst verlangt die lateinische Ode des gelehrten Rectors des Dresdner Kreuzgymnasiums, Johannes Bohemus<sup>23</sup>, der sich wohl zu Recht als Freund Schützens bezeichnet, Beachtung. Bohemus, der unter anderem als Horaz- und Persius-Übersetzer bekannt war und auch als Autor von Schäfer- und Erbauungspoese hervortrat, feiert seinen Schütz als »Orpheus Saxonicae aulae«, der den Sirenen selbst die Siegespalme streitig gemacht habe, den Italien bestaune, den Frankreich und Dänemark liebten und dessen Ruhm an die östlichen und westlichen Gestade des Meeres gedrungen sei. Dessen geliebte Tochter sei nun auf Entscheidung des olympischen Herrschers – »summi Moderatoris olympi« – in den Himmel zurückgekehrt.

»IN CHRISTO placidè hoc sub marmore COSTA qviescens  
PINCKERI EUPHROSYNE contumulata jacet.

Nomen erat dixisse satis. Sin plura reqviris!

Unica erat nostri Filia SCHUTZIADAE.

Qvi facit ambiguam palmam Sirenibus ipsis,  
Qvem stupet Italia, & Gallia, Dania amat,  
Orpheus Saxonicae longè celeberrimus aulae,  
Notus in Eois Hesperiiisque plagis.

Hujus praeproperâ cadit unica Filia morte,  
Qvae formâ, ingeniô cum Pietate potens.

Sic brevis in mundo est homini mora. Stamine nondum  
Parcarum abrupto sic homo saepe cadit.

Hoc ita disponit summi Moderator olympi,  
Qvi dextrâ lethi jura tremenda regit.

Hujus mutatur nullâ ratione voluntas,  
In cujus nostra est vita salusqve manu.

Hinc PINCKERE, tuam mentem jam collige, moestam  
Insimulatqve tuam collige, moeste PARENS.

EUPHROSYNA Ambrosiâ fruitur, mera GAUDIA sentit,  
Delectat sese coelicâ & EUPHROSYNA.«

Befremdlich mag scheinen, daß im christlichen Funeralzusammenhang, der doch herkömmlicherweise höchsten Sakralwert hat, heidnische Mythologie bemüht wird<sup>24</sup>. Noch rätselhafter ist, daß unser Schütz just aus Anlaß des Todes der Toch-

Che Venere si giace,  
Innamorata al bell' Adone a canto.«

22 B4 recto.

23 Johannes Bohemus (1591-1676), wirkte 1639-1676 in Dresden; vgl. Neumeister/Heiduk (wie Anm. 14), S. 298. – Sein Gedicht I2 recto-verso.

24 Zur Diskussion um die allegorische Verwendbarkeit heidnischer Mythologie in christlicher Dichtung vgl. Rolf Bachem, *Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom*

ter als Orpheus ausgestellt wird, obwohl doch der mythische Orpheus keine Tochter hatte und seine musikalische Verbindung mit dem Totenreich einzig über den Tod seiner Gattin Euridike hergestellt wurde. Handelt es sich also um eine »typisch barocke« Geschmacksentgleisung? Ein anderer Autor, der Weißenfelsische Rector Andreas Albinus, geht in seinem Euphrosyne-Epicedium auf der gleichen allegorisch-mythologischen Spur noch weiter, indem er uns psychodramatisch merkwürdige Reime zumutet<sup>25</sup>:

»KOMm Mahler/ leg das Deine hin  
 Bemahle mir den Trauer-Sinn  
 Des Orpheus unsrer Zeiten/  
 Wie er nicht Iphigenien/  
 Selbst sonder sein' Euphasien  
 Zum Grabe soll begleiten.  
 Ich weiß/ du wirst erstaunet stehen/  
 Mit deiner Kunst zu rücke gehen/  
 Schwartz das Gesicht verhüllet lassen bleiben  
 Weil niemand kan das Jammerbild beschreiben. [...]«

Da wird ein Maler aufgefordert, seine Arbeit zu unterbrechen, um die Trauer des »Orpheus unsrer Zeiten« – diese Wendung läßt Kenner der Schütz-Biographie aufhorchen – zu malen, der »Euphasien« zu Grabe geleitet habe. Die Möglichkeiten des Malers versagen aber vor dem Ausmaß dieser Trauer.

Die Orpheus-Allusion wird schließlich durch ein drittes Epicedium verstärkt, das der berühmte Poet und Poetologe August Buchner (geb. Dresden 1591, gest. Wittenberg 1661)<sup>26</sup>, Professor der Eloquenz zu Wittenberg, »Ad Excellentissimum Mesurgum, & vere Germaniae nostrae Orphea, Henricum Schvtzvm, amicum veterem« (also »An den exzellenten Tonsetzer und wahrhaftigen Orpheus unseres Deutschland, Heinrich Schütz, meinen alten Freund«) richtet. Doch feiert Buchners Gedicht dann Schütz nicht eigentlich als Orpheus germanicus, sondern als Orpheusüberbieter, weil Schütz noch mehr seiner Lieben zu betrauern hatte als der thrakische Seher und Halbgott:

»Der Thrakische Seher rief Euridiken zurück und riß sie mitten aus den Finsternissen des Orkus. Du aber suchst Töne, mit welchen du Orpheus übersteigst. Du singst gleichwohl dies alles tauben Ohren.«<sup>27</sup>

*Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder*, Bonn 1956 (= Abhandlungen zur Philosophie, *Psychologie und Pädagogik*, Bd. 5); Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 2 Bde., Leipzig 1914 und 1924; Jörg Jochen Berns, *Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons*, in: Georg Philipp Harsdörffer. *Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*, hrsg. von Italo Michele Battafarano, Bern [etc.] 1991 (= IRIS, Bd. 1), S. 23-82.

25 B2 recto-B3 verso.

26 Zu August Buchner vgl. Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 2, S. 855-910.

27 Das lateinische Gedicht Buchners in vollem Umfang, H2 recto-verso:

Die Verwendung des Orpheus-Mythologems hat in Buchners Gedicht gleich doppelte Berechtigung. Denn es ist hier zu erinnern, daß Buchner im Jahr 1638, anläßlich der Hochzeit des sächsischen Kurprinzen Johann Georg (II.) mit der Brandenburgerin Magdalene Sibylle, das Libretto eines »Singballetts in 5 Akten« mit dem Titel *Orpheus und Euridice* geschrieben hatte, das Schütz in Musik setzte<sup>28</sup>. Dies ist also die eine Allusionsperspektive. Die andere geht in eine andere Richtung. Buchner stand seit 1626 mit Schütz durch Vermittlung von Martin Opitz in Verbindung. So wäre denn Opitz der Dritte in diesem Künstlerbunde, und Opitz war es auch, der – was Buchner fraglos bekannt war – Schütz in einem schönen Gedicht als »Orpheus unserer Zeiten« besungen hatte. Hier begegnet denn auch erstmals die Merkwürdigkeit, daß das Orpheus-Mythologem, das doch sonst nur in Hochzeitszusammenhängen angezogen wurde, in einem Epicedium allegorisch tragend gemacht wird<sup>29</sup>:

---

»HActenus in viduo deflevit funera lecto  
 Conjugis, & grati vincula rupta jugi:  
 Flevit & ereptam (Proh quanto vulnere!) natam  
 SCHVTZIVS, egregiis cum socianda toris:  
 Sola super, nondum penitus quae redderet orbem,  
 PINCKERI EUPHROSYNE nobilis uxor erat.  
 Nunc tamen haec nato puero nova gaudia patri  
 Dum spondet, charo nec minus illa viro,  
 Post sobolem genitrix fatorum lege peracta,  
 Qvas lacrimas patri, qvas creat illo viro?  
 Nil superest, qvov fata petant: hic terminus haeret,  
 Hic posita est curis ultima meta tuis:  
 Nil porrò lugere potes tua pignora SCHVTZI  
 Cede libens: superi scilicet illa tenent.  
 Nec venisse volo, qvo pergere totus anhelas,  
 Jam dudum ignavam spernere luctus humum.  
 Thrasius Euridicen revocavit carmine vates  
 Atqve Orci è mediis eripuit tenebris:  
 Tu licet intendas numeros, quibus Orpheas transis,  
 Tu tamen hoc surdis auribus omne canes.  
 Noctem aeternam Erebi jucundo lumine Solis  
 Ex facili mutet, cui data copia erit:  
 Qvi velit aetheriis decedere sedibus, & post  
 Ponere terram humilem sidera, nullu erit.«

28 Heinrich Hoffmann von Fallersleben hat in seinem *Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst*, Bd. 2, Hannover 1855, S. 13-39 einen Druck nach einer Gothaer Handschrift geboten. Die Musik ist verschollen.

29 Zur Bedeutung des Orpheus-Mythologems in der Kunst der Frühen Neuzeit vgl. Max Wegner, Artikel *Orpheus*, in *MGG* 10 (1962), Sp. 410-412; Emanuel Winternitz, Artikel *Orpheus als Musikallegorie in Renaissance und Frühbarock*, ebd., Sp. 412-415; Hellmuth Christian Wolff, Artikel *Orpheus als Operntheater*, ebd., Sp. 415-419; Artikel *Orpheus* in *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 25, Halle und Leipzig 1740, Sp. 1986-1991; Konrat Ziegler, *Orpheus in Renaissance und Neuzeit*, in: *Form und Inhalt – Kunstgeschichtliche Studien. Festschrift Otto Schmitt*, Stuttgart 1950, S. 239-256; Jörg Jochen Berns, *Knorr von Rosenroth und die antike Mythologie*, in: *Morgen-Blanz* 3 (1993), S. 71-92.

An H. Heinrich Schützen  
auff seiner liebsten Frawen Abschiedt.

O, du Orpheus unsrer Zeiten,  
den Thalia hat gelehrt,  
dessen Lied und goldne Saiten  
Phoebus selbst mit Freuden hört,  
wozu dienet denn das Klagen?  
Kann die Angst den Tod verjagen?

Stimme deine Laute wieder,  
laß die Orgel besser gehn,  
laß erschallen deine Lieder,  
soll dein Lied noch bei dir stehn:  
soll sie auf das Neue leben  
und sich selbst dir wiedergeben.

Gieb ihr doch dein lieblichs Singen,  
was der Tod hat hingebracht,  
laß den süßen Ton erklingen,  
den Oeagers Sohn gemacht  
und so künstlich hat gesungen,  
daß er Nacht und Tag bezwungen.

Die berühmten Lieder bleiben,  
wenn wir längst gestorben sind,  
was durch die nicht kann bekleiben,  
fährt dahin wie Rauch und Wind.  
Wer so stirbet, muß nur sterben  
und sein Lob mit ihm verderben.

Preise deiner Liebsten Tugend,  
sage von der Freundlichkeit,  
von der Anmuth ihrer Jugend,  
von der angenehmen Zeit,  
welche du mit ihr genossen,  
ehe sie die Zeit beschlossen.

Wir auch wollen mit dir stimmen,  
wollen eifrig neben dir  
an die blauen Wolken klimmen,  
daß sie lebe für und für  
durch die Kunst gelehrter Saiten,  
o, du Orpheus unserer Zeiten.«<sup>30</sup>

Es gibt Anlaß zu der Behauptung, daß dieses Gedicht, mit dem der 28jährige Opitz den 40jährigen Schütz als »Orpheus unserer Zeiten« anruft – und ihn damit zugleich als Orpheus germanicus über den Tag hinaus ausruft! –, eine so weitreichende ästhetische Programmwirkung hatte wie kaum ein anderes Gedicht des Jahrhunderts sonst. Das läßt sich nicht nur daran erkennen, daß es 1632 von dem großen Paul Fleming aufgegriffen und sozusagen fortgeschrieben wurde (ich werde noch darauf zurückkommen); daß es 1655, wie wir sahen, also drei Jahrzehnte später, in den Euphrosynen-Epicedien ein gleich dreifaches Echo fand; daß es auch fast fünf Dezennien später in Schützens eigener Leichenpredigt noch aufgegriffen und wütend zurückgewiesen wurde. Ja, schließlich ließe sich noch fragen, ob nicht auch die Schütz-Gestalt, die Günter Grass 1979 in seiner *Telgte*-Erzählung entwarf, noch ebenso als später Reflex dieser Opitzschen Orpheus-Apotheose verstanden werden könnte, wie Gregor-Dellins 1984 vorgetragene, unvermittelt heftige Attacke<sup>31</sup> auf dies Gedicht als derzeit letztes Nachscheppern seiner einstigen Erregungskraft gelten könnte.

Fragt man, warum denn dies Gedicht so nachhaltige Wirkung haben konnte, dann ist zu bedenken, daß mehrere Faktoren hier günstig zusammenwirkten. Zunächst war der Zeitpunkt seiner Veröffentlichung propagandistisch günstig. Der große internationale Krieg auf deutschem Boden, der sich hernach zu einem 30jährigen auswuchs, war 1625 noch in seiner ersten, den deutschen Kulturpatrio-

30 Das Gedicht wurde von Opitz vermutlich in *Deutscher Poematum Anderer Theil*, Breslau 1628/29 (S. 417) erstmals publiziert; ein Separatdruck ließ sich bislang nicht nachweisen. – Vgl. Moser (wie Anm. 1), S. 109f.

31 Gregor-Dellin (wie Anm. 17), S. 147 f.

tismus mächtig anfachenden Phase. In dieser Phase entstand auch das äußerlich schwächliche, seiner kulturpatriotischen Botschaft wegen aber mächtige *Buch von der Deutschen Poeterey*, das 1624 seinen Verfasser Martin Opitz quasi über Nacht zum einflußreichsten deutschen Poetologen und Poeten machte. Wenn ein Jahr nach Publikation dieses programmatischen Werkes der Poet Opitz an den Musicus Schütz diese Orpheus-Anrufung richtet, so propagiert er damit zugleich eine Kooperation von moderner deutscher Poesie und moderner deutscher Musik. Auffällig ist, daß bei dieser Kooperation die Musik die Führung haben soll. Schütz, nicht Opitz soll der Orpheus novus, der Orpheus germanicus sein. Der Dichter soll dem Musiker assistieren, nicht umgekehrt. Daß Schütz das Kooperationsangebot anzunehmen bereit war, bewies er, als er 1627 gemeinsam mit Opitz als Librettisten die *Pastoral Tragicomoedia von der Dafne*<sup>32</sup> schuf; bewies er ferner, indem er etliche Opitz-Gedichte vertonte.

Indes verdankt das Orpheus-Gedicht seine nachhaltige Wirkung durchaus nicht allein der Gunst der Stunde. Es verdankt sie auch seiner ästhetischen Faktur, seiner Bildmächtigkeit und seiner ideologischen Provokanz. Es bietet drei eigentümliche Verkehungen, Verstöße wider das Aptum:

Die erste Verkehrung, die den Zeitgenossen heikel erscheinen mochte, besteht darin, daß das Orpheus-Thema in einem Epikedeion statt wie üblich in einem Epithalamion, in einem Trost- statt in einem Hochzeitsgedicht entwickelt wird.<sup>33</sup>

Eine zweite befremdliche Verkehrung mußten die Zeitgenossen darin sehen, daß hier ein allegorisch-mythologisches Modell, das sonst zur Apotheose und ethischen Verpflichtung fürstlicher Hochzeitspaare diente – die höfischen Orpheus-Musikdramen von Poliziano, Peri, Caccini, Monteverdi u.a. bezeugen das eindrucksvoll<sup>34</sup> –, hier nun in einer bürgerlich-künstlerischen Sphäre zu kunstprogrammatischen Zwecken uminterpretiert wurde.

Die dritte Verkehrung, die den Zeitgenossen mit diesem Gedicht zugemutet wurde, bestand endlich darin, daß dieser Orpheus kein Unterweltbesucher und Höllenbezwinger mehr ist, sonder ein Himmelsstürmer. Und er ist bei dieser Tat nicht allein; er wird von anderen, Gleichgestimmten bei solch titanischem Unternehmen begleitet:

»Wir auch wollen mit dir stimmen,  
wollen eifrig neben dir  
an die blauen Wolken klimmen[...]«

heißt es in der letzten Strophe.

32 Auch hier hat sich lediglich das Libretto erhalten. Es findet sich unter dem Titel *MARTIN OPITZEN Dafne* in: *Martini Opitii Weltliche Poemata zum Viertenmal vermehret vnd übersehen heraus geben, Franckfurt am mayn bey Thomas Matthias Götzen, 1644, Tl. 1* (Neudruck, ed. Trunz, Tübingen 1967), S. 103-128.

33 Vgl. die in Anm. 29 angeführte Forschungsliteratur zur frühneuzeitlichen Verwendung des Orpheus-Themas.

34 Vgl. Robert Donington, *The Rise of Opera*, London und Boston 1981, S. 126 ff.; Hélène Leclerc, *Venise Baroque et l'Opéra public à l'âge Baroque*, Paris 1987, S. 195 ff.

Ich erwähnte bereits, daß Paul Fleming die Orpheus-Identifikation, die Opitz 1625 machtvoll eingeleitet hatte, 1632 fortschreibt. Er tut dies mit einem Glückwünschgedicht anlässlich der Genesung von Schützens Mutter. Diese war merklich gesundet, als ihr Sohn sie unverhofft in Weißenfels am Krankenlager besucht hatte. Fleming nutzt diese Anekdote zum Ausbau der Orpheus-Identifikation, indem er u. a. schreibt<sup>35</sup>:

»Was ist's Not, daß wie vorzeiten  
des Ägers Sohn gemacht,  
du mit Liedern, Spiel und Saiten  
fahrest in den finstern Schacht?  
Schütz, auf deinen Namen blos  
gibt der Tod die Toten los.

Du machst dir mit deinen Liedern  
Hell' und Himmel untertan,  
daß die keines nichts verwiehern,  
keines nicht versagen kan,  
weil auch, wenn du schon nicht singst,  
du sie beide doch bezwingst.«

Ich verzichte auf weitere Erläuterungen dieser Verse, um mich endlich den an Schütz selbst adressierten Epicedien im Rahmen der Leichenpredigt von 1672 zuzuwenden.

War schon an den Gedichten der Euphrosynen-Grabschrift, aus Opitzens Orpheus-Gedicht, aus Flemings Genesungswunsch zu ersehen, wie die Gedichte einander rufen, ergänzen, miteinander ein Gespräch führen (einen »intertextuellen Diskurs«), so läßt sich diese Beobachtung bei Lektüre der Schütz-Leichenschrift von 1672 noch weiter differenzieren und eindrucksvoll bestätigen.

Schauen wir uns zunächst an, was Johann Bohemus nun zu sagen hat, den wir bereits aus der Euphrosynen-Sammlung kennen, wo er seinen Freund Schütz als »Orpheus saxonicae aulae« gepriesen hatte. Der Rector emeritus, selbst schon 81jährig, beklagt den Tod des Freundes auf merkwürdige Weise: Indem er nämlich ganze Passagen aus seinem Euphrosynen-Epicedium wiederholt, nicht um die frühere Orpheus-Apotheose zu bestätigen, sondern um sie zu modifizieren. Gewiß, so sagt er wiederholend, Schütz sei an den östlichen und westlichen Meeresgestaden berühmt, und er habe den Sirenen die Siegespalme genommen, doch habe er auch Orpheus übertroffen: »Harmonicis superans Orphea in Arte modis«.

Schütz, der Liebhaber des Psalters, der Orgel, der Chormusik, habe nunmehr bei den himmlischen Chören der Cherubin und Seraphim den Dirigentenstab übernommen und wirke so gemeinsam mit seinen schon verstorbenen Komponistenfreunden Schein und Scheidt<sup>36</sup>:

35 Das Gedicht erschien posthum in Flemings *Viertes Buch DER ODEN, von Glückwünschungen*; vgl. *Paul Flemings Deutsche Gedichte*, hrsg. von J. M. Lappenberg, 2 Bde., Stuttgart 1865 (hier Bd. 1, S. 351 f.).

36 *Die köstlichste Arbeit* (wie Anm. 3), A2 recto-verso.

»SCHÜTZIUS occubuit, Vir prisco concolor aevo,  
Ingenio excellens, Arte, Labore, Fide.

SCHÜTZIUS occubuit, meritisque annisque verendus,  
Clarissimus in Bois, Hesperisque plagis.

Ambiguam faciens palmam Sirenibus ipsis,  
Harmonicis superans Orpheam in Arte modis.

Quumque animat melicis Psalteria, & Organa, Chordas,  
Crembala, Sistra, Chelyn, Cymbala, plectra sonis,

Chroma coloratum, curarum dulce levamen,  
Exstatis digitis, pectora dia movens,

Sed non occubuit. Cherubinos & Seraphinos  
Coelestis JETHITHUN jam regit axe choros.

Angelicosque choros audit. Simul in sonat ipse:  
Sit Sanctum, Sanctum Nomen, Jova, tuum!

Posteritas canet usque Ejus venerabile Nomen,  
Atque Artis dotes perpetue laude vehet.

Vivit. Scripta Ejus toto celebrantur in orbe,  
Gloria durabit, Fama perennis erit.

Quem DEUS ipse beat, Princeps Elector honorat,  
Quemq; Ars aeternat, nescius illa mori est.

Gratulor atq; addo: Tria \* Signata Sancta celebrant  
Nomina in axe DEI, Signata amica mihi.

Scheithius & Scheinus bene praecessere, beati  
In Sotere suo; SCHÜTZIUS insequitur.

Et Scheithi & Scheini & Schützi bona Fama virebit,  
Donec erunt Artes, Musica donec erit.

\* Tria S notant Nomina trium celeberrimorum Musicorum,  
Scheithi Halae, Scheinii Lipsiae & Schützi DRESDAE.«

Bohemus korrigiert sich somit selbst, doch nimmt er zugleich das von Buchner bereits 1655 vorgetragene Motiv – Schütz sei nicht Orpheus, sondern dessen musikalischer Überbieter – auf und bekräftigt es. Die Gedichte rufen einander. Die bereits 1655 von Benjamin Schütz junior imaginierte Szene von Schütz als *musicus angelicus* und Leiter der himmlischen Chöre, die Bohemus nun breit ausgestaltet, wird in gewisser Weise zum Leitbild der Leichcarmina auf Schütz, denn sie begegnet variationsreich in den Epicedien der Dresdner Gymnasial- und Lyceumslehrer Egenolf, Starck, Kraut und Vetter, aber auch in den Carmina der Kantoren David Töpfer und Jacob Beutel.

Die Gedichte rufen einander, sie replizieren, variieren, korrigieren, opponieren einander. Wenn für die Funeralpoesie des 17. Jahrhunderts noch generell zwei Präfigurations- oder Allegorisierungsmodelle verfügbar sind, ein antikisch-mythologisches und ein biblizistisches, so kann man konstatieren, daß in der Euphrosynen-Funeralschrift die mythologischen Bezugnahmen noch überwiegen, während sich in Schützens eigener Funeralschrift die biblizistischen Bezüge deutlich verstärkt haben, die mythologischen aber fast marginal geworden sind, wenn man von

David Schirmers<sup>37</sup> langem biographischen Erzählgedicht einmal absieht<sup>38</sup>. Zu fragen ist, ob ein Ausspielen beider Allegorisierungsmodelle gegeneinander – heidnisch hier, christlich dort – einbringlich ist. Fest steht allerdings, daß bestimmte orthodoxe und auch pietistische Strömungen das in der zweiten Jahrhunderthälfte verstärkt versuchten. Als deren Wortführer kann in der Schütz-Funeralschrift Georg Weisse, Pfarrer zu Mützschen, gelten. Der eröffnet sein langes Alexandriner-Epicedium polternd<sup>39</sup>:

»Es hieß zwar ein Poet nunmehr vor vierzig Jahren  
 Dich/ Welt-berühmter Schütz/ den Orpheus seiner Zeit.  
 Allein der Orpheus mag mit seiner Leyer fahren/  
 Du warst ein Christen-Mann/ er ein verblendter Heyd!  
 Und ob er auch gleich was von Göttern hat gesungen/  
 So ists doch Heyden-Werck mit Fabeln außgespickt.  
 Was aber deine Kunst so viel Jahr hat beklungen/  
 Das ist GOtt/ und sein Sohn/ und Geist/ der dich entzückt.  
 Darumb was bessers her/ damit man möge loben  
 Dich und dein Singe-Werck/ du Seraphinen-Geist:  
 Es stunde hiebevor auff deinen Simsen oben  
 Dein/ und des Assaphs Bild/ den Gottes Wort so preist.  
 Drum weil du selber hast den Mann Dir vorgestellt  
 Zum Muster deiner Kunst/ so mustu Assaph seyn/  
 Der Assaph unsrer Zeit: wem dieses nicht gefället/  
 Den hat gewiß der Neid durchaus genommen ein/  
 Und groß' Unwissenheit/ daß er nicht mehr verstehet/  
 Als ein grob Küchen-Ratz zu Dreßden/ das doch weiß/  
 Daß Schützens Kunst-Gethön nach Assaphs Weise gehet  
 Und daß der Schütze hat vor andern diesen Preiß.  
 Hat Assaph wol bestellt des Davids Hof-Capelle/  
 So hastu eben das an deinem Ort gethan/  
 Berühmter Schütz: Es sagts ein' jede Kirchen-Stelle  
 Zu Dreßden/ was Du seyst gewesen vor ein Mann.«

37 Zu David Schirmer (1623-1687), seit 1655 kurfürstlicher Bibliothekar am Dresdner Hof, vgl. Neumeister/Heiduk (wie Anm.14), S. 234-236 und 463 f.; Dünnhaupt (wie Anm. 18), Bd. 5, S. 3608-3638.

38 Schirmer bietet in seinem 148 Alexandriner umfassenden *Grab-Gedichte* auf Schütz die übliche Muse-, Parnaß- und Apollo-Allegorie. Der Anfang lautet:

»Ihr Teutschen Clarien! Die ihr/ weit von Parnassen/  
 Hier habt das Vaterland; Müst ihr nun nicht verblassen/  
 Weil Euer Lorber-Hayn numehr verwüstet steht/  
 Und keine Harmonie durch seine Zweige geht?  
 Wie könt ein Freuden-Lied ihr mit der Zeit angeben/  
 Dieweil Apollo selbst verläst sein irdisch Leben/  
 Und schwinget sich empor/ wo der gestirnte Schwahn  
 Ihm noch ein Grabe-Lied/ hier unten/ stimmt an?  
 Der edle Schütze liegt...«

Aus *Die köstlichste Arbeit*« (wie Anm. 3), Bl. 35.

39 Ebd., Bl. 39.

Pfarrer Weisse, der sich hier als Bilderstürmer gebärdet und eine Substitution Orpheus – Assaph<sup>40</sup> propagiert, kommt, so scheint es, mit seiner neuen Fama-Strategie doch reichlich spät. Er schreit sie sozusagen übers offene Grab. Indes kann er mit diesem Vorschlag nicht alleingestanden haben, denn sonst hätte wenig später auf Schützens Gruftplatte, die der Kurfürst aus schwarzem Marmor fertigen ließ, schwerlich die Inscriptio stehen können<sup>41</sup>:

Heinrich Schützius  
Assaph Christianus  
Exteriorum Delicium  
Germaniae Lumen

Wer hatte diese Aufschrift formuliert und angeordnet? Etwa Schütz selbst? Das ist ihrer enkomiastischen Anlage wegen undenkbar. Auch steht sie in einer gewissen Spannung zu Schützens eigener Vorbereitung seines Bestattungszeremoniells. Schütz, so weiß man, hat seinen Tod lange schon bedacht, er hat ihn umsichtig vorbereitet. Bereits 1670 intensivieren sich seine Bemühungen um die eigene Bestattung. Er läßt die Gruft, in der seine Magdalena 45 Jahre zuvor beigesetzt worden war, öffnen und für die Aufnahme seines eigenen Leichnams herrichten<sup>42</sup>. Gleichzeitig läßt er sich von Dedekind seinen Sterbewunsch in Worte fassen: »Herrn Heinrich Schützens Christ-herzliches Verlangen nach seeligster Auf-Lösung«. Er beschwört seinen Tod nachgerade und zelebriert ihn in einer verbal und musikalisch selbst-disponierten Sterbekunst, die im 54. Vers des 119. Psalms – der kein Psalm Assaphs ist! – ihr Zentrum hat.

Diesen Vers – »Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause« (in der Vulgata-Fassung »Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae«) – hat er auch zur Textgrundlage seiner Leichenpredigt bestimmt. Er hat ihn in seinem eignen »Schwanengesang« auf den 119. Psalm in der 7. Motette paraphrasiert, und 1670 hatte er sich bereits an seinen Schüler Christoph Bernhard in Hamburg mit der Bitte gewandt, der möge ihm im streng polyphonen Stil eine Sterbemotette auf besagten Vers schreiben. Wenn wir dann aber aus einem Epicedium seiner Funeralschrift erfahren, daß dieser Psalmvers längst sein »Losungs-Wort« war, das er oben in seiner Studierklausur in Weißenfels »versus Aquilonem« (gen Norden) an die Wand geschrieben hatte, dann wird evident, wie hier das Leben in den Tod überführt wird.<sup>43</sup>

40 Assaph soll als Tempelsänger unter den Königen David und Salomon gewirkt, eine eigene Sängerschule begründet und die Psalmen L und LXXIII-LXXXIII verfaßt haben.

41 Moser (wie Anm. 1), S. 200.

42 Moser (wie Anm. 1), S. 199f.; Gregor-Dellin (wie Anm. 17), S. 376ff.

43 Georg Weisse schreibt in seinem Schütz-Epicedium (in *Die köstlichste Arbeit*, Bl.40 verso):

»Denn dein Gedenck-Spruch war: Ich will lobsingeln GOTT/  
So lang' ich hier noch bin/ (e) und will denselben preisen  
So hoch' ich kan/ Er wird mich retten auch im Tod!  
GOTT deine Rechte sind dein (!) Lied in meinem Hause! (f)  
War auch dein Losungs-Wort/ man finds geschrieben an  
In deiner Vater-Stadt/ gantz oben in der Clause/ (g)  
In welcher ich dich offft gehört/ o wehrter Mann.«

Man würde dem Beziehungsreichtum von Schützens Lebenswerk – wie er auch aus den Epicedien erhellt – nicht gerecht, und es wäre der Geistigkeit dieses Mannes nicht angemessen, wenn man meine polemische Titelfrage »Orpheus oder Assaph?« entscheiden wollte. Es geht nicht an, den Hofmann Schütz, den weltlichen Komponisten höfischer Casualmusik, von Balletten gar und Opern unter dem Namen »Orpheus« gegen den Kirchenmann Schütz, den Sakralmusiker und Psalmenkomponisten unter dem Namen »Assaph« auszuspielen. Schütz war beides – und mehr. Will man an dem historischen Recht der Orpheusstilisierung festhalten, dann darf man, so meine ich, konstatieren, daß der Orpheus-Appell Signum der Aufbruchsstimmung einer interdisziplinären deutschen und in gewisser Weise doch auch einer internationalen Kunstkonzeption war, die Opitz und die Opitzianer Buchner und Fleming propagierten, die auch das Königsberger Dreigestirn Dach, Albert, Kaldenbach mit trug, und die in den dreißiger und vierziger Jahren selbst von der Wolfenbütteler Gruppe Schottelius, Hille, Birken, Sophie Elisabeth gestützt wurde<sup>44</sup>. Das alles war spätestens in den 60er Jahren untergegangen und konnte auch nicht in anderer Form fortgeführt werden. Die Sozietäten und Dichterguppen zerfielen.

Weisses späte heftige Polemik gegen Opitz bestätigt, daß die neuplatonischen, auch pansophischen oder christosophischen Implikationen des Orpheusmythologems nicht mehr verstanden wurden und deshalb nicht mehr verwendet werden konnten. So wäre es unangebracht gewesen, »Orpheus novus« auf Schützens Grab zu schreiben. Daß er aber »Germaniae Lumen« gewesen, das stand zu recht darauf.

Dazu die Marginalien:

»(e) Psalm. CXLVI, 2.

(f) Psalm CXIX, 54.

(g) Weissenfelsii in parte domus posteriori versus Aqvilonem.«

44 Zum Verhältnis der Wolfenbütteler Gruppe zu Schütz vgl. Jörg Jochen Berns, »Theatralische neue Vorstellung von der Maria Magdalena« – Ein Zeugnis für die Zusammenarbeit von Justus Georg Schottelius und Heinrich Schütz, in: Sjb 2 (1980), S. 120-129.