

Schmerzzeit und Schreibzeit. Die Poetik der Authentizität in Telemanns Trauergedicht *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner herzgeliebtesten Louisen [...]*

Am 14. Januar 1711, gut ein Jahr nach der Hochzeit in Sorau, gebar Telemanns erste Ehefrau Amalie Louise Juliane Eberlin in Eisenach eine Tochter, die auf den Namen Maria Wilhelmina Eleonora getauft wurde. Nur wenige Tage nach der Niederkunft starb die Mutter am Kindbettfieber und wurde am 21. Januar 1711 in der Eisenacher Kreuzkirche beigesetzt. Im Kirchenbuch ist zu lesen: „*Beygesetzt in die Kirche abends um 8 Uhr Herrn G. Ph. Telemanns F. Capellen Meisters Ehelieste. Wurde dabey gesungen und eine Sermon gehalten*“.¹ „8 Tage nach ihrem Tode“² ließ Telemann das Trauergedicht *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner herzgeliebtesten Louisen beehren wollte derselben hinterlassener Mann Georg Philipp Telemann* drucken. So zumindest berichtet es der niedersächsische Pfarrer Anton Paul Ludwig Carstens (1713–1768),³ der 1743 in Hannover unter dem Titel *Zeugnisse treuer Liebe nach dem Tode Tugendhafter Frauen* eine Sammlung von Trauergedichten aus der Feder der trauernden Witwer veröffentlichte, darunter auch die *Poetischen Gedanken* Telemanns.⁴ Diese Sammlung, die im 18. Jahrhundert erhebliche Bekanntheit erlangte,⁵ geriet im 19. Jahrhundert in Vergessenheit, ebenso wie das darin enthaltene Trauergedicht. Max Schneiders für die Wiederentdeckung Telemanns so bedeutsamem Beitrag in den *Denkmälern Deutscher Tonkunst* aus dem Jahr 1907 ist es zu verdanken, dass auch das vergessene Gedicht wiederentdeckt wurde⁶ und im Laufe der nächsten hundert Jahre zu einer Art Reliquie der Telemann-Fangemeinde avancieren konnte.

Zur Überlieferung des Gedichts

- 1 Kirchenbuch 1711, fol. 194^v, zit. nach Max Schneider, *Einleitung*, in: Schneider DDT, S. V–LXIV, hier S. XXIF.
- 2 Anton Paul Ludwig Carstens, *Nacherinnerung zu einigen Gedichten und sonderlich zu der Vorrede*, in: *Zeugnisse treuer Liebe nach dem Tode Tugendhafter Frauen* in gebundener deutscher Rede abgestattet von Ihren Ehemännern, hrsg. von dems., Hannover: in Verlag Nicolai Försters und Sohns sel. Erben 1743, S. 293.
Über Anton Paul Ludwig Carstens ist nur wenig in Erfahrung zu bringen, da sich sein Nachlass offenbar nicht erhalten hat (nach Auskunft des Landeskirchlichen Archivs Hannover liegt dort kein Eintrag vor). Carstens war der älteste Sohn des aus Wietzendorf stammenden Predigers Ludwig Stats Carstens (gest. 1747) und hatte acht Geschwister, von denen drei später einflussreiche Positionen in Niedersachsen bekleideten. Er besuchte ab 1724 das Gymnasium in Celle und studierte dann von 1732 bis 1735 an der Helmstädter Universität. Anschließend nahm er eine Hofmeisterstelle „in einem vornehmen Hause in Hannover“ an (vgl. Steinmetz, S. 140, s. unten), die er offenbar bis zu seiner ersten Bestallung als Pfarrer im Jahr 1744 ununterbrochen bekleidete. In diese Zeit fällt auch die Publikation der *Zeugnisse treuer Liebe*. Das Meyersche Pastorenverzeichnis verzeichnet für die weiteren Jahre folgende Pfarrstellen: 1744–1747 Pastor in Munster (II 163), 1748–1753 in Wietzendorf, 1753–1759 in Markoldendorf (II 126, II 510), 1759–1762 in Einbeck (St. Alexandri) und 1762–1768 in Clausthal (I 171), wo er die Generalsuperintendentenstelle innehatte (Philipp Meyer (Hg.), *Die Pastoren der Landeskirchen Hannovers und Schaumburg-Lippes seit der Reformation. Im Auftrage des Landeskirchenamts Hannover namens der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte in Gemeinschaft mit zahlreichen Mitarbeitern*, 1941 Göttingen. Bd. 1 = Abbensen bis Junker-Wehningen (1941). Bd. 2 = Kaarßen bis Zeven (1942). Bd. 3 = Ergänzungen und Berichtigungen zum 1. und 2. Bande, Alphabetisches Verzeichnis der Pastoren (1953), hier Bd. 3, S. 131). Allerdings ereilte ihn bereits 1766 ein Schlaganfall, so dass er in seinen letzten beiden Lebensjahren vertreten werden musste. Alle Informationen nach Rudolf Steinmetz, *Die Generalsuperintendenten von Grubenhagen und auf dem Harz*, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Niedersächsische Kirchengeschichte*, Jg. 41 (1936), S. 139–175, hier S. 139–141. Etwas weniger präzise Auskünfte über Carstens' Vita auch in: Johann Dietrich Winckler, *Nachrichten von Niedersächsischen berühmten Leuten und Familien*, Bd. 1, Hamburg: Nicolaus Conrad Wörmer 1768, S. 52.
- 4 *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner herzgeliebtesten Louisen beehren wollte derselben hinterlassener Mann Georg Philipp Telemann. 1711*, in: *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 86–97.
- 5 So erwähnt etwa Johann Christoph Gottsched die Sammlung in seinen *Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst. Zum Gebrauche der Schulen entworfen*, Leipzig: verlegt Bernhard Christoph Breitkopf 1756, S. 158.
- 6 *Poetische Gedanken, mit welchen die Asche seiner hertzgeliebtesten Louisen beehren wollte derselben hinterlaßener Mann Georg Philipp Telemann. 1711*, in: Schneider DDT (s. Anm. 1), S. LXXII–LXXIV.

Max Schneider, dem es weniger darum zu tun war, Telemanns Fähigkeiten als Dichter zu demonstrieren als vielmehr darum, Wissenslücken in Bezug auf Telemanns Biographie zu schließen,⁷ gibt als Druckvorlage zwei Quellen an: die bereits erwähnte Sammlung von Carstens sowie eine Abschrift des Gedichtes, die sich im Anhang des heute in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrten Exemplars der Mattheson'schen *Ehrenpforte* (1740) befindet.⁸ Dieses Exemplar hat offenbar dem Breslauer Organisten Johann Georg Hoffmann gehört⁹ und wurde von der damals noch Königlichen Bibliothek Berlin im Jahr 1861 beim Ankauf des Nachlasses des ebenfalls in Breslau geborenen und in Rom verstorbenen Sammlers Ludwig Landsberg (1807–1858) erworben.¹⁰ Die Handschrift stammt jedoch höchstwahrscheinlich nicht von Hoffmann selbst, sondern vermutlich von einem Schreiber, dem der Druck in den *Zeugnissen treuer Liebe* vorlag.¹¹ Schneiders Druck wiederum folgt keiner der beiden genannten Vorlagen konsequent, orientiert sich aber in der Rechtschreibung klar an der nach 1743 entstandenen Abschrift.

Schon kurze Zeit nach Schneiders Wiederveröffentlichung des Gedichts führt die Überlieferungsgeschichte ins Ausland, zunächst nach Frankreich, wenig später gar in die USA und nach Lateinamerika: In *Voyage musical au pays du passé*, genauer: in dem Telemann gewidmeten Kapitel *L'autobiographie d'un illustre oublié*, präsentiert nämlich Romain Rolland eine in den eigenen Text eingefügte Teilübersetzung des Gedichtes in Prosa und gibt dabei als Quelle den Druck bei Max Schneider an. Die Übersetzung des Titels lautet „*Pensées poétiques, par lesquelles voulut honorer la cendre de son aimée de tout coeur Louise, son mari abandonné, Georg-Philipp Telemann. 1711*“.¹² Rolland kritisiert in seinem Kommentar zwar den Hang des Dichters, recht hemmungslos über die eigenen Seelenzustände Auskunft zu geben, hebt jedoch zugleich den hohen emotionalen Gehalt des Gedichtes hervor, der es auch für zeitgenössische Leser zu einem „*touchant récit*“¹³ mache: „*Ce petit poème, bien que trop diffus et d'une sentimentalité peu discrète, est plein d'une émotion tendre, comme une belle musique*“.¹⁴ Rollands Buch wurde mitsamt den Ausschnitten des Gedichts ins Englische übersetzt und unter dem Titel *A Musical Tour Through the Land of the Past* im Jahr 1922 in einem New Yorker Verlag veröffentlicht;¹⁵ eine Übersetzung des Buches ins Spanische erschien 1947 in Argentinien.¹⁶ Eine deutsche Übersetzung war mit dem Titel *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit* bereits 1921 in einem Frankfurter Verlag erschienen.¹⁷

-
- 7 Vgl. dazu Schneiders Kommentar: „*Die autobiographischen Notizen können leider nur in einem Punkte: einer Herzensangelegenheit Telemanns ergänzt werden. Es existiert nämlich ein ziemlich langes Gedicht ‚Poetische Gedanken [...]‘. Aus dieser schlichten, aber eindrucksvollen Schilderung des Brautstandes und der kurzen, aber glücklichen ersten Ehe erfahren wir auch den Grund seines Weggehens aus Sorau: die Kriegsunruhen (Karl XII.) vertrieben ihn*“; Schneider, *Einleitung* (s. Anm. 1), S. XX.
 - 8 Nach welcher der beiden Quellen er den Text bringt, gibt Schneider nicht an. Bei genauem Textvergleich stellt sich heraus, dass sein Druck primär auf der Handschrift basiert, deren charakteristische Schreibungen er übernimmt. Allerdings verfährt er nicht ganz konsequent – so steht im Titel beispielsweise „*Gedanken*“ und „*wollte*“ (wie 1743), aber „*hertzgeliebtesten*“ und „*hinterlaßener*“ (wie in der Handschrift). Zudem enthält die Transkription einige Versehen bzw. Lesefehler, z. B. liest Schneider „*schreib ich*“ statt „*schrieb ich*“ (V. 241) und „*redlich*“ statt „*endlich*“ (V. 253). Schneiders recht freier Umgang mit den Vorlagen ist typisch für die Editionspraxis des frühen 20. Jahrhunderts, seine Edition kann jedoch heutigen Ansprüchen nicht mehr genügen.
 - 9 Für diese Auskunft danke ich dem stellvertretenden Leiter der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin Roland Schmidt-Hensel.
 - 10 Die Sammlung Landsberg, die sich heute in der Staatsbibliothek Berlin befindet, hat vor allem wegen der in ihr enthaltenen Beethoven-Autographen das Interesse der Forschung geweckt. Vgl. dazu Douglas Johnson / Alan Tyson / Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks. History – Reconstruction – Inventory*, hrsg. von Douglas Johnson, Berkeley/Los Angeles 1985, S. 31–33.
 - 11 Erste Handschriftenvergleiche, die ich selbst unternommen habe, veranlassen mich zu der Vermutung, dass das Gedicht selbst von einem Schreiber niedergelegt wurde und höchstens der oben rechts auf dem Titelblatt befindliche Vermerk über die Quelle (*Zeugnisse treuer Liebe*) von Hoffmann selbst stammen könnte; die Bestätigung dieses Befundes durch einen Hoffmann-Experten steht allerdings noch aus. Dass die Breslauer Handschrift auf dem Druck basiert, ergibt sich für mich nicht nur aus diesem Vermerk, sondern auch aus der Tatsache, dass der Schreiber offenbar ein auf Telemanns Gedicht bezogenes Korrigendum in den *Nacherinnerungen* bei Carstens übersehen hat und somit einen Fehler im Druck übernimmt („*Bl. 96. lin. 6. ärgert*“ [statt „*ärger*“]“; Rubrik *Einige Druckfehler*, in: *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 300).
 - 12 Romain Rolland, *L'autobiographie d'un illustre oublié*, in: ders., *Voyage musical au pays du passé*, Paris: Librairies Hachette 1919, S. 105–152.
 - 13 Ebd., S. 120.
 - 14 Ebd., S. 118.
 - 15 Romain Rolland, *A Musical Tour Through the Land of the Past*, Übers. von Bernard Miall, New York: Henry Holt and Company 1922.
 - 16 Romain Rolland, *Viaje musical al país del pasado*, Buenos Aires: Ricordi Americana 1947.
 - 17 Romain Rolland, *Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit*. Aus dem Französischen von L. Andro, Frankfurt/M.: Literarische Anstalt Rütten & Loening 1921. Es folgten weitere Auflagen.

In Deutschland wurde der Faden der Überlieferung im Jahr 1931 wieder aufgenommen: Aus Anlass von Telemanns 250. Geburtstag erschien ein bibliophiler Druck der Autobiographie von 1718 sowie des Trauergedichts als Gabe des Buchbundes Hamburg.¹⁸ Der Herausgeber Wilhelm Niemeyer kommentiert die Dichtung geradezu schwärmerisch: „*Telemanns Gedicht ist in der echten Gefühlskraft seiner Worte und der schlichten Wahrhaftigkeit seiner Erzählung eines der menschlich stärksten Stücke der Sammlung [Zeugnisse treuer Liebe] und steht in schlichter Würde unter den erregteren Klagen der Dichter dieses Buches, das in den Gesängen von Christian Weise auf Regina Arnoldin, Johann von Besser auf die Kühlewein, Barthold Heinrich Brockes Ernsthaften Gedanken auf seine Belise, der Klageode von Canitz und vor allem in Albrecht von Hallers Traueroden auf seine Mariane und seine Elise bestes Seelentum der Zeit in einer eigentümlichen Zeitform birgt*“.¹⁹

Die nächste Station in der Überlieferungsgeschichte des Gedichts ist die bekannte Dokumentensammlung von Werner Rackwitz aus dem Jahr 1981, der ebenfalls auf den Erstdruck in den *Zeugnissen treuer Liebe* hinweist, den Text aber nach der Vorlage Max Schneiders druckt, ohne auf die Existenz der Berliner Handschrift hinzuweisen.²⁰ Diesem Druck folgt als vorläufig letzte Station eine bibliophile Ausgabe, die im Jahr 2005 bei der Aldus-Presse Reicheneck in 99 nummerierten Exemplaren auf Büttenpapier gedruckt wurde.²¹ Deren Herausgeber, Eckart Kleßmann, zeigt sich ebenfalls beeindruckt von der großen emotionalen Wirkung des Gedichts, dem er eine hohe literarische Qualität beimisst: „*Telemann, so früh um sein Glück gebracht, hat den Schmerz um die so jäh entrissene Gefährtin in einer bewegenden Totenklage Sprache werden lassen; sie ist unter den Nekrolog-Gedichten des achtzehnten Jahrhunderts eine der bedeutendsten, und man wird nicht viele finden, die ihr an poetischer Kraft gleich kommen*“.²²

Allen Kommentatoren ist somit gemein, dass sie das Gedicht als authentisches Zeugnis der tiefen Erschütterung Telemanns angesichts des unerwartet frühen Verlustes seiner geliebten Ehefrau betrachten, die er schließlich erst im Jahr 1709 nach langen Kämpfen hatte heiraten können. Dabei können sie sich einerseits auf die Angaben Carstens' stützen, dem zufolge Telemann das Gedicht „*8 Tage nach ihrem [der Ehefrau] Tode*“ in den Druck gab, andererseits auf die Hinweise im Text selbst: Louise soll sechs Tage nach der Niederkunft verstorben sein – „*Da du Sechs Tage drauf dem Tode nahe bist*“, heißt es im Gedicht (V. 128)²³ –, d. h. vermutlich kurz vor dem oder am 20. Januar 1711, denn die Beisetzung fand nachweislich bereits am 21. Januar 1711 statt. Folgt man den Angaben bei Carstens, ist das Gedicht also zwischen dem 22. und dem 28. Januar 1711 entstanden und wurde unmittelbar danach innerhalb der Trauergemeinde in Umlauf gebracht. Telemann hat demnach seine auch heute noch viele Leser bewegende Totenklage, die, wie noch zu zeigen sein wird, eine höchst kunstvolle formale Struktur aufweist, immerhin 284 fast tadellose Alexandriner umfasst und sich in Carstens' Druck über zwölf Seiten erstreckt, unmittelbar unter dem Eindruck des erschütternden Erlebnisses innerhalb weniger Tage verfertigt. Ist das wirklich plausibel? Aus meiner Sicht sind nicht nur deshalb Zweifel angebracht, weil ein solches Schreibpensum angesichts des psychischen Zustandes, in dem sich der Witwer befunden haben wird, und der zahlreichen praktischen Aufgaben, die nach der Geburt eines Kindes und dem unmittelbar folgenden Tod seiner Mutter vom hinterbliebenen Ehemann zu bewältigen sind, nicht ohne

18 *Lebens-Lauff und Poetische Gedancken mit welchen die Asche seiner hertzgeliebtesten Louisen beehren wollte Georg Philipp Telemann*. Gedruckt als Gabe des Buchbundes Hamburg für die Tagung der Maximiliansgesellschaft in Hamburg 1931 aus Anlaß der zweihundertfünfzigsten Geburtstagsfeier Georg Philipp Telemanns, Hamburg 1931. Der Herausgeber, Wilhelm Niemeyer, gibt allein den Druck von 1743 als Quelle an, orientiert sich faktisch allerdings überwiegend an der Handschrift bzw. an Schneider, wobei auch hier Abweichungen zu verzeichnen sind: So übernimmt er die beiden oben genannten charakteristischen Lesefehler von Schneider nicht, hat also offenbar den Druck von 1743 oder gar die Handschrift selbst zumindest zusätzlich herangezogen.

19 Wilhelm Niemeyer, *Vermerk zum Buch*, in: *Lebens-Lauff und Poetische Gedancken* (s. Anm. 18), S. 39.

20 *Poetische Gedanken / mit welchen die Asche / seiner hertzgeliebtesten Louisen / beehren wollte / derselben hinterlaßener Mann, / Georg Philipp Telemann. / 1711*, in: TD, S. 57–64. Offenbar hat der Herausgeber Werner Rackwitz den Druck von 1743 nicht selbst konsultiert, denn er übernimmt die bei Schneider zu verzeichnenden Abweichungen gegenüber dem Erstdruck und auch die eben schon erwähnten Lesefehler.

21 *Poetische Gedancken mit welchen die Asche seiner hertzgeliebtesten Louisen beehren wollte derselben hinterlaßener Mann Georg Philipp Telemann 1711*. Mit einem Nachwort von Eckart Kleßmann: Aldus-Presse Reicheneck 2005. Dieser Druck enthält keinen einzigen Hinweis auf eine Quelle; weder der Erstdruck, noch die Handschrift, noch Schneiders Vorlage werden erwähnt. Anhand der Schreibungen lässt sich jedoch vermuten, dass der bibliophile Druck von 1931 die Vorlage war (die Lesefehler von Schneider wurden nicht übernommen) und zusätzlich der Druck von 1743 eingesehen wurde.

22 Eckart Kleßmann, *Nachwort*, in: *Poetische Gedancken* (s. Anm. 21), o. S.

23 Aus dem Trauergedicht wird im Folgenden immer nach dem Druck in den *Zeugnissen treuer Liebe* (s. Anm. 2) zitiert, dem nach heutigem Kenntnisstand ältesten Textzeugen. Auch Zitate aus den anderen in Carstens' Sammlung enthaltenen Epicedien werden der leichteren Zugänglichkeit halber nach diesem Druck nachgewiesen; auf die jeweiligen Erstdrucke wird hingewiesen.

weiteres vorstellbar ist, sondern vor allem aus genuin literaturgeschichtlichen Gründen, die ich in den nächsten Abschnitten darlegen werde.

Die Zeugnisse treuer Liebe als Dokument einer Wendezeit in der Epicediendichtung

Die Sammlung *Zeugnisse treuer Liebe nach dem Tode Tugendhafter Frauen*, die, da sich von dem bei Carstens erwähnten Privatdruck aus dem Jahr 1711 kein Exemplar erhalten hat, als älteste Quelle für das Telemann'sche Trauergedicht gelten muss, verdankt ihre Entstehung einem Todesfall: Im Mai 1742 starb Johanna Christina Werlhof geb. Plohren (1703–1742), die Frau des Königlich Groß-Britannischen Leibarztes Paul Gottlieb Werlhof (1699–1767), der seit 1725 als praktischer Arzt in Hannover wirkte, mit Albrecht von Haller korrespondierte und nebenher auch als Dichter hervortrat.²⁴ Carstens, der offenbar mit der Familie Werlhof gut bekannt war,²⁵ widmet die Sammlung dem trauernden Ehemann und begründet ausführlich seine Entscheidung, nur solche Epicedien in die Sammlung aufzunehmen, die „nicht aus fremder Feder geflossen“ sind: „Es gereicht niemals zum großen Ruhme, wenn man bey einem Gedichte nichts weiter, als den Namen hergiebt. Am wenigsten rührend aber wäre es, bey dem Grabe einer geliebten Gemahlinn einen anderen für sich weinen zu lassen, oder ihm aufzutragen, er solle unsre Leidenschaft nach seiner eigenen Vorstellung ausdrücken“.²⁶ In seiner der Sammlung vorangestellten Zueignungsode an Werlhof heißt es dementsprechend:

„So sey durch Schrift, und in Gedichten,
Der Plohren Geist der Nachwelt kund.
Auch andern wird zu eignen Pflichten,
Ihr Beyspiel ein Bewegungsgrund.
Doch wie? wer soll Sie würdig schildern?
Wer kanns? Mein Werlhof, Du allein.
Bleibt weg mit andrer schwächern Bildern!
Dein Denkmaal soll Ihr Abriß seyn.“²⁷

Diese Forderung wird tatsächlich eingelöst, denn ein von Werlhof selbst verfasstes Trauergedicht bildet den Abschluss der Sammlung: *D. Paul Gottlieb Werlhof. Denkmaal der Liebe nach dem Tode seiner Ehefrauen Johannnen Christinen, geb. Plohrinn, den 2ten des Brachmonats 1742.*²⁸

Das Urteil der Zeitgenossen über die Sammlung wie auch über die programmatische Vorrede fiel nicht immer positiv aus, wie die beißend spöttische Besprechung eines anonymen Rezenten in den *Frey müthigen Nachrichten Von Neuen Büchern, und Andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen* zeigt. Kritikwürdig findet der Verfasser nicht nur die Banalität der Vorrede, sondern auch die mangelnde literarische Qualität einiger in die Sammlung aufgenommener Texte: „Denn seine [Carstens'] Sammlung enthält unter andern guten Gedichten, auch solche poetische Seufzer, die seinem mit vielen Umständen bewiesenen Satze, der Dichter, der bey dem Grabe seines Weibes dichten wolle, müsse ein guter Dichter seyn offenbar widersprechen. Es ist nicht nöthig, daß wir diejenigen, von welchen wir dieses verstehen, nahmhaft machen. Theils verbindet uns die Hochachtung für die Verdienste einiger noch lebenden Männer dazu, die sich niemals vorgenommen haben in der Welt als Poeten bekannt zu seyn und von deren Versen wir gewiß glauben, daß sie wider ihren Willen in dieser Sammlung zum Vorscheine gekommen; theils aber wollen wir unsern Lesern selbst die Freyheit lassen zu urtheilen, welche Stücke in das recht

24 Zu Werlhofs Biographie und seinem Wirken als Arzt vgl. Udo Benzenhöfer, *Der hannoversche Hof- und Leibarzt Paul Gottlieb Werlhof (1699–1767)*, Aachen 1992.

25 Es ist m. E. durchaus möglich, dass die bei Steinmetz (s. Anm. 3) erwähnte „Haushofmeisterstelle in einem vornehmen Hause in Hannover“ eine Stelle bei der Familie Werlhof mit ihren vier Kindern war. Dafür spricht einerseits, dass auch Werlhof in Helmstedt studiert hatte, allerdings einige Jahre vor Carstens, wodurch Kontakte entstanden sein könnten, andererseits, dass Carstens im Jahr 1744 seine erste Pfarrstelle antrat, d. h. genau ein Jahr nach der erneuten Heirat Werlhofs. Es mag sein, dass die neue Ehefrau Werlhofs einen anderen Hofmeister bevorzugte und Carstens sich deshalb beruflich neu orientieren musste.

26 Anton Paul Ludwig Carstens, *Vorrede*, in: *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), o. S.

27 Anton Paul Ludwig Carstens, [Zueignungsode an Werlhof], in: *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), o. S.

28 Das mit zahlreichen Anmerkungen versehene Gedicht befindet sich in der Sammlung auf den S. 208–217, es folgt ein weiteres Gedicht von Werlhof mit dem Titel *Gedanken bei anhaltender tiefer Betrübniß nach dem Tode der Geliebten* (S. 218–220). Werlhofs gesammelte Gedichte erschienen im Jahre 1749 versehen mit einer Vorrede seines Fachkollegen Haller; sie enthalten vier weitere Epicedien Werlhofs. Die beiden genannten Trauergedichte finden sich zusammen mit fünf weiteren auf Persönliches Bezug nehmenden Gedichten in der letzten Abteilung: *Denkmaale der Liebe*. Vgl. *D. Paul Gottlieb Werlhofs Gedichte herausgegeben von der deutschen Gesellschaft in Göttingen mit einer Vorrede Herrn D. Albrecht Hallers*, Hannover: in Verlag sel. Nicolai Försters und Sohns Erben Hof-Buchhandlung 1749, S. 139–157.

sehr mittelmässige zu verbannen sind“.²⁹ Ob diese Kritik an den noch lebenden, unberufenen Männern, „die sich niemals vorgenommen haben in der Welt als Poeten bekannt zu seyn“, auch auf Telemann gemünzt war, muss dahingestellt bleiben.

In Carstens' vehementem Plädoyer für das ‚Selber-Weinen‘ artikuliert sich, unabhängig von den Qualitäten oder Mängeln einzelner Gedichte, die Abkehr von einem zentralen Postulat der auf die aristotelische Mimesis-Lehre zurückgehenden Poetiken der Barockzeit. Diesen Poetiken zufolge war es nämlich die Aufgabe der Epicediendichtung, Affekte, also etwa Trauer und Schmerz, mit rhetorischen Mitteln darzustellen. Diese Darstellung setzt nach der bekannten horazischen Formel „*Si vis me flere, dolendum est / Primum ipsi tibi*“ (*Ars poetica*, V. 102 – „Wenn du mich zum Weinen bringen willst, musst du erst selbst den Schmerz empfinden“) zwar voraus, dass der Dichter sich selbst in den Affektzustand zu versetzen vermag, den er darstellen möchte, nicht aber, dass er die dargestellte emotionale Situation selbst erlebt hat. Gefordert sind hier also nicht authentische, erlebte Gefühle, sondern Fähigkeiten in der künstlichen Herstellung von Affektzuständen, die Voraussetzung dafür sind, den Hörer oder Leser zu rühren, ohne den Rahmen des Angemessenen zu verlassen.

Diese Vorstellung war auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch keineswegs obsolet geworden. So schreibt Johann Christoph Gottsched im Jahr 1730 im *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: „Man macht z.E. ein verliebtes, trauriges, lustiges Gedichte im Namen eines andern, ob man gleich selbst weder verliebt noch traurig, noch lustig ist. Aber man ahmet überall die Art eines in solchen Leidenschafften stehenden Gemütes so genau nach, und drückt sich mit so natürlichen Redens-Arten aus, als wenn man wirklich den Affekt bei sich empfände“.³⁰ Auf die Trauerdichtung bezogen wird also noch bei Gottsched die Auftragsarbeit als der Normalfall angesehen: Jemand schreibt „im Nahmen eines anderen“ oder, wie es ebenfalls häufig formuliert wird, „in fremdem Namen“.³¹ Allerdings schließt auch Gottsched die Möglichkeit, dass der Betroffene im Zustand der Trauer selbst zur Feder greife, nicht kategorisch aus. So könne man die bekannten „Klag-Gedichte, die Canitz und Besser auf ihre Gemahlinnen gemacht [...] unter diese Art der Nachahmung rechnen [...], ob sie gleich ihren Schmerz und nicht einen fremden vorstellen wollen“.³² Gemeint sind Johann von Bessers (1654–1729) Trauergedicht *Verhängniß getreuer Liebe, Von dem Autore vorgestellt, als dessen Ehegattin, seine geliebteste Kühlweininn, den 14. Decembr. 1688. Im Kind=Bette verstorben*, das 1711 in den *Schriften in gebundener und ungebundener Rede* erstmalig veröffentlicht wurde,³³ sowie Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz' (1654–1695) *Klag-Ode über den Tod seiner ersten Gemahlin*, die 1700 in der postum erschienenen Ausgabe *Neben-Stunden Unterschiedener Gedichte* publiziert wurde.³⁴ Beide Gedichte avancierten rasch zu vielzitierten und vieldiskutierten Modellen einer neuen Form ‚authentischer‘ Trauerdichtung und gehören neben Christian Weises (1642–1708) weniger bekanntem Klagelied *auf das Absterben seiner Eheliebsten, Reginen Arnoldinn* (1678)³⁵ und Albrecht von Hallers (1708–1777) umso berühmterer *Trauer-Ode, beim Absterben seiner geliebten Mariane. Nov. 1736* zu den ältesten selbst verfassten Totenklagen von trauernden Witvern. Hans-Henrik Krummacher, der die frühe Rezeptionsgeschichte der Trauergedichte

29 [Besprechung eines anonymen Rezensenten, ohne Titel], in: Freymüthige Nachrichten Von Neuen Büchern, und Andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen, Jg. 1, Zürich: bey Heidegger und Compagnie 1744, S. 119–120, hier S. 119.

30 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], in: ders., *Schriften zur Literatur*, hrsg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 12–196, hier S. 81. Weitere Auflagen erschienen 1737, 1742 und 1751.

31 Vgl. dazu etwa eine Anmerkung von Carstens zu Werlhofs Trauergedicht auf die Plohrin: „Auf diese angeführten Worte und auf die folgende Klage antwortet, in einer unter andern schönen und starken Stelle, der Verfasser eines, auf dieß Denkmaal der Liebe, gefertigten Trostgedichts, Herr Johann Martin Ludewig Everts, Prediger zu Sinstorf im Lüneburgischen, in fremdem Namen, unter dem Titel: Johann Friedrich Boysen Trauer -und Trostode an den Herrn Leibmedicus Werlhof, nach schmerzlichem Hintritte seiner Frau Gemahlinn. Hamburg den 31 Jul. 1742, folgender maßen [...]“; *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 211.

32 Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (s. Anm. 30), S. 82.

33 Johann von Besser, *Schriften*, Bd. 1: *Schriften in gebundener und ungebundener Rede*, hrsg. von Knut Kiesant, bearb. von Andreas Keller, Heidelberg 2009, S. 515–549. In Carstens' Wiederabdruck (*Zeugnisse treuer Liebe* [s. Anm. 2], S. 5–19) lautet der Titel *Das Verhängniß getreuer Liebe vorgestellt als seine Ehegattin, Seine geliebteste Kühlweininn, den 14 December 1688 im Kindbette verstorben*.

34 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 29–38. Im Erstdruck von 1700 lautet der Titel *Auf den seeligen Tod des Autoris erster Gemahlin*. Unter dem Titel *Klag-Ode über den Tod seiner ersten Gemahlin* wieder in Friedrich Rudolph Ludwig Canitz, *Gedichte*, hrsg. von Jürgen Stenzel, Tübingen 1982, S. 327–334.

35 Das Gedicht erschien erstmals in: *Christian Weises Reiffe Gedancken/ Das ist Allerhand Ehren- Lust- Trauer und Lehr-Gedichte/ Bey männlichen Jahren nach unterschiedner Gelegenheit aufgesetzt/ Und nunmehr zu Verbesserung der Ueberflüssigen Gedancken heraus gegeben*, Leipzig: Christian Weidmann 1683, S. 191–194, und zwar unter dem Titel *Als Autor sich mit seiner Eheliebsten/ Frau Reginen Arnoldin/ gesegnen muste/ welche den 4. May 1678. einen jungen Sohn zur Welt gebracht/ und den 16. darauff durch einen unverhofften Tod abgefodert ward*.

von Canitz, Besser und Haller ausführlich nachzeichnet, hat keine älteren eruiert und weist darauf hin, dass frühere Beispiele oft nur „scheinbar Parallelfälle“³⁶ sind. Dass Gedichte nur zum Schein vom Trauernden selbst verfasst wurden, gilt übrigens zum Teil auch noch für später entstandene Epicedien, wie erst kürzlich Ralph-Jürgen Reipsch anhand der *Trauer=Ode | auf das | betrübte Absterben | meines | Groß=Vaters, | des | Herrn | Georg Philipp | Telemann, |* zeigen konnte, die eben nicht vom trauernden Enkel verfasst wurde: „*non ipse fecit!*“³⁷

Johann Christoph Gottsched lässt Epicedien von trauernden Witwern allerdings nur unter einer Bedingung gelten: „*Der Affekt muß schon ziemlich gestillet sein, wenn man die Feder zur Hand nehmen und seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will*“.³⁸ Ein naher Angehöriger des Verstorbenen kann demnach nur dann ein gutes Trauergedicht schreiben, wenn er Distanz zum Ereignis wahrt. Dieser Gottsched'schen Forderung nach zeitlichem Abstand schließt sich Carstens in seiner Vorrede zunächst explizit an: „*Leidet es gleich die Größe der Traurigkeit nicht, daß sie gleich den Augenblick, nachdem ihre werthen Freundinnen erkaltet, zu Dichten anfangen; so haben wir doch billig eine desto vortheilhaftere Meynung von der Arbeit, welche erst einige Zeit nachher verfertigt worden. Die meisten Stücke, welche wir liefern, sind mehrere Tage nach dem Abschiede der besungenen Personen ausgearbeitet. Man sehe des Herrn Gottscheds critische Dichtkunst Blatt 139*“.³⁹ Auch Paul Gottlieb Werlhof habe diese Bedingung erfüllt, als er sein *Denkmal der Liebe* für Johanna Christina niederschrieb. In einer Anmerkung des Herausgebers zu diesem Gedicht heißt es: „*Als alle Hoffnung verloren war, führte man den Herrn Leibmedicus, um seiner gar zu großen Wehmuth zu schonen, von dem Sterbebette in ein entferntes Zimmer, und er hat weder den Tod seiner geliebten Plohren, noch ihre Leiche, noch ihre Beerdigung ansehen dürfen, noch den Ort ihres Grabes erfahren. Er hat ihr lieber in dem Anfange der sechsten Woche [!] nach ihrem Tode, in ein paar schlaflosen Nächten, unter viel tausend Thränen, dieses Denkmaal der Liebe gestiftet, als ihr ein Grabmaal aufgerichtet*“.⁴⁰ Allerdings zeigt sich im weiteren Verlauf, dass Carstens Gottscheds Forderung konsequent zu folgen nicht für nötig bzw. sogar – im Sinne seiner eigenen Ziele – für kontraproduktiv hielt: Anders als den Professor für Poetik leiteten den Pfarrer nämlich bei der Zusammenstellung seiner Epicediensammlung neben poetischen auch anthropologische, genauer: seelenkundliche Interessen: „*Der Eine war noch in der ersten Empfindung seiner Traurigkeit: Denn er schrieb kurze Zeit nach dem Tode seiner Freundinn. Der andere ließ mehrere Wochen, ja ganze Jahre verstreichen, und beschrieb alsdenn seinen Gemüthszustand. Wir sehen die Bemerkung der Zeit, wenn ein jedes dieser Gedichte verfertigt worden, als einen wichtigen Umstand an, um die Lesung desselben zur genauen Kenntniß der menschlichen Seele nützlich zu machen. Wo es uns also möglich gewesen, da haben wir angezeigt, wie lange Zeit nach dem Tode der besungenen Person ein Gedichte verfertigt sey*“.⁴¹

Festzuhalten ist also, dass sich die Ansprüche an die Epicediendichtung bereits um 1700 in der Weise wandelten, dass nunmehr der Trauernde die Stillung seiner Affekte nicht mehr notwendigerweise einem Dritten überlassen musste. Krummacher kommt zu dem Schluss, dass diese Gedichte von den Zeitgenossen deshalb so häufig und kontrovers diskutiert wurden, weil sich an der „*zunehmend persönlicher werdenden affektbewegten Bekundung von Trauer und dauernder ehelicher Liebe*“⁴² in diesen Gedichten exemplarisch die fundamentalen Veränderungen ablesen ließen, die zur Ablösung des Paradigmas der Affektdarstellung durch das neue Paradigma des Ausdrucks von Empfindungen führen sollten.

Die beiden zu Beginn des 18. Jahrhunderts bereits weithin bekannten Trauergedichte von Canitz und Besser stehen in der nach den Todesjahren der Ehefrauen chronologisch geordneten Sammlung *Zeugnisse*

36 Hans-Henrik Krummacher, „*Ich öffne meines Herzens Wunden*“. *Wandlungen des Epicediums in den Gedichten auf den Tod der eigenen Ehefrau bei Besser, Canitz und Haller und ihre Wirkungsgeschichte im 18. Jahrhundert*, in: ders., Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin/Boston 2013, S. 273–330, hier S. 295.

37 Ralph-Jürgen Reipsch, *Notizen zur „Trauer=Ode auf das betrübte Absterben ... des Herrn Georg Philipp Telemann“*, in: Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft e.V., Nr. 30 (Dezember 2016), Magdeburg 2016, S. 37–43. Ein ähnlicher Fall liegt möglicherweise bei Georg Friedrich Händels Gedicht auf den Tod seines Vaters („Ach Hertzeleid! Mein liebstes Vater Hertze, / Ist durch den Todt von mir gerissen hin [...]“) aus dem Jahr 1697 vor. Es ist zwar nicht vollkommen ausgeschlossen, dass der 12-jährige Händel das Epicedium selbst verfasst hat, doch spricht einiges dafür, dass auch hier, dem Usus der Zeit entsprechend, ein anderer Verfasser anstelle des Sohnes die Feder geführt hat. Vgl. dazu *Georg Friedrich Händel. Dokumente zu Leben und Schaffen*. Auf der Grundlage von Otto Erich Deutsch, *Handel - A Documentary Biography*, hrsg. von der Editionsleitung der Hallischen Händel-Ausgabe, Kassel usw. 1985 (= Händel-Handbuch 4), S. 15f.

38 Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (s. Anm. 30), S. 82.

39 Carstens, *Vorrede* (s. Anm. 26), o. S.

40 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 216.

41 Carstens, *Vorrede* (s. Anm. 26), o. S.

42 Krummacher, „*Ich öffne meines Herzens Wunden*“ (s. Anm. 36), S. 299.

treuer Liebe vor den *Poetischen Gedanken* Telemanns, Hallers ebenfalls berühmte *Trauer-Ode* auf die verstorbene Mariane folgt Telemanns Gedicht. Die Sammlung enthält außerdem u. a. Trauergedichte von Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) und Michael Richey (1678–1761), die bekanntlich zu Telemanns unmittelbarem Hamburger Umfeld gehörten, sowie auch von Christoph Heinrich Amthor (1677–1721), von dem Telemann mehrere Gedichte vertonte. Festzuhalten ist also bis hierhin, dass Telemanns Epicedium 1743 in einem Buch publiziert wurde, das sichtbar macht und wohl auch sichtbar machen sollte, welch enges Beziehungsnetz zu dieser Zeit in Niedersachsen zwischen den führenden Repräsentanten der Gelehrsamkeit und der schönen Künste existierte.

Struktur und Narration in Telemanns Totenklage

Telemanns Gedicht steht – zumindest seiner Rhetorik nach –, in auffälligem Widerspruch zu der noch von Gottsched verteidigten poetischen Norm, die vom Autor eines Trauergedichts vor allem eines verlangte: emotionale Distanz zum Erlebnis. Den Forderungen Gottscheds, aber auch Johann Jakob Bodmers und anderer prominenter Verfasser frühauflärerischer Poetiken zuwiderlaufend, inszeniert das Gedicht unter Aufgebot zahlreicher rhetorischer Mittel genau das Gegenteil von zeitlicher Distanz, nämlich das Zusammenfallen von Affektzustand und Niederschrift. Verknappt könnte man auch sagen: Telemanns Trauergedicht behauptet ostentativ die Identität von Schmerzzeit und Schreibzeit. Dies zeigt sich bereits im ersten Vers, der im Druck von 1743 lautet: „*So **seh** ich dich, mein Schatz, auf einer Todtenbaare!*“ (V. 1), also nicht etwa „*So **sah** ich dich [...]*“, wie es bei Schneider und diesem folgend auch bei Rackwitz heißt.⁴³

Gleich zu Beginn des Textes wird also – und zwar im Präsens – eine ganz konkrete Schreibszene evokiert: Die Leiche Louisens liegt aufgebahrt (vielleicht noch in der Sterbekammer, denn zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden die Leichen Verstorbener in der Regel für mehrere Tage zu Hause aufgebahrt), vor den Augen des um Fassung ringenden Ehemanns („*Ist möglich, daß ich noch für Jammer athmen kann!*“, V. 2) und damit gewissermaßen auch vor den Augen des Lesers. Genau in dieser Situation, so behauptet es zumindest das Gedicht, wird das lange Klagegedicht niedergelegt.

Die Zeitstruktur des Textes wird im Druck von 1743 durch klar erkennbare Absätze verdeutlicht, die weder in der Handschrift noch bei Schneider abgebildet sind: Die ersten 20 Verse stehen im Präsens und beschreiben aus der Ich-Perspektive die neue Situation des Witwers, der sich zum Weiterleben verurteilt sieht, doch viel lieber der Verstorbenen in den Tod folgen würde. Die Klage wird jedoch wie in einem Akt der Selbstdisziplinierung unterbrochen durch die Versicherung des Witwers, sich in Gottes ewigen Ratschluss fügen zu wollen: „*Wie wunderbar sind doch des Allerhöchsten Wege!*“ (V. 9).

Der zweite, nur vier Verse umfassende Absatz (V. 21–24) bildet die Scharnierstelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit: „*Indessen geh ich noch zu guter letzt zurücke*“ (V. 21). Er kündigt eine lange autobiographische Erzählung an, die in Abschnitte unterschiedlicher Länge eingeteilt ist und – korrespondierend zum ersten Vers – wiederum durch das Verb „sehen“ eingeleitet wird; diesmal steht es jedoch im Präteritum: „*Wir **sahen** uns zuerst in einem fremden Lande*“ (V. 25). Erzählt wird von der Zeit des Kennenlernens und – petrarkistische Muster klingen an – von Werbung und Abweisung (V. 25–52), dann von einer Zeit der Bewährung, in der der Ich-Erzähler akzeptieren muss, ein „*andrer Jacob*“ (V. 36) zu sein und während einer Krankheit der Geliebten große Ängste auszustehen hat (V. 53–68), in nur vier Versen vom Auftauchen eines Nebenbuhlers, dessen Werbung um Louise jedoch glücklicherweise ebenfalls erfolglos bleibt (V. 69–72), von einer Hoffnung machenden Abschiedsszene vor der kriegsbedingten achtzehnwöchigen Phase der Trennung (V. 73–92), vom Wiedersehen, das endlich das ersehnte Ja bringt (V. 93–104), von der Eheschließung und schließlich vom Glück der jungen Ehe, in der die erotischen Freuden – „*Das Bette konnte sich dem Paradiese gleichen/ Allwo die Lieblichkeit die Blumen ausgelegt.*“ (V. 113f.) – im Vordergrund stehen (V. 105–124). Die insgesamt genau hundert Verse umfassende retrospektive Erzählung ist insofern autobiographisch, als sie nicht die Verstorbene, sondern den berichtenden Erzähler fokussiert. Sie endet mit der Geburt des ersten Kindes.

Fast überdeutlich markiert durch die Temporaladverbiale „*Anitzo*“ (V. 125) kehrt das Gedicht sodann in die Gegenwart und damit zum Zeitpunkt des Schreibens zurück. Es folgt eine 12 Verse umfassende metapoetische Sequenz:

„Anitzo fangen mir die Glieder an zu beben.
Ich komm auf einen Punct, der gar zu bitter ist.
Ich soll dir, liebster Schatz! (o Schmerz!) den Abschied geben,
Da du sechs Tage drauf dem Tode nahe bist.“

43 Bei Niemeyer (1931) und Kleßmann (2005) dagegen heißt es „*So seh ich dich*“, was ein Beleg dafür ist, dass der Erstdruck konsultiert wurde. Die Breslauer Handschrift lässt beide Interpretationen zu, was wohl die Erklärung für das Präteritum bei Schneider ist.

Ach könnt ich meinen Kiel mit blutgen Tränen netzen,
 Ach wollte meine Quaal in diesen Zeilen stehn!
 So würde mich die Welt erbarmenswürdig schätzen,
 Und sprechen: diesem ist ein harter Stoß geschehn.
 Indessen schreib ich doch, so viel der Jammer leidet;
 Denn, wenn die Sinne matt, so schreibt sichs gar nicht gut:
 Und wenn ein treues Herz von dem Geliebten scheidet,
 So weis der Finger nicht, was er für Züge thut.“ (V. 125–136)

Der im Konjunktiv formulierte und damit als unerfüllbar markierte Wunsch („*Ach könnt ich*“ / „*Ach wollte*“) bezieht sich auf die Überwindung der Kluft zwischen Emotion und Erzählung, zwischen Schmerz und Schrift, ausgedrückt in der Substitutionsbeziehung der aus der Passionsikonographie entlehnten blutigen Tränen und der Tinte. Zugleich bezieht er sich jedoch auf die Überwindung der Trennung zwischen dem leidenden Ich und den Anderen: Wäre es dem Sprecher des Gedichts möglich, seine Klage in roter Tränen/Tinte aufs Papier zu bringen, so würde der Schmerz kommunizierbar, das Unsagbare würde sagbar. Da dies aber unmöglich ist, bleibt nur eine Art stoisches Weiterschreiben in einem Ausnahmezustand, der das überlegte Anwenden rhetorischer Regeln nicht zulässt: „*Indessen schreib ich doch, so viel der Jammer leidet; / Denn, wenn die Sinne matt, so schreibt sichs gar nicht gut*“ (V. 133f.). Vordergründig handelt es sich hier um eine klassische *captatio benevolentiae*: Der Dichter entschuldigt sich für die mangelnde Qualität seiner Verse und erbittet die wohlwollende Nachsicht der Leser. Doch klingt im emphatisch vorgebrachten „indessen ... doch“ zugleich bereits das Ideal eines ‚authentischen‘ Schreibens an, das die mit dem Dichten unter Schmerzen verbundene Befreiung aus dem rhetorischen Korsett als besondere Qualität begreift. Das Sprecher-Ich überlässt sich bewusst den unwillkürlichen Zuckungen seines erschütterten Körpers, die sich bis in die Finger fortsetzen und eine Schrift produzieren, über die der Geist weder Kontrolle besitzt noch besitzen will: Der schreibende Finger weiß nicht, „*was er für Züge thut*“ (V. 136), doch gerade darum bringt er, unwillkürlich und unmittelbar, eine ‚authentische‘ Trauerschrift hervor, die den konventionell-distanzierten Klageliedern in ihrer Wirkung auf den Leser überlegen ist. So gelesen, verbirgt sich hinter der *captatio benevolentiae* eine Kritik an der Poetik der Distanz.

Nach diesem metapoetischen Exkurs setzt die retrospektive Erzählung wieder ein; nunmehr stehen die letzten Lebensstunden der Sterbenden im Mittelpunkt des Erzählens („*Den Tag vor ihrem End empfand sie nichts von Schmerzen*“, V. 137). Auch diese narrative Sequenz, die mit dem Moment des Todes endet, umfasst genau hundert Verse (V. 137–236), doch tritt an die Stelle der Zeitraffung im autobiographischen Rückblick nun die Zeitdehnung: Je näher der Todeszeitpunkt rückt, desto mehr zerdehnt Telemann die Erzählung, so als solle der Todeszeitpunkt auch im Text möglichst weit hinausgezögert werden. Erst in diesem Teil des Gedichts tritt die geliebte Ehefrau selbst klar in den Fokus: Der Topik von Epicedien zum Tod von Ehefrauen entsprechend, berichtet das Gedicht vom vorbildlichen Verhalten der Sterbenden und von ihrem unerschütterlichen Vertrauen in Jesus, wobei, ebenfalls Konventionen entsprechend, die letzten an den Ehemann gerichteten Worte protokolliert werden. In Telemanns Gedicht ist, verglichen mit anderen Epicedien der Zeit, der Anteil der Passagen in wörtlicher Rede ungewöhnlich hoch, was den Authentizitätsanspruch, der das gesamte Gedicht kennzeichnet, noch verstärkt. Der Ich-Erzähler unterstreicht dabei wirkungsvoll die Seelenstärke der Sterbenden, indem er die eigene Schwäche und Sprachlosigkeit in plastischem Kontrast herausarbeitet:

„Mein Blut erstarrte ganz: es wankten alle Sinnen:
 Da war kein einzig Glied, das nicht zerschmettert schien.
 An statt der Antwort, ließ ich bittre Thränen rinnen;
 Denn auch die Sprache wollt aus meinem Munde fliehn.“ (V. 173–176)

Wieder folgt auf die lange Erzählung eine durch eine Temporaladverbiale („*Nun*“, V. 237) deutlich markierte Sequenz metapoetischer Reflexion:

„Nun sollt ich meine Noth und meine Quaal beschreiben:
 Allein, wo fang ich an? wo hör ich wieder auf?
 Die Worte wollen nicht in ihren Schranken bleiben;
 Bald steht die Feder still, bald nimmt sie ihren Lauf.“ (V. 237–240)

Noch einmal charakterisiert das trauernde Ich sein Schreiben als ein unwillkürliches, als eine Art ‚écriture automatique‘ *avant la lettre*, induziert nicht durch Rauschmittel, sondern durch einen den ganzen Körper durchdringenden Schmerz, der die Schreibhandlungen geradezu physisch kontrolliert. In einem solchen Zustand bleiben die Worte nicht „*in ihren Schranken*“ (V. 239), sie „*wollen*“ (V. 239) und können den

in den Poetiken niedergelegten Regeln, denen Epicedien gemeinhin unterworfen sind, nicht mehr gehorchen.

Tränenströme, Tränentexte

Indem das Gedicht den Schmerz „auf eine solche Art ausschweifend“⁴⁴ (würde Gottsched sagen) „auf die Bühne führt“⁴⁵ (so formuliert Bodmer das, was der Epicediendichter *nicht* darf), verstößt er gegen Regeln und macht zugleich den Regelverstoß zum zentralen Thema des Textes. Denn die in der dreiteiligen Struktur des Epicediums verankerte *lamentatio* bezieht sich in den *Poetischen Gedanken* nicht mehr nur auf den Verlust des geliebten Menschen, sondern gilt in gleichem Maße der Unmöglichkeit, im Rahmen der geltenden poetischen Normen den eigenen Schmerz in Schrift zu verwandeln.

Nun ist es weder ungewöhnlich, dass ein Trauergedicht darüber spricht, dass es unmöglich sei, die eigene Trauer in Worte zu fassen – eine Variante des viel zitierten Unsagbarkeitstopos –, noch ist es völlig neu, dass in der Poesie Beziehung zwischen Körper, Tränen und Text bzw. Sprache hergestellt wird. Schon in Paul Flemings (1609–1640) Epicedium *Auf H. Georg Glogers Med. Cand. Seeliges Ableben* (1631) löst die Tränenflüssigkeit die Tinte auf, so dass die Trauerschrift unlesbar und Kommunikation somit unmöglich wird:

„Mein alles und mein nichts. Ach Liebster! war dein Name /
ders wol auch bleiben wird / so lang ein Körnlein Same
der Seelen in mir bleibt. Die Faust erstarret mir /
die Thränen schwemmen aus die Dinte vom Pappier.“⁴⁶

In Canitz' bereits erwähntem Trauergedicht werden Worte zu Tränen, so dass der Schmerz auch hier nicht kommuniziert werden kann und das trauernde Individuum einziger Zeuge seiner Trauer bleiben muss:

„Möchte mir ein Lied gelingen,
Sie nach Würden zu besingen:
Doch ein untermengtes Ach
Macht mir Hand und Stimme schwach;
Worte werden mir zu Thränen;
Und so muß ich mir allein,
In dem allergrößten Sehnen,
Der betrübte Zeuge seyn.“⁴⁷

Tränen findet man im Übrigen auch mehrfach in den Titeln der in Carstens' Buch versammelten Gedichte. Gegenüber den oben zitierten Versen bezeugen diese Titel allerdings eine kaum merkbare und dennoch signifikante Verschiebung des Bildes: Während bei Fleming und Canitz die Tränen die Schrift auslöschen oder das Schreiben verhindern und damit Kommunikation unmöglich machen, werden einige der Trauergedichte aus den *Zeugnissen treuer Liebe* qua Titel explizit als Tränentexte ausgewiesen, sprich: als ‚gemacht‘ aus den im Schmerz geweinten Tränen. Damit werden die Tränen nicht mehr als kommunikationsverhindernd dargestellt, vielmehr wird postuliert, dass durch den ungehinderten Fluss der Tränen, sprich: den ungebremsen Strom der Empfindungen, Mitteilung von Schmerz allererst möglich wird. So lautet der Titel des Trauergedichts von Christoph Heinrich Amthor *Liebesthränen, bey tödtlichem Hintritte seiner Liebsten erster Ehe* (1702). Ähnlich wie bei Telemann wird auch in diesem Gedicht der psycho-physische Ausnahmezustand des Trauernden plastisch beschrieben und zugleich darauf beharrt, dass gerade in diesem distanzlosen Zustand der ‚Verstörung‘ und ‚Verwirrung‘ der Schmerz Schrift werden soll:

„Daß ich mein heißes Weh und Jammervolles Sehnen
Zwar fühlen, aber nicht nach Wunsch beschreiben kann.
Genug, mein Auge starrt: das Herze schwimmt im Blute;
Die Hände ringen sich; der Geist besinnt sich nicht;
Die Thränen stocken selbst, und mir ist so zu muthe,
Als wenn der Parcen Schluß den Lebensfaden bricht.

44 Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, zitiert nach Krummacher (s. Anm. 36), S. 303.

45 „Zwischen den beiden Stücken [von Canitz und Besser] regiert noch der Unterschied, dass die Leidenschaft in dem Canitzischen selber durchaus redet; da hingegen der Verfasser in dem Besserischen das meiste saget, und die Empfindungen seines Gemüthes nicht selber auf die Bühne führt, sondern beschreibt“; Johann Jacob Bodmers *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter*. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger, Zürich: verlegt Conrad Orell und Comp. 1741, S. 356.

46 Paul Fleming, *Teütsche Poemata*, Lübeck: Jauch 1642, 3. Buch, S. 145.

47 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 31.

[...]
Hier sey mein schlechter Reim, doch nicht mein Leid, geschlossen.
Ich weis, ich schreibe doch verstöret und verwirrt:
Die Wörter kommen nicht nach großer Kunst geflossen,
Wo das beklemmte Herz wie eine Taube girt.“⁴⁸

Auch Michael Richey weist seine erstmals 1721 in Christian Friedrich Weichmanns *Poesie der Niedersachsen* gedruckte und in Carstens' Sammlung republikierte Trauerode auf die 1712 verstorbene Gattin als Tränentext aus: *Des betrübten Rinaldo' ausgeschüttete Thränen über den Tod seiner allerliebsten und getreuesten Charitine* lautet der Titel. Der Sprecher distanziert sich ebenfalls von der geltenden Abstands-Norm, der zufolge das Verfassen von Trauertexten ein Erkalten der heftigsten Gefühle voraussetzt, und bekennt sich zu einem Schreiben im ‚heißen‘ Zustand des akuten Schmerzes:

„Auf, matte Feder! schreib, getunkt in heiße Zähren
Die Liebe giebt dir gnug, noch mehr die Wahrheit, ein.
Ach möchte nur die Schrift auf späte Zeiten wahren! –
Ach möchte dieß Papier ein fester Marmor seyn!
[...]
Die Worte fließen mir mit Thränen um die Wette
Indem mein strömend Herz durch Deich und Dämme bricht.“⁴⁹

Wie bei Telemann fließen auch bei Richey Tränen und Worte nicht mehr in gehörigem zeitlichen Abstand nacheinander, sondern gleichzeitig; wie bei Telemann wird der Wunsch nach einer Schrift/Sprache, die des Sagens und Bewahrens der Trauer mächtig sei, in konjunktivischen Formulierungen zum Ausdruck gebracht, die übrigens sowohl syntaktisch als auch in der Nutzung von Interjektionen in hohem Maße übereinstimmen:

„Ach könnt ich meinen Kiel mit blutgen Tränen netzen,
Ach wollte meine Quaal in diesen Zeilen stehn!“ (Telemann)

„Ach möchte nur die Schrift auf späte Zeiten wahren ! –
Ach möchte dieß Papier ein fester Marmor seyn!“ (Richey)⁵⁰

Vergleicht man nun die beiden im Versmaß des Alexandriners verfassten Epicedien im Hinblick auf ihren Aufbau, so fallen weitere Ähnlichkeiten und Strukturanalogien auf. Wie Telemanns Trauerode beginnt auch Richeys Gedicht wirkungsvoll im Präsens, und zwar mit dem in höchst expressiver Sprache vorgebrachten Wunsch, der Geliebten in den Tod zu folgen:

„Was rührt mich für ein Blitz? Was raubt mir alle Sinnen?
Ist Charitine todt, und ich soll übrig seyn?
Was übrig? Nein! Ich will zugleich mit ihr von hinnen.
Wie aber? Bin ich doch ein unbewegter Stein.
Beredte Tröster, bleibt, ach bleibt an eurem Orte!“⁵¹

Bei Telemann heißt es zu Beginn:

„Ists möglich, daß ich noch für Jammer athmen kann!
Ach! Daß ich nicht mit dir zu meinen Vätern fahre!“ (V. 2f.)

48 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 50. Das Gedicht wurde erstmals im Jahr 1717 veröffentlicht; wann es entstanden ist, konnte nicht ermittelt werden: *Liebes-Thränen des Verfassers bei tödtlichem Hintritte seiner Liebsten erster Ehe, Annen Amthorin geborner Görritzen*. 1702, in: C. H. Amthors, Königl. Dänischen Historiographi und Canzley-Raths, *Poetischer Versuch Einiger Teutscher Gedichte und Übersetzungen: So wie er sie, theils in frembden Nahmen, theils von sich selber entworffen* [...]. Flensburg: in Verlegung Balthasar Otto Bossecks 1717, S. 202–205.

49 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 112.

50 Ebd. Vgl. auch bei Richey die Verse „Ach möcht ich meine Lust noch einmal wiedersehen / Ach würd ihr süßer Mund noch einmal noch gehört!“; *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 116.

51 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 110.

Auch die Formel „*Ich sahe dich*“, die bei Richey die retrospektive Erzählung der Eheanbahnung einleitet,⁵² hat ihr Gegenstück bei Telemann („*Wir sahen uns zuerst in einem fremden Lande*“, V. 25). Und schließlich liest man bei Richey in der vorletzten Strophe:

„Indessen steh ich noch verzückt bey deiner Aschen,
Und sage tausendmal: Mein Engel, gute Nacht!“⁵³

Der zweite Vers scheint Telemanns Gedicht wörtlich zu zitieren, endet dieses doch bekanntlich wirkungsvoll mit den Worten:

„Indeß vergönne mir, daß ich noch einmal sage:
(Es thut zwar weh, jedoch) Mein Engel gute Nacht!“ (V. 283f.)

Spätestens an dieser Stelle kommt der vergleichend Lesenden ein Verdacht: Sind solche frappierenden Übereinstimmungen wirklich allein darauf zurückzuführen, dass die Dichter der Barockzeit, auch wenn sie Gelegenheitsgedichte an unterschiedlichen Orten verfassten, auf ein Repertoire gängiger Topoi zurückgreifen konnten? Oder gibt es für den besonders hohen Grad an Übereinstimmung zwischen den *Poetischen Gedanken* und den „*ausgeschüttete[n] Tränen*“ des Rinaldo doch eine andere Erklärung, die möglicherweise mit der engen Beziehung zusammenhängt, die Telemann in Hamburg mit Richey verband? Dieser Frage soll im Folgenden nachgegangen werden.

Richey, Weichmann, Carstens und das Hamburger Projekt einer poetischen Erneuerung

Michael Richey, dessen Name noch heute in vielen gängigen Literaturgeschichten gänzlich fehlt, war zu seiner Zeit ein viel beschäftigter Casuallyriker und insbesondere an seinem Wirkungsort Hamburg, wo er seit 1717 als Professor für Geschichte und griechische Sprache am Akademischen Gymnasium wirkte, hoch angesehen. Wie Jürgen Rathje feststellt, galt er „*seinen Zeitgenossen als einer der ersten, die in der deutschsprachigen Poesie den guten Geschmack neu begründeten*“.⁵⁴ In einem der wenigen literaturwissenschaftlichen Beiträge, die zu Richeys fast 4000 Gedichte⁵⁵ umfassendem und zu Lebzeiten des Dichters hoch geschätztem casuallyrischen Werk vorliegen, weist Gunter E. Grimm zu Recht auf Richeys Pionierrolle im Literaturbetrieb seiner Zeit hin: „*Was sich in unserem Trauergedicht [gemeint ist Richeys Trauergedicht *Auf das Absterben der Frau Doctorinn Scheidemannen*] bekundet, signalisiert [...] eine deutliche Abkehr vom barocken Vertrauen in die Macht religiöser Rhetorik: Die Trauer um den Verlust der auf Erden und im Himmel gelobten Tochter [...] läßt sich durch Worte nicht lindern!*“⁵⁶ Bernhard Jahn bestätigt Grimms Sicht auf Richey insofern, als er die progressiven Aspekte von dessen manchmal als rückständig betrachteter Casuallyrik an verschiedenen Beispielen demonstriert. Richey habe seine Gelegenheitsgedichte u. a. geschickt dazu genutzt, in der freien Reichsstadt Hamburg innovative ökonomische Konzepte zu propagieren.⁵⁷

Dass Telemann, der ja im Jahr 1721 sein Amt in Hamburg antrat und wahrscheinlich sehr bald mit Richey bekannt gemacht wurde, den Professor (und damit Kollegen, denn Telemann unterrichtete am benachbarten Johanneum) als Librettisten hoch schätzte, geht aus einem Brief an den Frankfurter Ratsherrn Johann Friedrich Armand von Uffenbach vom 4. Oktober 1724 hervor: „*Ich hatte mir vorgenommen, ein ziemlich Pakeht von neuen musicalischen Poesien, worunter Herr Prof. Richey den stärksten und besten Antheil hat, zu übersenden, allein die Messe-Gelegenheiten waren mir unvermerkt*

52 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 113. Die Verse lauten: „*Ich sahe dich mit Lust in erster Jugend blühen / Als unsere Unschuld noch die Liebe fremde war.*“

53 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 118.

54 Jürgen Rathje, „*Weil nur die Freyheit mir die Flügel rege macht*“ – Michael Richeys Musikalische Gedichte, in: Telemanns Vokalmusik. Über Texte, Formen und Werke, hrsg. von Adolf Nowak und Andreas Eichhorn, Hildesheim u. a. 2008, S. 85–102, hier S. 85.

55 Vgl. Bernhard Jahn, *Ökonomie und Gemeinwesen in Michael Richeys Gelegenheitsdichtungen. Zu den progressiven Tendenzen der Casuallyrik im 18. Jahrhundert*, in: Das Akademische Gymnasium zu Hamburg (gegr. 1613) im Kontext frühneuzeitlicher Wissenschafts- und Bildungsgeschichte, hrsg. von Johann Anselm Steiger in Verbindung mit Martin Muslow und Axel E. Walter, Berlin/Boston 2017, S. 217–231.

56 Gunter E. Grimm, *Michael Richey: Auf das Absterben der Frau Doctorinn Scheidemannen in Hamburg. 1717*, in: Ein solches Jahrhundert vergißt sich nicht mehr. Lieblingstexte aus dem 18. Jahrhundert. Ausgewählt und vorgestellt von Autorinnen und Autoren des Verlages C.H. Beck, München 2000, S. 543–546, hier S. 545. Grimm hebt außerdem die „*Aufwertung des Weinens*“ bei Richey als „*Zeichen für den mentalitätsgeschichtlichen Wandel*“ hervor, der sich in Richeys Werk artikuliere: „*Tränen gelten keineswegs als unmännlich, ihre gestische Überzeugungskraft übersteigt die des Wortes.*“ (S. 545f.)

57 Vgl. Jahn, *Ökonomie und Gemeinwesen* (s. Anm. 55).

entwischen, daß ich also hierzu die nächste die beste ergreifen muß“.⁵⁸ Bereits kurz nach Telemanns Übersiedelung nach Hamburg war also eine enge Arbeitsbeziehung zwischen Telemann und Richey entstanden,⁵⁹ die sich u. a. darin niederschlug, dass Richey die Texte zu vier Trauermusiken Telemanns lieferte. „*Das Leben ist ein Rauch, ein Schaum*“ zur Trauerfeier für den Bürgermeister Heinrich Dietrich Wiese (1728, TVWV 4:3), „*Ich hab gottlob das mein vollbracht*“ zur Trauerfeier für den Bürgermeister Hans Jacob Faber (1729, TVWV 4:5), „*Dränge dich an diese Bahre*“ zur Trauerfeier für den Bürgermeister Daniel Stockfleth (1739, TVWV 4:8) sowie „*Gott du hast deinem Volke ein hartes erzeiget*“ zur Trauerfeier für den Bürgermeister Johann Hermann Luis (1741, TVWV 4:11).⁶⁰ Rathje zufolge besteht Richeys Werk zu einem Drittel aus Singgedichten, genauer: aus 34 Kantaten, Oratorien und Serenaten, von denen Telemann insgesamt 22 vertonte.⁶¹

Gemeinsam mit Brockes hatte Richey an der Literaturentwicklung in Niedersachsen großen Anteil, u. a. indem er einen der innovativsten und engagiertesten Akteure der nächst jüngeren Generation förderte: Christian Friedrich Weichmann (1698–1770), den oben bereits erwähnten jungen Herausgeber der Anthologie *Poesie der Nieder-Sachsen* (3 Bände, 1721, 1723, 1726), die den Zielen der *Teutschübenden Gesellschaft* größere öffentliche Wirkungskraft verleihen und den Nachweis erbringen sollte, dass die niedersächsische Poesie in punkto Progressivität keinen Vergleich scheuen musste. Im ersten Band der *Poesie der Nieder-Sachsen* wurden, wie erwähnt, Richeys „*ausgeschüttete Thränen*“ zum ersten Mal veröffentlicht. Wie Holger Böning darlegt, war Weichmann, „für die Integration Telemanns an seiner neuen Wirkungsstätte [...] nächst Barthold Heinrich Brockes von größter Bedeutung“, da er in den 1720er Jahren in allen meinungsführenden publizistischen Zirkeln aktiv war und Telemann wichtige Kontakte verschaffen konnte. Böning vermutet, dass es Richey und Brockes waren, die dem erst 23-jährigen Weichmann gleich mehrere zentrale Aufgaben überantworteten, indem sie ihn nicht nur zum Herausgeber der *Poesie der Nieder-Sachsen*, sondern ab 1722 auch zum Redakteur der wichtigsten Hamburger Zeitung, der *Staats- u. Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten*, machten.⁶² Im Jahr 1724 wurde Weichmann außerdem Herausgeber der Moralischen Wochenschrift *Der Patriot*, so dass man mit Fug und Recht sagen kann, dass er „eine der wichtigen Figuren im literarisch-publizistischen Netzwerk Hamburgs“⁶⁴ und einer der Protagonisten der sprachreformerischen Bewegung war.

Wie der Vorrede zum ersten Band der *Poesie der Nieder-Sachsen* zu entnehmen ist, ging es Weichmann u. a. darum, durch die von ihm veröffentlichten Gedichte zu demonstrieren, dass die deutsche Sprache nicht weniger als die französische geeignet sei, „*die allerzärtlichsten Empfindungen des Herzens recht lebhaft und natürlich auszudrücken*“.⁶⁵ Dass er die neuere Epicedien-Dichtung in dieser Hinsicht für besonders aussagekräftig hielt, wird darin deutlich, dass er exemplarisch auf die Gedichte von Besserund Canitz hinweist und im ersten Band insgesamt dreizehn „*Leichengedichte*“ abdruckt. Fünf davon stammen aus Richeys Feder, eins ist von Brockes und ein weiteres von Weichmann selbst, was als Hinweis darauf gelten kann, dass die Anthologie von den drei Sprachreformern gezielt genutzt wurde, um einer „*lebhaften*“ und „*natürlichen*“ Trauersprache, ja ganz allgemein einer neuen Poetik der Authentizität zum Durchbruch zu verhelfen. Anton Paul Ludwig Carstens war, wie aus seinen Anmerkungen und Textnachweisen hervorgeht, ein Leser der *Poesie der Nieder-Sachsen* und kannte einige der von ihm gesammelt publizierten Trauergedichte aus Weichmanns Publikationen. Ohne Weichmann zu erwähnen, schließt er sich in seiner Vorrede dessen Projekt, die Literatursprache vom rhetorischen Ballast zu befreien, an, betont aber zugleich auch den oben bereits angesprochenen anthropologischen Anspruch seiner Sammlung: „*Man nehme alle diese Trauerlieder zusammen. Wir werden darinnen am besten die wahre Gestalt der menschlichen Seele in der Traurigkeit entdecken. Auch andere Leidenschaften stellen sich in ihrer natürlichen Blöße dar. Man siehet so wohl ihre schwache, als ihre starke Seite, wie verschieden sie wirken, wie groß sie werden können, wie lange sie anhalten, wie sie*

58 Georg Philipp Telemann, *Brief an Johann Friedrich Armand von Uffenbach vom 4. Oktober 1724*, in: TB, S. 217.

59 Möglicherweise war Telemann bereits von Erdmann Neumeister auf die Qualitäten Richeys hingewiesen worden. Gunter E. Grimm zufolge gehört Neumeister neben Johann Joachim Bode, Johann Jakob Eschenburg, Johann Melchior Goeze, Eva König (Lessings spätere Frau) und Hermann Samuel Reimarus zu denjenigen, die den Hamburger Dichter schätzten und lasen. Vgl. Grimm, *Michael Richey* (s. Anm. 56) S. 543f.

60 Richeys Texte zu diesen Trauermusiken wurden postum in den zweiten Band (1764) der *Deutschen Gedichte* aufgenommen, die 1764–66 bei Johann Georg Fritsch in Hamburg erschienen.

61 Vgl. Rathje, „*Weil nur die Freyheit mir die Flügel rege macht*“ (s. Anm. 54), S. 85.

62 Holger Böning, *Der Noten und des Glückes Lauf. Georg Philipp Telemann – Ein poetischer Spaziergang durch das Leben des Dichters und Publizisten*, Bremen: edition lumière, S. 104.

63 Ebd., S. 99.

64 Ebd.

65 Christian Friedrich Weichmann, *Vorrede*, in: *Poesie der Nieder-Sachsen*, Erster Band, Hamburg: bey Johann Christoph Kießner 1721, o. S.

so wohl in der Nähe, als in der Ferne aussehen, wo sie ausschweifen, wo sie in den rechten Schranken bleiben“.⁶⁶

Wer schrieb Telemanns Gedicht?

Kommen wir abschließend zurück zu der Frage, welche Erklärung es für die zahlreichen Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten in Richeys und Telemanns Trauergedicht geben könnte. Im Folgenden sollen verschiedene Möglichkeiten erwogen werden, beginnend mit der aus meiner Sicht unwahrscheinlichsten, der zufolge Telemanns nach bisheriger Auffassung im Jahr 1711 entstandenes Gedicht dem späteren Hamburger Kollegen Richey als Vorlage gedient haben könnte, als 1712 dessen eigene Frau verstarb. Dass Richey, einer der renommiertesten Casuallyriker Norddeutschlands, sich für sein Trauergedicht bei Telemann inspiriert haben könnte, dessen Text – folgt man der bisher für richtig gehaltenen Entstehungsgeschichte – ca. 400 Kilometer von Hamburg entfernt in Eisenach entstand und dort wohl lediglich durch einen Privatdruck verbreitet wurde, kann wohl allein deshalb ausgeschlossen werden, weil nur schwer zu erklären wäre, wie Richey, dem der junge, bislang noch nicht überregional bekannte Hofkapellmeister wohl kaum ein Begriff gewesen sein dürfte, überhaupt an ein Exemplar der Telemann'schen Trauerode gelangt sein sollte.

Es bleiben aus meiner Sicht zwei weitere mögliche Erklärungen für die Übereinstimmungen, die ich im Folgenden gegeneinander abwägen möchte: Man könnte zunächst argumentieren, dass die Übereinstimmungen zwischen den beiden Texten durch die Bezugnahme auf ein beiden Dichtern zur Verfügung stehendes Repertoire an Topoi zu erklären sei, war doch die Trauerlyrik der Zeit sowohl was den Aufbau als auch was die verwendeten rhetorischen Mittel angeht, hochgradig konventionalisiert. Und in der Tat vermag die Topoi-These einige Parallelen zu erklären, die auffälligsten Übereinstimmungen erklärt sie jedoch m. E. gerade nicht. Ein Topos in den Epicedien trauernder Ehemänner ist beispielsweise die Artikulation des Todeswunsches am Beginn des Gedichtes. So beginnt das berühmte Gedicht von Canitz (1695) mit den Worten:

„Soll ich meine Doris missen?
Hat sie mir der Tod entrissen?
Oder bringt die Phantasey
Mir vielleicht ein Schrecken bey?
Lebt sie? Nein, sie ist verschwunden;
Meine Doris deckt ein Grab.
Schneid, Verhängniß, meinen Stunden
Ungesäumt den Faden ab!“⁶⁷

Gerade im Vergleich mit diesen älteren Versen wird offenkundig, was die Topoi-These nicht zu erklären vermag: Richeys und Telemanns Epicedien verbindet über das Topische hinaus ein expressiver Sprachgestus, der das Canitz'sche Gedicht geradezu nüchtern und kontrolliert wirken lässt. Was die Expressivität betrifft, so lässt sich Verwandtschaft weit eher erkennen, wenn man Christoph Heinrich Amthors 1717 in Flensburg erstmals im Druck erschienene „*Liebesthränen*“ heranzieht:

„Doch tobt nur immer hin! Schlagt los, ihr Donnerkeile:
Brecht! brechet! sprühet Glut und Schwefelflammen aus!
Verdoppelt Blitz mit Blitz, und schießet Pfeil auf Pfeile!
Ja leget, soll es seyn, mich selbst in Staub und Graus.“⁶⁸

Kehren wir aber noch einmal zu Richeys Gedicht zurück: Die „*ausgeschütteten Thränen*“ des Rinaldo entstanden frühestens im Jahr 1712, also unmittelbar nach dem Tod der Gattin,⁶⁹ spätestens aber um 1720, da der Erstdruck 1721 im ersten Band von Weichmanns *Poesie der Nieder-Sachsen* erfolgte, in dem bekanntlich auch einige Texte Telemanns veröffentlicht wurden. Sie sind nur eines von hunderten Trauergedichten, die der Hamburger Gymnasialprofessor im Laufe seines Lebens verfasste und in denen Authentizität immer wieder wirkungsvoll durch die Verwendung des Präsens, durch exzessiven Gebrauch von Satzzeichen (Ausrufezeichen, Fragezeichen) sowie durch häufige Interjektionen fast überdeutlich behauptet wird. In seinen Epicedien fügt Richey außerdem Feder, Kiel und Blut – Elemente, die ja in Telemanns Gedicht ebenfalls prominent in Szene gesetzt werden – zu immer neuen wirkungsvollen

66 Carstens, *Vorrede* (s. Anm. 2), o. S.

67 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 29.

68 *Zeugnisse treuer Liebe* (s. Anm. 2), S. 48. Amthors Gattin starb im Jahr 1702.

69 Carstens, der nach eigener Aussage Angaben zum Zeitpunkt der Niederschrift machte, wo immer er Anhaltspunkte fand, äußert sich dazu nicht.

Bildkompositionen zusammen. Ein weiteres Beispiel für Richeys markanten Stil ist sein Gedicht auf das *Absterben Herrn Magister Johann Mothes* (1700):

„Kann diese Brust noch Dichter-Einfluß hegen,
Da schon das Herz in Blut und Thränen schwimmt?
Ja, ja! ich muß; es sollen selbst die Zähnen
Dem matten Kiel ein bleiches Naß gewähren.“⁷⁰

Charakteristisch für einige spätere Trauergedichte von Richey ist außerdem die – ebenfalls Spontaneität suggerierende – Verwendung von Klammern, die auch in Telemanns *Poetischen Gedanken* sowie übrigens auch in Amthors Trauergedicht mehrfach auftauchen:

„Ein Sohn, (was liebt man mehr?) ja gar ein einzger Sohn,
Des künftgen Alters Trost, der vor'gen Sorgen Lohn,
(Ach armer Vater!) stirbt. [...]“⁷¹

Wäre es nicht höchst erstaunlich, wenn Telemann 1711 in Eisenach – und zudem nur in einem einzigen Gedicht⁷² – dieselbe Vorliebe für expressive Klammereinschübe entwickelt hätte wie die niedersächsischen Dichter?

Es bleibt schließlich die Frage, wie die oben erwähnten wörtlichen oder fast wörtlichen Übereinstimmungen zwischen beiden Gedichten zu erklären sind. Selbstverständlich entspricht es der Konvention, die geliebte Ehefrau als „*Engel*“ zu bezeichnen, die Formel „*Gute Nacht*“ begegnet dem Leser in barocken Trauerdichtungen häufig,⁷³ und auch für die Fügung „*mein Engel, gute Nacht*“ lassen sich Belege finden.⁷⁴ Dass diese prägnante Fügung sowohl von Richey als auch von Telemann ans Ende ihrer Witwergedichte gestellt wird, stellt dennoch zumindest eine interessante Auffälligkeit dar. Reflexionen über die Unsagbarkeit des Trauerschmerzes entsprechen ebenfalls den Konventionen, doch findet sich, soweit ich sehen kann, nur bei Richey und Telemann der auffällige Parallelismus in Verbindung mit einem Konjunktiv („*Ach könnt ich... / Ach wollte...*“ versus „*Ach möchte ... / Ach möchte*“). Sollte tatsächlich Telemann in Eisenach derart ähnliche Worte gefunden haben wie sein späterer Hamburger Kollege Richey?

Kurz: Alle Indizien deuten aus meiner Sicht auf eine nicht nur zufällige Beziehung zwischen den beiden Texten hin, entspricht doch Telemanns Gedicht in Rhetorik und Stilistik ganz dem Programm der niedersächsischen Sprachreformer, die um 1720 eine Abkehr von überkommenen poetischen Normen und eine Wende zu Authentizität und Natürlichkeit propagierten. Die stilistische Nähe zwischen Telemann und Richey sowie auch zwischen diesem und Amthor gibt m. E. Anlass zu der Vermutung (und damit komme ich zur zweiten Erklärungsmöglichkeit), dass Richey, der als einziger der drei Genannten das Dichten als ein Hauptgeschäft betrieb, entweder von den nur gelegentlich Dichtenden als Vorbild anerkannt und nachgeahmt wurde oder sogar „*in fremdem Namen*“ für sie tätig wurde, indem er Trauertexte für sie verfasste oder aber vorhandene Textentwürfe nach seinen Stilvorstellungen bearbeitete. Die über das Topische hinausgehenden Übereinstimmungen zwischen Richeys und

70 Michael Richey, *Auf das Absterben Herrn Magister Johann Mothes zu Wittenberg*. 1700, in: ders., *Deutsche Gedichte*. Erster Theil [...], Hamburg: Johann Georg Fritsch. 1764, S. 154.

71 Michael Richey, *Trauergedichte an den über den frühen Tod seines einzigen Sohns des Herrn Legations-Syndici Johann Richey sehr betrübten Vater* (1738), in: ders.: *Deutsche und lateinische Gedichte*. Dritter und letzter Theil. Hamburg: Johann Georg Fritsch. 1766, S. 279-284, hier S. 280. Ein weiteres Beispiel findet sich im gleichen Band, S. 330, im Trauergedicht auf Georg Dieterich von Bremer.

72 Das Epicedium auf die erste Ehefrau ist das einzige Gedicht Telemanns, das die oben beschriebenen Stilmerkmale aufweist.

73 Vgl. dazu auch Eric F. Fiedler, „Nun, noch einmal: Gute Nacht“. *Telemanns Trauermusik für Hamburger Bürgermeister*, in: *Trauermusik von Telemann. Ästhetische, religiöse, gesellschaftliche Aspekte*, gemeinsam mit Martina Falletta und Eric F. Fiedler hrsg. von Adolf Nowak, Beeskow 2015, S. 87-110.

74 So findet man die Fügung „*Mein Engel! gute Nacht!*“ auch in der Klage eines fiktiven trauernden Liebenden von Gottlieb Siegmund Corvinus, genannt Amaranthes, allerdings hier nicht in der wirkungsteigernden Schlussstellung. Vgl. *Auf ihren Tod*, in: *Proben der Poesie In Galanten-, Verliebten-Vermischten Schertz- und Satyrischen Gedichten abgelegt Von Amaranthes* [d.i. Gottlieb Siegmund Corvinus], *Franckfurt und Leipzig/ bey Philipp Wilhelm Stocken 1710*, S. 86. Mehrfach wiederholt findet man sie in einem „*verliebten Gedicht*“ von Christian Hofmann von Hofmannswaldau, in dem der Dichter vor einer längeren Zeit der Trennung von der Geliebten Abschied nimmt. Die Schlussverse lauten hier: „*Mein engel, gute nacht, was soll ich weiter schreiben?/ Laß mein gedächtniß nur in deinem hertzen bleiben./ Ich bleibe dir getreu so lang mein hertze wacht./ Und sage ganz betrübt: Mein engel! gute nacht!*“; *Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil*, Leipzig: Thomas Fritsche 1710, S. 93f. Für den Hinweis auf diese Belege danke ich Juliane Riepe.

Telemanns Gedicht könnten damit möglicherweise ihre Ursache darin haben, dass Telemann die *Poetischen Gedanken* gar nicht selbst geschrieben hat, sondern von Richey in seinem Namen schreiben ließ, und zwar zu dem Zeitpunkt, als er von Carstens oder einem anderen Mitglied des niedersächsischen Gelehrtennetzwerkes dazu aufgefordert wurde, zu der geplanten Sammlung *Zeugnisse treuer Liebe* etwas beizutragen. Gegen diese Erklärung spricht allerdings, dass Telemann mit seiner Signatur generell vorsichtig umging, d. h. normalerweise nur unter seinem Namen veröffentlichte, was er auch tatsächlich selbst geschaffen hatte. Für die Erklärung spricht wiederum, dass es keine früheren Textzeugen als die Sammlung von Carstens gibt, es also durchaus möglich ist, dass Telemann niemals ein Trauergedicht zu Ehren der verstorbenen Louise geschrieben hat und dass Richey das Gedicht als eine Auftragsdichtung unter vielen verfasste.

Gegen die These, Richey habe das Gedicht im Auftrag des viel beschäftigten Musikdirektors geschrieben, spricht nun andererseits, dass das Gedicht äußerst detailliert autobiographische Details referiert, die nur Telemann selbst bekannt gewesen sein können. Ohnehin sind derart lange retrospektive Passagen nicht typisch für die Epicediendichtung; ein anderer Text, in dem sie derart viel Raum einnehmen würden, ist mir nicht bekannt. Dies führt zu zwei weiteren Hypothesen: Telemann könnte den Text selbst verfasst haben, allerdings nicht in Eisenach, sondern in Hamburg, wo ihm die Stilideale der Reformer um Weichmann und Richey bekannt wurden. Möglicherweise hat er für Carstens' Projekt ein Trauergedicht im ‚niedersächsischen Stil‘ verfasst, und zwar möglicherweise – auch dies ist nicht ausgeschlossen – auf der Grundlage eines älteren, vielleicht tatsächlich in Eisenach verfassten Epicediums. Dafür spricht Telemanns bekannte Freude an der Nachahmung von Stilen auf musikalischem Gebiet. So lässt er beispielsweise in seiner Oper *Die verkehrte Welt* einen der Protagonisten raten, von wem die italienische Arie, die soeben gesungen wurde, komponiert worden sei. Dieser erwidert: „*Wo es nicht Casparini gemacht, so ist es doch von Orlandini.*“ Der andere antwortet: „*Ha! Weit gefehlt! Melant' [d. i. Telemann] hat es gesetzt*“.⁷⁵ Es ist somit nicht ausgeschlossen, dass Telemann die lange Trauerdichtung nach existierenden Vorbildern selbst verfasst hat.

Allein schon wegen der extrem hohen Arbeitsbelastung, der Telemann ausgesetzt war, halte ich jedoch folgenden Tathergang für wahrscheinlicher: Telemann, von dem bekannt war, dass er früh seine erste Ehefrau verloren hatte, wurde von Carstens oder von einem Vermittler eingeladen, sich an der Sammlung *Zeugnisse treuer Liebe* zu beteiligen. Kurz zuvor hatte er sich intensiv mit der eigenen Lebensgeschichte beschäftigt, da er für Matthesons 1740 erschienene *Ehren-Pforte* eine umfangreiche, mit zahlreichen Anekdoten ausgeschmückte Autobiographie verfasst hatte. Die Umstände des Todes seiner ersten Ehefrau waren ihm dadurch wieder präsent geworden, in seine Lebenserzählung hatte er die Liebes- und Abschiedsgeschichte allerdings nicht integrieren können, da es nicht den Konventionen entsprach, in einer Selbstbiographie über intime Angelegenheiten Auskunft zu geben. Die Einladung, ein eigenes Trauergedicht zu Carstens' Sammlung beizusteuern, veranlasste ihn nun, seine Erinnerungen zu verlebendigen und gemeinsam mit Richey, dessen Autorität in poetischen Dingen er anerkannte, ein Gedicht zu verfassen, möglicherweise in der Form einer Überarbeitung und Erweiterung eines älteren eigenen Textes. Telemanns Anteil an dieser Zusammenarbeit war dabei die Lieferung genauer Details für die Erzählung der Brautwerbungs- und Ehezeit sowie des Sterbeprozesses, kurz: die Bereitstellung der autobiographischen Substanz; Richey dagegen oblag die poetische Ausgestaltung des Textes entsprechend den neuen Geschmacksnormen der Zeit, die das möglichst zeitnahe ‚Selber-Weinen‘ höher bewerteten als die distanzierte Darstellung von Affekten. Er wäre es dieser Hypothese nach, der mit den ihm zur Verfügung stehenden poetischen Mitteln den „*effet de réel*“, oder besser: den „*effet de présent*“ produzierte, der das Gedicht so authentisch wirken lässt, wie es wirken sollte.

Und schließlich sei noch ein letztes Argument dafür angeführt, dass das Epicedium auf Louise von einem Meister des poetischen Faches geschrieben bzw. literarisch überformt wurde. Auf dem Höhepunkt des Sterbeprozesses soll sie, so berichtet es das Gedicht, eine Art mythischen Schwanengesang angestimmt haben:

„Doch eh man sichs versah, so fing sie an zu singen,
 Und hob aus Leibes Kraft die schöne Stimm empor:
 [...]
 So sang sie voller Lust mit ausgespannten Armen,
 Und kehrte himmelwärts ihr lachend Angesicht.
 Hier ist kein Mund geschickt, die Anmuth auszusprechen,
 Der besten Sängers Kunst büßt ihren Ruhm hier ein;
 Denn, weil ein Engel selbst die Lippen wollte brechen:
 So muß auch dieser Ton mehr, als natürlich, seyn.“ (V. 221–224)

75 *Die verkehrte Welt / In einer Opera Comique auf dem Hamburgischen Schau-Platze vorgestellt. Im Jahre 1728, Hamburg 1728, Bl. E2^v (= Szene II,3).* Für diesen Hinweis danke ich Ralph-Jürgen Reipsch.

Ist es wahrscheinlich, dass sich die Gattin eines noch kaum bekannten, aber zu Großem berufenen Kapellmeisters derart bedeutungsvoll musikalisch verabschiedet, zumal das Singen in der Todesstunde in den Epicedien der Zeit nicht topisch ist? Für plausibler halte ich, dass diese allzu passende Ausgestaltung der letzten Minuten Louisens dem Hamburger Dichter Richey dazu dienten, den Tod der Ehefrau eines inzwischen weithin anerkannten Meisters der Musik poetisch zu überhöhen.

Anton Paul Ludwig Carstens jedenfalls wusste wohl genau, dass das Authentizitätsversprechen den Verkauf seiner Sammlung fördern würde, und erhoffte sich einen buchhändlerischen Erfolg davon, dass möglichst viele prominente Männer in seiner Sammlung vertreten waren, die allesamt höchstselbst gelitten und geschrieben hatten. Darum musste ihm daran gelegen sein, Telemann unter die Beiträger zählen zu können. Ob ihm mitgeteilt worden war, dass Richey an dem Gedicht – direkt oder indirekt, als *ghost writer* oder als Berater und Stilvorbild – seinen Anteil hatte, wissen wir nicht. Es ist allerdings zu vermuten, dass ihm bewusst war, dass Telemanns *Poetische Gedanken*, zumindest in der Form, in der sie 1743 in den Druck gingen, ein Produkt niedersächsischer Dichtkunst waren.

erschienen in: In: Musik und Dichtung. Tradition und Innovation in Telemanns Vokalwerk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. und 13. März 2018, anlässlich der 24. Magdeburger Telemann-Festtage. Hildesheim u.a. (= Telemann-Konferenzberichte XXII), Magdeburg 2022, S. 207–231.

