

Poccioli, Giovanni, singer, a member of the Confraternity from 1662, and a singer in the Arciconfraternità delle S. Stimate di S. Farancesco from 1650-1703, performed in may concerts in the Ottoboni household. *M, G*

Ruspoli, Francesco Maria, (1672-1731), prince, and major patron of music in Rome, employed Handel for longer than any other roman patron, had one of the largest and most outstanding musical establishments of Europe. *M, G, NG, K*

Scarlatti, Alesandro, (1660-1726), composer, best known of the Italian composers with whom Handel associated while in Rome. Scarlatti returned to Rome in 1702, became vice chapel master at St. Mary Major in 1703, entered the service of Ottoboni, was elected to the Arcadian Academy in 1706, and left Rome for Naples in 1708. He may have composed the oratorio in honor of St. Cecilia in 1708 at the urging of the Confraternity. Both Alesandro and his son Domenico were members of the Confraternity [Domenico in 1710]. *NG, M, G, S*

Tibaldi, Giovanni Battista, violinist, one of the most celebrated violinists after Corelli in Rome, held a number of positions in the confraternity, performed in Handel's resurrection oratorio.

Travaglia, Giovanni, contrabasso, known to have been a member of the Confraternity after 1684, involved in many performances in Ottoboni's household, performed in Handel's resurrection oratorio. *M*

Valentini, Francesco Antonio, (c. 1650-1707), violinist, entered the Confraternity around 1670, held many positions in this organization, performed often in the Ottoboni household, served in the Pamphilj household, may have performed in Handel's resurrection oratorio. *G, M, K2*

Volante, Giovanni Battista, tenor, entered the Confraternity around 1684, was an active participant in the musical productions in the Ottoboni household. *G, M*

G-Remo Glazotto, *Quatro secoli di storia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, 2 vols. Rome, 1970.

M-Hans Joachim Marx, "Die Musik am Hofe Pietro Kardinal Ottobonis unter Arcangelo Corelli," *Analecta Musicologica*, V (1968), 104-161.

NG-respective volumes in, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, 1979.

S-Howard Smither, *A History of the Oratorio*, 2 vols. Chapel Hill, 1977.

K-Ursula Kirkendale, *Antonio Caldara*, Köln, 1966.

K2-Ursula Kirkendale, "The Ruspoli Documents on Handel," *Journal of the American Musicological Society*, XX (1967), 222-273.

Albrecht Stoll:

EMBLEMATISCHE UND AFFEKTBEDINGTE FIGUREN IN GEISTLICHEN VOKALWERKEN VON HEINRICH SCHÜTZ, JOHANN SEBASTIAN BACH UND GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Das unübersehbare Betrachtungsfeld musikalischer Figuren und Figurenlehren möchte ich in folgendem Beitrag auf zwei Modelle, das Emblem und den Affekt eingrenzen. Ebenso möchte ich mich, um eine Vergleichbarkeit von Figuren zu gewährleisten, auf Passionsvertonungen mit ähnlichen dramatischen Szenen, wie sie z.B. in den Johannespassionen der genannten Autoren vorkommen, beschränken. Zu den Untersuchungsmodellen:

Unter emblematischen Figuren verstehe ich solche, deren Bedeutung unter Zuhilfenahme eines Emblems interpretiert werden kann. Dies kann auf folgende Weise geschehen. In dem EmblemBuch des Sebastián de Covarrubias Oroscio¹ findet sich ein Emblem mit dem Lemma:



Versöhnung

Aquel celestial arco, que tocando
Con ambas puntas a raíz del suelo,
Sube, su corba línea leuando
Sobre las nubes al Impireo cielo:
Con lo alto, lo baxo va igualando,
Señal cierta de paz, y de consuelo,
A la puesta del sol, que en el se puso,
Quando el mundo quedò ciego y confuso.

In dieser Überschrift wird wie in allen Emblemen eine sittliche und ethische Wahrheit in knapper Form wiedergegeben. Auf dem Bild sehen wir einen Regenbogen, eine Sonne, eine hügelige Landschaft und Wolken. Ein Naturereignis hatte stattgefunden. Aus dem Epigramm läßt sich die Bedeutung dieses Ereignisses erfahren. Der Regenbogen verbindet das Niedrigste mit dem Höchsten und gilt als Zeichen der Versöhnung und des Trostes.

Man kann davon ausgehen, daß das Epigramm immer nur für ein Emblem geschaffen wurde, daß aber der Bedeutungsgehalt der auf dem Bild gesammelten Gegenstände ähnlich geblieben ist.

In der "Johannes-Passion" von J.S. Bach findet sich eine Arie, in der der Text Bezug auf den Regenbogen nimmt². Gleichzeitig werden über dem Wort "Regenbogen" Melismen in Form von Sechzehntelfiguren mit auf- und absteigender Richtung (Circulatio) erfunden, die den Gedanken an eine musikalische Nachahmung des Regenbogens nahelegen. Man beachte die sechsfache Wiederholung dieser Figur, die an die verschiedenen Farben des Regenbogens denken läßt. Kleine halbrunde Verzierungsbögen finden sich auch in den Instrumentalstimmen. Wenn man so will, ist die ganze Arie mit dem Prinzip der halbrunden Verzierungslinie durchsetzt. Der Text ist in Anlehnung an den Brockestext konzipiert und kann als solcher bereits als Epigramm verstanden werden³. Ganz in der Art des Epigramms werden verschiedene Bildgehalte aufeinander bezogen: der Himmel, der Regenbogen, der Rücken, die Sünden, die Wasserwogen und die Gnade. Vielen dieser Zeichen ist gemein, daß sie in unserer Vorstellung halbrund erscheinen. Somit lassen sie sich leicht aufeinander beziehen. Der Sinngehalt des Textes weist in Richtung des oben

gezeigten Emblems: Concilians ima summis = Versöhnung, Vergebung der Sünden durch das Leiden Jesu Christi.

Der Regenbogen hat auch andere Komponisten angeregt. In Händels "Brockes-Passion" findet sich ein "rundes" Melisma über "Regenbogen" und "Gnade"⁵.



In der Vertonung der Brockes-Passion durch Mattheson sieht man in der Handschrift Verzerrungen in den Violinen, die deutlich "Notenbilder" von Regenbögen nachmalen⁶.

Die Komponisten nähern sich mit dieser Kompositionsweise den emblematischen Methoden. Die Musik übernimmt dabei die Funktion des Bildes, der Text dient als Erläuterung oder Epigramm. Das fehlende Lemma, das übrigens nicht immer mitgeliefert sein muß, soll sich in dem Betrachter entwickeln. Darin verfolgt die emblematische Methode einen didaktischen Zweck. Wohl nicht ohne Grund stellt Bach den Brockestext um und beginnt sehr ausführlich die Arie mit dem Wort "Erwäge".

Ich möchte hier nicht weiter fragen, inwieweit die Musik in der Lage ist, Bildbestandteile nachzuahmen. Ich verweise auf die Musiktheorie und das "ut pictura poesis"-Problem des 17. Jahrhunderts, z.B. auf Calvisius⁷.

Sicherlich ist die Musik nur im bescheidenen Maße dazu in der Lage und sicherlich ist eine außermusikalische Assoziation dazu notwendig. Unbestreitbar jedoch bleibt, daß damit komponiert wurde. In obigem Beispiel wird das Bild durch eine assoziative Notenschrift, durch ein Notenbild ersetzt. Es gibt andere Beispiele, in denen das Bild durch den Klang wiedergegeben wird.

Nehmen wir die Textstelle, an der der Hahn kräht, weil Petrus seinen Herrn verleugnet hat. Sie wurde in jedem mir bekannten Passionswerk mit einer onomatopoetischen Figur belegt.

So sehen wir in der von aller deutscher Oratorientradition entfernten "Johannes-Passion" des Alessandro Scarlatti den Hahn singen, da Scarlatti von dem Wort "cantavit" angeregt wurde⁸.



Aus: "Kantate Nr. 7" HE 10.007/01

Rechte: Hänssler-Verlag, Neuhausen-Stuttgart

Da in der deutschen Übersetzung der Hahn "kräht" sollte man auf einen besonders schrecklichen Laut schließen. Das ist aber nicht der Fall. Zwar sehen wir in Händels "Brockes-Passion" an dieser Stelle ein kurzes Motiv, das mit einem verminderten

Dreiklang harmonisiert wird, also nicht besonders gut klingt, etwas heiser, so wie der Text fortfährt, das Motiv erinnert jedoch an ein Signal⁹.

Recitativo

Evangelist

Evangelist

Drauf krä-he-te der Hahn. So-bald der heis-re Klang

Continuo
(Violoncello, Cembalo)

Ähnlich klingt der Hahn in Bachs "Johannes-Passion"¹⁰. Wir sehen wiederum ein absteigendes Dreiklangsmotiv, eine verminderte Quinte und eine Kadenzierung. In der Art Händels komponierte auch Mattheson seinen Hahn¹¹. Wir sehen wiederum eine tonale Eintrübung über dem "heiseren Klang". Der Hahn selbst kräht in großen Intervallen, einer Sext und einer Quart. Auch in älteren Passionen aus der deutschen Tradition krähen die Hähne ebenfalls in kurzen signalartigen Motiven. In der Passion des Sebastiani sehen wir ein aufsteigendes Quartmotiv und eine Oktave¹². In der Passion des Johann Theile finden wir ein Motiv, das in den Instrumenten signalartig begleitet wird. Eine Eintrübung der Tonart bringt Theile über dem Wort "verleugnen"¹³.

in die-ser Nacht, e-he der Hahn krü-het, wirst du mich dreimal ver-leug-nen.

6 7 6 #

Aus: Denkmäler deutscher Tonkunst, J. Theile, Passionsmusik, (c) Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Die auffallend kurzen, signalartigen Motive lassen vermuten, daß der Hahenschrei mehr als eine lautliche Bedeutung hat. Der Hahn übernimmt in der Passion die Funktion des Wächters, der die Prophezeiung Jesu einlöst. Er hat somit eine wichtige dramaturgische Funktion.

In den Emblembüchern finden wir ihn auch in dieser Funktion¹⁴ (s. Abbildung folgende Seite).

"Wache auf, damit du rühmlich große Taten vollbringst". Wir sehen den Hahn auf einer Trompete stehen. Sein Schrei wird also mit dem Signal der Trompete gleichgesetzt. Ist es nun verwunderlich, daß die Motive eher den Trompeten mit ihren Naturtönen nachgeahmt sind? In den Passionen des Sebastiani und Theile sind die Trompetenstimmen in die Violinen verlegt. Bei Bach sehen wir die eigenartige Akkordbrechung im Continuo. Die Bedeutung dieser Stelle erschließt sich somit wiederum aus dem Emblem: Cura vigil. Es ist gleichwohl auf Petrus und den Betrachter gerichtet.

CVRA VIGIL.



Vt cum laude geras res, expergiscere, magnas,
Et tibi sit galli cura magistra vigil.

Wachsamkeit

Wachsamer Bemühung

Wache auf, damit du rühmlich große Taten vollbringst, und es sei dir die wachsamer Sorge des Hahnes Lehrmeister!

Cic. de div. II 26; Plin. nat. hist. X 46; Aelian. de an. IV 29; Lucian. de somno; Ambr. hex. V 24; Paradin. Symb. S. 130b
Capaccio, Impr. I S. 10; Pittoni, Impr. I 29

Ich möchte mich nun der Frage widmen, inwieweit diese emblematische Kompositionsweise vorausgesetzt wurde und wie sie von Zeitgenossen eingestuft wurde. Dazu werfen wir einen Blick auf die Nr. 23 der "Johannes-Passion" von Händel¹⁵.

Allegro

Durch dein Ge - fäng - nis, Got - tes Sohn,

Dem Text liegt möglicherweise ein Emblem Guillaume de la Perrières zugrunde¹⁶ (s. Abbildung folgende Seite).

Wie der Fisch im Netz gefangen ist, so ist es auch der Mensch in der Sünde und kann allein durch die Gnade erlöst werden. Im Arientext wird auf die Gefangenschaft hingewiesen, die Erlösung bringen kann¹⁷. Dieses Paradox klärt sich leicht auf, wenn man das Emblem zu Rate zieht. Das Bild zeigt ein Fischerboot, Fischer und ein Netz, in dem sich ein Fisch gefangen hat. Auf die theologische Bedeutung dieser Gegenstände und Personen möchte ich jetzt nicht eingehen.



*Gefangen-
schaft in der
Sünde*

Entrer l'on voit le poisson dans la nasse
De son vouloir, et ne s'en peult partir:
Pecheur entrant en vice, sans la grace
De Dieu, ne peult d'y celuy resortir.

*Willig sieht man den Fisch ins Netz schlupfen; er kann nicht mehr
hinaus. Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich davon ohne
göttliche Gnade nicht mehr lösen.*

Händel legt besonderen Wert auf die Ausdeutung der antithetischen Wörter "Gefängnis", "Freiheit", "Kerker", "Freistatt". Das Wort "Gefängnis" wird mit einer eigentümlich langen, bereits in der Einleitung vorkommenden Melodie, in der große Sprünge eingebaut sind und "krause" Intervalle vorkommen, belegt. Mit dem Einsatz der Stimme erkennen wir eine leichte Verschiebung zur Solovioline mit einer Imitation der Anfangsintervalle. Der imitatorische Einsatz läßt vermuten, daß Händel einen Vorgang ausdrücken wollte. Nun ist ein Gefängnis kein Vorgang und es wäre auch zu einfach, wollte man in dem Motiv, trotz seiner großen Intervallsprünge, gar ein Haus oder einen Ort sehen. Gemeint ist eher die Gefangennahme Jesu, ein Vorgang, der durch das Binden mit Stricken aus dem Bericht bestätigt wird. ("Die Wache, der Hauptmann und die Diener der Juden ergriffen nun Jesus und banden ihn". Joh. 18, 12.) Man ist auch an die Bachsche Arie "Von den Stricken meiner Sünden..." aus der "Johannes-Passion" erinnert. Dort wird der Vorgang des Lösens von den Stricken durch den imitatorischen Einsatz nachgezeichnet. Sollte auch hier das Gefängnis als ein Gebundensein verstanden werden, bietet sich wiederum das Emblem als Erklärung an: Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich dadurch ohne göttliche Gnade nicht lösen¹⁸.

Johann Mattheson hat auf die Händelsche "Johannes-Passion" ausführlich Bezug genommen und auch diese Arie besprochen¹⁹. Er ist bekanntlich ein entschiedener Gegner der Wortausdeutung durch übertriebene Figuren. Von daher ist es begreiflich, daß wir Hinweise auf das "ut pictura poesis"-Problem nicht finden, sondern eine völlig neue und nicht minder bahnbrechende Ästhetik.

Der Hauptaffekt der Arie sei Freude und Trost über die durch Christus erlangte ewige Freiheit²⁰. Es ginge nicht darum, ein klägliches Violinsolo bei dem Wort "Gefängnis" zu schreiben. Ebenso sei die Verzierung über dem Wort "Freiheit" eine "kindische Schönheit", die leider von alten Leuten noch bewundert werde. Vielmehr böte sich wegen der antithetischen Bedeutung von Freiheit und Gefängnis ein Duett mit zwei kontrastierenden Themen (*subjecta opposita*) an. Doch hüte man sich davor, etwa durch mehrere *Tempi* (*mouvement*) auch mehrere *passiones* einzuführen, denn in dieser Arie gelte nur ein Affekt, obgleich verschiedener Worte.

Damit wird deutlich, daß es Mattheson nicht um eine hintergründige Bedeutung geht, die sich in einzelnen Wörtern kombinieren mag. Die Reduktion auf eine Bedeutung oder besser auf eine Wirkung (Freude und Trost) durch Musik, widerspricht sogar der emblematischen Anlage des Textes, scheint aber eine Hilfe für den Hörer gewesen zu sein. Das von Mattheson Geforderte ist leichter hörbar. Im Gegensatz zur emblematischen Methode, die darauf baut, daß sich Sinnzusammenhänge durch die Kenntnis oder Vorkennntnis von Emblembestandteilen erschließen, kann sich der Hörer nach Mattheson allein auf die Musik verlassen. Daß es sich bei Mattheson nur um einen Affekt und nicht um Stimmungsbilder oder psychologische Entwicklungen handelt, versteht sich aus der Schematik, mit der zu seiner Zeit die Affekte abgehandelt wurden. Die im Emblem noch vorfindbare Vielfalt der Gegenstände und deren Kombination im Epigramm, die bis zur Unverständlichkeit führte, wurde durch den Affekt eingedämmt.

Bringen wir zum Schluß noch ein Beispiel, das uns die affektbedingte Figur erläutert. Im Anschluß an Händels "mißratenem" Turba-Chor Nr. 5 seiner "Johannes-Passion" erklärt Mattheson seine eigene Vorstellung zur Komposition von "Sei gegrüßet, lieber Judenkönig". Es gehe darum, den Affekt Spott, Hohn, Gelächter, *mockerie* etc. darzustellen. Dazu nennt er folgende Mittel:

a) keine recht ernsthafte Modulation. (Gemeint ist wohl eine abweichende Kadenz und Klauselbildung)

b) Zwei unterschiedene Themen, das eine mit falschem Ernst, das zweite mit kleinen spöttischen Sprüngen "irregulariter" durchgeführt. (Gemeint ist wohl nicht nach den Regeln)

c) durch Wiederholung und imitatorischen Einsatz entstehende Verstellung des Textes. ("Lieber Judenkönig sei gegrüßet / lieber Judenkönig")

Letzte Figur nennt er in Anlehnung an die Rhetorik "analysis". Durch die Verstellung und den imitatorischen Einsatz bewirkt dieses Mittel eine Art Verwirrung.

Der Affekt Spott und Hohn wird somit hauptsächlich durch das musikalisch und kompositorisch Falsche hervorgerufen. Das Falsche ist wiederum für den Hörer hörbar.

Ganz neu sind Matthesons Vorschläge nicht. Sie passen haargenau auf den Turba-Chor "Sei gegrüßet, lieber Judenkönig..." der "Johannes-Passion" von Heinrich Schütz²¹. Als hätte Mattheson seinen Schütz vorliegen gehabt, beschreibt er doch gerade dessen Komposition, ohne ihn zu nennen. Sollte Händel gegen Schütz ausgespielt werden?

Sicherlich ist der Rückgriff auf eine ältere Tradition, gerade wenn man im Begriff ist, etwas Neues zu postulieren, ein gängiges rhetorisches Mittel. Doch es offenbart auch den Zwiespalt, in den die Figurenlehre gekommen ist. Einerseits zieht sie ihren Bedeutungsreichtum aus der Fülle traditioneller bis ins Mittelalter reichender Symbole

- auch Schütz hat sich selbstverständlich ihrer bedient -, andererseits versteigt sie sich in Überladungen, deren sprachliches Rankenwerk wir heute mit wenig Verständnis begutachten. Die Forderung nach Glättung und Einheitlichkeit scheint also zur Zeit Matthesons berechtigt gewesen zu sein. Vergleicht man die Werke Bachs und Händels in Hinsicht auf die Verwendung von Figuren, so scheint Händel Mattheson bereits in seiner "Brockes-Passion" entgegengekommen zu sein. Es erübrigt sich wohl auf die sehr geglätteten Kompositionen Keisers und Telemanns hinzuweisen. Bach hingegen hält in einzigartiger Weise an einem emblematischen Konzept fest. Doch möchte ich davor warnen, das eine gegen das andere auszugrenzen. Auch Bach ist sich natürlich der hörbaren Wirkung seiner Arien bewußt gewesen. Die Entwicklung von der Figur zum Affekt verläuft in einem langsamen Prozeß, wobei die Bildlichkeit des 17. Jahrhunderts an Verständnis einbüßt, während die Komponisten gezwungenermaßen andere Mittel und Wege finden, um den Wörtern mit Hilfe der Musik eine Bedeutung zu geben. Z.B. durch den Affekt. Wer wollte sich dem entziehen?

Anmerkungen

- 1) Sebastián de Covarrubias Orozco, Emblemas morales, Madrid 1610, in: Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 115.
- 2) Johann Sebastian Bach, Johannes-Passion (Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/4) hrsg. von Arthur Mendel, Kassel 1954 ff., S. 68-77.
- 3) Siehe Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe II/4, Kassel 1974, S. 162 ff.
- 4) Die Übersetzung des Epigramms lautet: "Das Niedrigste mit dem Höchsten versöhnend Jener himmlische Bogen, der mit beiden Endpunkten den Erdboden berührt, steigt, indem er seine geschwungene Bahn ansteigen läßt, über die Wolken zu den himmlischen Gefilden empor. Er schafft einen Ausgleich zwischen Niedrigem und Hohem, was beim Untergang der Sonne, die in ihm sich widerspiegelt, in dem Augenblicke, da die Welt blind und verwirrt zurückbleibt, als ein sicheres Zeichen des Friedens und des Trostes gilt". Zitiert nach: Emblemata, a.a.O., Sp. 116.
- 5) Georg Friedrich Händel, Passio nach Barthold Heinrich Brockes, in: Hallische Händel-Ausgabe I, 7, hrsg. von Felix Schröder, Kassel 1965, S. 97/98.
- 6) Johann Mattheson, Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus. - Das Werk habe ich aus der handschriftlichen Partitur, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin übertragen.
- 7) Siehe dazu: Albrecht Stoll, Figur und Affekt, Tutzing 1977, S. 45 ff.
- 8) Alessandro Scarlatti, Johannespassion, hrsg. von Hans Grischkat, in: Die Kantate 7, Stuttgart 1960, S. 22.
- 9) Georg Friedrich Händel, a.a.O., S. 61.
- 10) Bach, a.a.O., S. 43.
- 11) Mattheson, a.a.O. (eigene Übertragung).
- 12) Johann Sebastiani, Matthäuspasion, in: DDT Bd. 17, hrsg. von Friedrich Zelle, Leipzig 1904, S. 30.

- 13) Johann Theile, Passionsmusiken, DDT Bd. 17, hrsg. von Friedrich Zelle, Leipzig 1904, S. 132.
- 14) Joachim Camerarius, Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta a ioachimo Camerario ... Nürnberg 1596, in: Emblemata, a.a.O., Sp. 854.
- 15) Georg Friedrich Händel, Passion nach dem Evangelisten Johannes, hrsg. von Karl Gustav Fellerer in: Hallische Händelausgabe I, 2 Kassel 1964, S. 18f.
- 16) Guillaume de La Perrière, La Morosophie, Lyon 1553, in: Emblemata, a.a.O., Sp. 717.
- 17) Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, muß uns die Freiheit kommen; dein Kerker ist der Gnadenthron, die Freistatt aller Frommen: denn gingst du nicht die Knechtschaft ein, müßt unsre Knechtschaft ewig sein. Der Text stammt von Christian Postel und findet sich auch in Bachs "Johannes-Passion" als Choralsatz, so daß ein Vergleich der beiden Kompositionen nicht möglich ist.
- 18) "Der Sünder, der ins Laster gerät, kann sich dann ohne göttliche Gnade nicht mehr lösen". La Perrière, a.a.O., Sp. 717. - Das Netz wird somit mit dem Laster gleichgesetzt, in das der Sünder wie der Fisch freiwillig schlüpft, Händel wird wohl in Anlehnung an das Netz seine bildhafte Figur verstanden haben.
- 19) Johann Mattheson, Critica Musica, Hamburg 1722 und 1725, Pars V, S. 26ff.
- 20) Mattheson, a.a.O., S. 27.
- 21) Vgl. Heinrich Schütz, Die Johannes-Passion, hrsg. von Wilhelm Kamlah, in: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 2, Kassel 1957, S. 87.

Gerhard Kappner:

DEUTSCHE BEGRÄBNISMUSIK VON SCHÜTZ, BACH UND HÄNDEL

Theologische Grundlagen, liturgische Funktionen und musikalische Formen

Je mehr die Begräbnisordnung der römischen Kirche im Mittelalter durch den Gedanken bestimmt wurde, daß die Kirche erfolgreich auf die Existenz des Verstorbenen im Jenseits einwirken könne, um so mehr mußte durch die Reformation alles wegfallen, was mit einem wirksamen Handeln an dem Verstorbenen im Zusammenhang stand. Mit der Lehre vom Meßopfer fiel die Totenmesse. Mit der Lehre vom Fegefeuer fiel das Totenofficium. Das Begräbnis war seines bisherigen Inhalts und seiner bisherigen Form beraubt. Für den Toten behielt es insoweit Geltung, als Luther im Unterschied zu Calvin das Recht des persönlichen Gebets um der Liebe willen anerkannte. Für die Lebenden liegt der Sinn des Begräbnisses darin, daß die Botschaft von der Auferstehung der Toten verkündigt und im Glauben an den Auferstandenen angenommen wird. Luther schreibt in der Vorrede zu den Begräbnisliedern von 1542: "Demnach haben wir in unsern Kirchen die päpstlichen Greuel, als Vigilien, Seelmessen, Begängnis, Fegefeuer und alles andere Gaukelwerk, für die Toten getrieben, abgetan und rein ausgefegt, und wollen unsere Kirchen nicht mehr lassen Klaghäuser oder Leidesstätten sein, sondern, wie es die alten Väter auch genennet, Coemeteria, das ist für Schlaf- und Ruhestätten halten. Singen auch kein