junge kantorei

vanitas21

MONTEVERDI / INSTALLATION / IMPROVISATION

THE PRESENT

Hofmann – Junge Kantorei
Heilmann/Schwark/Malotta/Rathgeber/Kelly/Küppers – Vokalensemble
Dell/Lillinger/Westergaard – Vibrafon/Drums/Bass
Mierzowsky/Diel – Installation/Regie
Neugebauer/Gärtner – Video

19. September 2021
Frankfurt am Main

25. September 2021
Heidelberg

www.junge-kantorei.de

Wir danken unseren Unterstützern:

aventis foundation

EKHN STIFTUNG

JOHANNA QUANDT STIFTUNG

STADT KULTURAMT FRANKFURT AM MAIN

KULTURFONDS Frankfurt RheinMain

Rolladenbau Mook GmbH

Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen

Georg und Franziska Speyer'sche Hochschulstiftung Frankfurt am Main

Stiftung Polytechnische Gesellschaft Frankfurt am Main

Evangelisch-lutherische WARTBURGGEMEINDE Frankfurt am Main

THEMATIC RESEARCH NETWORK UMWELTEN – UMBRÜCHE – UMDENKEN

UNIVERSITÄT HEIDELBERG ZUKUNFT SEIT 1386

Ihre finanzielle Unterstützung
können Sie dem Chor durch eine einmalige oder regelmäßige Spende zukommen lassen. Unser Spendenkonto bei der Stadt- und Kreissparkasse Darmstadt:
IBAN DE50 5085 0150 0008 0022 31
BIC HELADEF1DAS

Impressum
Dies ist ein Konzertprogrammheft der Jungen Kantorei e. V. aus dem Jahr 2021.
Geschäftsstelle: Michael Weise, Handschuhsheimer Landstraße 100/3, 69121 Heidelberg
Redaktion: Irene Marzolff, Alba Blázquez, Günther Solle
Titeldesign: Christine Buhl
Layout: Irene Marzolff

vanitas21 – THE PRESENT

Musiken von Claudio Monteverdi mit Improvisationen der Avantgarde

Vokalensemble: Heike Heilmann, Simone Schwark, Ulrike Malotta, Christian Rathgeber, Fabian Kelly, Florian Küppers
Installation/Regie: MUDAFI – Mierzowsky und Diel, Agentur für Interventionen
Video: Christoph Neugebauer, Michael Gärtner
Vibrafon: Christopher Dell
Schlagzeug: Christian Lillinger
Kontrabass: Jonas Westergaard
Junge Kantorei
Instrumentalensemble der Jungen Kantorei
Leitung: Jonathan Hofmann

Aufgeführt werden im Wechsel Claudio Monteverdis
Missa in F und Gloria aus der *Selva morale e spirituale* (1640/41)
Madrigale und Canzonetten aus der *Selva morale e spirituale* (1640/41)
***Scherzi musicali* (1632)**

1.
Kyrie
Maledetto sia l'aspetto
Improvisation
O ciecchi

2.
Gloria
Armato il cor
Improvisation
Chi vol che m'innamori

3.
Credo
È questa vita un lampo
Improvisation
Eri gia tutta mia

4.
Sanctus
Improvisation
Spuntava il dì
Ecco di dolci raggi

5.
Benedictus
Quel sguardo sdegnosetto
Improvisation
Voi ch'ascoltate

6.
Agnus Dei
Ed è pur dunque vero
Zefiro torna
Improvisation

7.
Gloria à 7 voci

Liebes Konzertpublikum,
liebe Freundinnen und Freunde der Jungen Kantorei,

als Musiker sehe ich meine Aufgabe darin, die Gegenwart zu gestalten. Das bedeutet, dass ich mich den Möglichkeiten der jeweiligen Situation stelle. Für dieses Jahr sehe ich meine Aufgabe darin, einen Raum zu öffnen, der Anlass bietet sich zu erholen, zu heilen und gesund zu werden. Dabei sollen neu errungene Wege genutzt und eingebunden sein. Menschen und echte Klänge und Töne aus menschlichem Körper, hörbares gemeinsames Atmen bedeutet für mich im Jahr 2021 die Gegenwart zu genießen, aber auch die Welt der digitalen Möglichkeiten auszuschöpfen. Künstler*innen vor mir haben weitaus größere Herausforderungen aushalten müssen.

Die Gegenwart als Geschenk zu feiern, mit Musik aus der Vergangenheit, der Zukunft und vor allem aus der unmittelbaren Gegenwart – das ist Anspruch dieses Konzertprojektes der Jungen Kantorei. Es verbindet die Musik Claudio Monteverdis für Solist*innen, Chor und Instrumentalist*innen mit der Avantgarde-Musik des Trios Dell/Lillinger/Westergaard.

In den letzten Monaten haben wir gespürt, wie verletzlich wir gegenüber den Gefahren unserer Umwelt sein können. Musik eröffnet eine Möglichkeit, mit dieser Situation umzugehen, und schon Monteverdi hat diese elementare Situation vertont. Er hat mit *Selva morale e spirituale* eine Sammlung geschaffen, die uns die Vergänglichkeit eindrücklich spürbar und hörbar macht. Den Moment der Gegenwart zu genießen und sich den Schönheiten des Lebens intensiv zu widmen: das kann eine Reaktion auf die Gefahren sein.

Das Konzert *vanitas21 – THE PRESENT* ist ein Projekt der Reihe *Neues Hören*, das den ganzen Raum um die Musizierenden einbezieht und sich mit Videoinstallation, Licht und Ausstellungen dem Thema digital, hybrid und analog stellt. Anwesenheit und Abwesenheit werden mittels Videos, Livekamera und einem beeindruckenden Bühnenbild verschwimmen. Die Musik ist dabei gänzlich live, mit Monteverdis a cappella-Messe und einem konzertanten Gloria. Improvisation als die intensivste und unvorhersehbarste musikalische Form verbindet und verwebt alles miteinander. Ich wünsche Ihnen und uns allen einen eindrücklichen Moment im Hier und Jetzt, der die Vergangenheit und Zukunft unseres Lebens einschließt, und ich wage einen optimistischen Blick auf viele zukünftige musikalische Momente mit Ihnen gemeinsam.

Ihr

Künstlerischer Leiter

Liebe Besucherinnen und Besucher unseres Konzerts,

die positiven Wirkungen des Singens sind schon oft und zuverlässig beschrieben worden. Singen ist nachgewiesenermaßen gut für Körper und Seele der Einzelnen und verstärkt ein Gemeinschaftsgefühl. Daher ist es auch nicht erstaunlich, dass es Formen des Liedgesangs, so eine aktuelle umfassende Studie, vermutlich in allen menschlichen Gesellschaften gibt. In der Corona-Pandemie, so eine andere aktuelle Studie aus Frankfurt, spielt der Umgang mit Musik eine noch darüber hinaus gehende wichtige Rolle, denn der aktive und der passive Umgang mit Musik „stärkt die Widerstandsfähigkeit des Einzelnen und der Gemeinschaft“, so die Pressemitteilung des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik.

Gerade aus diesen Gründen brachte die Corona-Pandemie durch den Wegfall solcher Aktivitäten einschneidende Beschränkungen für alle, die Musik professionell oder als Laien ausüben. Für die Künstlerinnen und Künstler hat Musik aber nicht nur die oben behauptete Bedeutung, sondern darüber hinaus geht es auch um ihre berufliche Existenz.

Vor allem das Singen galt wegen der mit dem Schall ausgestoßenen Aerosole als besonders gefährlich und war für viele Monate auf das Individuum reduziert. Das haben wir auch in der Jungen Kantorei erfahren: Anderthalb Jahre lang hatten wir uns mit virtuellen Proben, Ausfall aller persönlichen Treffen und Beschränkungen auf Kleinstgruppen abzufinden. Immerhin – diese begrenzten Möglichkeiten haben wir mit Geschick und Freude wahrgenommen.

Das letzte „richtige“ Konzert der Jungen Kantorei liegt jetzt ganze 22 Monate zurück! Aber mit dem heutigen Konzert möchten wir Ihnen zeigen, dass wir diese Zeit gut (vielleicht sogar sehr gut) überstanden haben. Die großzügige Unterstützung unserer Förderer aus vielen Bereichen hat uns dabei ebenso geholfen wie das Engagement zahlreicher Mitglieder der Jungen Kantorei. Wir freuen uns sehr darüber, wünschen Ihnen, dass Sie in Ihren Lebensbereichen ähnliche Erfahrungen gemacht haben, und sind – wie hoffentlich auch Sie – gespannt auf ein mutiges musikalisch-künstlerisches Projekt, das sich auch mit den existentiellen Erfahrungen dieser Periode auseinandersetzt.

Ihr
Richard Wiese
Vorsitzender der Jungen Kantorei

THE PRESENT – Das Geschenk der Gegenwart

Wir hatten uns eingerichtet. Wir hatten alles im Griff. Wir konnten alles haben und erreichen. Wir mussten uns nur ausreichend anstrengen. Es gab keine Grenzen. Dann kam das Virus. Plötzlich waren wir ohnmächtig. Lebenspläne wurden über den Haufen geworfen. Existenzen brachen zusammen. Wir hatten unser Leben nicht mehr unter Kontrolle.

Die plötzliche und unerwartete Erfahrung der eigenen Endlichkeit, Nichtigkeit und Ohnmacht gegenüber der Macht einer mikroskopisch kleinen Lebensform hat uns Demut gelehrt. Der Größenwahn der letzten Jahrzehnte scheint (zumindest vorübergehend) gebrochen. Wir müssen uns als Individuen ebenso wie als Gesellschaft neu verorten. Was bleibt von der uns bekannten Welt? Was bleibt von Corona und seinen Folgen? Was bleibt von uns als Mensch im Einzelnen und von uns als Menschheit im Ganzen?

Auf der zentral angesiedelten Bühnenlandschaft begegnen sich alte und neue Musik, echte, physisch anwesende Menschen und Projektionen ihrer selbst. Der Mensch begegnet seinem vergangenen Ich genauso wie seiner Umwelt. Durch das Gerüst aus Stangen und Stoffen entsteht ein loser, assoziativer Wald, in dem sich vergangene Bilder mit gegenwärtigen vermischen, Körper mit ihren Schatten, Stimmen ihren Körper verlieren und Körper ihre Stimmen.

Gerade im Versuch, sich zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Ewigkeit und Vergänglichkeit zu verorten, wird die Wichtigkeit der Gegenwart deutlich. Die Fragen danach, welche Rolle wir im Gesamtzusammenhang spielen, wer wir sind und welche Bedeutung unser Leben hat, rührt Urängste um unsere Identität an. Diesem Gefühl der Auflösung wollen wir eine Zeremonie der gemeinsamen Präsenz, ein Fest der Gegenwart, entgegensetzen. Wir laden das Publikum ein, eine intensive Erfahrung des Hier und Jetzt in der Musik, in den Bildwelten und vor allem in der gemeinschaftskonstituierenden Konzertsituation zu erleben.

In der *Selva morale e spirituale* hat Claudio Monteverdi ganz ähnlichen Gedanken Ausdruck verliehen. Zwar ist der Gedanke, dass wir alle sterben werden, einer, den wir heute immer noch nicht gerne hören, aber Monteverdi setzt in seinen Kompositionen auch einen ganz anderen Fokus: Da wir alle sterben werden, lasst uns das Leben genießen! Und wie ginge das besser als in der Gegenwart – in der Gegenwart anderer Menschen.

Johann Diel

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Claudio Monteverdi kam im Jahr 1567 in Cremona zur Welt, damals bereits ein Zentrum des Geigenbaus. Er erhielt Instrumental-, Gesangs- und Kompositionsunterricht beim Cremoneser Domkapellmeister Marc'Antonio Ingegneri. Seine ersten Kompositionen, eine Sammlung geistlicher Gesänge, veröffentlichte Monteverdi bereits als 15-Jähriger.

Im Jahr 1590 wurde Monteverdi Violaspieler in der Kapelle des Herzogs von Mantua, Vincenzo I. Gonzaga, der viel Geld für die Musik an seinem Hof ausgab. Allerdings war die Zahlungsmoral des Herzogs so dürftig, dass sich Monteverdi in Briefen über das geringe Gehalt und ausbleibende Zahlungen seines Dienstherren beklagte. Im Jahr 1601 wurde Monteverdi Hofkapellmeister. Ab 1608 versuchte er, Kirchenmusiker zu werden, aber der Herzog entließ ihn nicht aus dem Dienst. Trotzdem schrieb der Komponist ab 1610 wieder verstärkt geistliche Musik, ohne Auftrag. Als Vincenzo I. Gonzaga im Jahr 1612 starb, wurde Monteverdi arbeitslos: Der Herzog hinterließ einen Berg Schulden. Sein Sohn und Nachfolger Francesco entließ etliche Musiker, um die Staatskasse zu sanieren – unter ihnen Monteverdi.

Wenig später berief die Stadt Venedig den Komponisten als Kapellmeister an den Markusdom, wo er 1632 auch als Priester geweiht wurde. Zu seinen zahlreichen veröffentlichten Werken gehören auch zwei Bücher mit *Scherzi musicali:* eines von 1607, noch aus den mantuanischen Jahren, und das zweite von 1632. Es erschien kurz nach der furchtbaren Pestepidemie von 1630/31, der etwa ein Drittel der Venezianer und vermutlich auch ein Bruder Monteverdis sowie sein Assistent Alessandro Grandi zum Opfer fielen. Strophische Canzonetten wie die *Scherzi* waren gegen Ende der 1620 Jahre sehr modern, und Monteverdis *Scherzi* werden zu seinen progressivsten weltlichen Werken gezählt. Als letztes Buch mit geistlicher Musik gab er 1641 die Sammlung *Selva morale e spirituale* heraus.

Claudio Monteverdi starb im November 1643; er liegt begraben in Venedigs größter Kirche, Santa Maria Gloriosa dei Frari.

Frauke Zbikowski

Wie die Zeit vergeht: Musik über die Vergänglichkeit im 17. Jahrhundert

Im Dezember 1981 wurde in Mailand ein kleines szenisches Stück von Salvatore Sciarrino mit dem Titel *Vanitas. Natura morta in un atto* für Sopran, Klavier und Violoncello uraufgeführt. Es dauert etwa 50 Minuten, und der Schluss ist bemerkenswert. Dieser besteht aus nicht mehr als einem Glissando auf dem Cello. Das aber hat es in sich: Es durchmisst einen Tonraum von vier Oktaven, und Sciarrino schreibt „più lentamente possibile", also „so langsam wie möglich" vor und nennt die Zeit, die dieses Glissando dauern soll: ungefähr vier Minuten. Vier Minuten können sehr sehr lang sein, wenn musikalisch fast nichts passiert. Wohl niemals in der Musikgeschichte ist das unabänderliche Verrinnen der Zeit wie auch das unwiderrufliche Ende so eindrücklich zum Klingen gebracht worden wie hier. Während dieser schier endlosen und gleichzeitig vorhersehbar endlichen vier Minuten hat der Zuhörer ausreichend Zeit, über die Vergänglichkeit, vor allem die eigene, nachzudenken. Das Ende, wenn die vier Minuten um sind und der tiefste Ton des Cellos erreicht ist, fühlt sich dann fast wie eine Erlösung an.

Sciarrino ist ein Musiker mit weitgespannten außermusikalischen Interessen und einem besonderen Faible für die Dichtung und die Malerei, weniger für die Musik des 17. Jahrhunderts. *Vanitas* stellt den Bezug zum 17. Jahrhundert in vielfältiger Weise her. Auch mit diesem Glissando: Denn vielleicht sogar, ohne sich dessen bewusst zu sein, griff Sciarrino hier auf dieselben kompositorischen Strategien zurück, mit denen Claudio Monteverdi und seine Zeitgenossen das Verstreichen der Zeit, die Vergänglichkeit des irdischen Daseins in Töne fassten. In der Malerei konnte die Zeit etwa durch die Darstellung einer Sanduhr symbolisiert werden, unabhängig davon, ob der Sand wirklich rann. In der Musik dagegen stellte sich das Problem auf eine besondere Weise dar: Denn Musik ist insgesamt eine Kunst, die sich in der Zeit materialisiert. Jedes Musikstück hat einen Anfang, ein Ende und einen durch die jeweilige musikalische Form strukturierten Verlauf, unabhängig davon, ob es nun von der Vergänglichkeit handelt oder als Walzer und Polonaise für eine rauschende Ballnacht zuständig ist. Wie also den Faktor Zeit in einer Kunst darstellen, die sich ohnehin in der Zeit vollzieht?

Der Gedanke von der Eitelkeit der Welt ist so alt wie die Worte „Vanitas vanitatum et omnia vanitas" aus dem Liber Ecclesiastes im Alten Testament. Macht, Reichtum, Ehre, Weisheit und Torheit, Glück und Unglück – alles ist eitel und spielt im Augenblick des Todes keine Rolle mehr. Kulturhistorisch wirksam wurde dieser Text im Laufe der Jahrhunderte immer dann, wenn die Lebenswelt einen Anlass bot, mehr als das ohnehin Übliche über die Endlichkeit des Lebens und die stete Bedrohung durch den Tod nachzudenken. Die große Pestepidemie in der Mitte des 14. Jahrhunderts brachte furchtbares Leid über die Bevölkerung Europas. Es verwundert nicht, dass sich diese existenzielle Erfahrung in literarischen Erzeugnissen spiegelte, die ihre Wirkungsmacht über Jahrhunderte hinweg und bis in die Gegenwart entfalteten.

Wenceslaus Hollar (nach Hans Holbein dem Jüngeren):
Brautpaar, aus dem *Totentanz*, 1651
(Metropolitan Museum of Art)

Pestepidemien hatte es zwar auch im Altertum schon gegeben, die letzte allerdings um 700 nach Christus. Danach war die Pest aus Europa verschwunden, bis sie 1347, sechshundert Jahre später, mit einer Macht ausbrach und sich über den ganzen Kontinent verbreitete, die ein Drittel der europäischen Bevölkerung das Leben kostete und die Vorstellung von Ausgeliefertsein und Sinnlosigkeit alles irdischen Strebens als ein Grundgefühl etablierte. Boccaccios *Decamerone*, insbesondere die Einleitung mit ihrer detailreichen Schilderung der Pest in Florenz, ist bekanntlich der direkte literarische Reflex auf die Epidemie. Und für das Werk Francesco Petrarcas ist die Pesterfahrung ebenso zentral wie die gedankliche Auseinandersetzung mit der Vanitas. Das betrifft nicht nur sein poetisches Hauptwerk, den *Canzoniere*, der um seine an der Pest gestorbene unsterbliche Geliebte Laura kreist, sondern auch seine Briefe und in besonderer Weise seine Dichtung *Triumphus mortis*. In diesem Triumph des Todes, einer Art literarischen Totentanzes, findet sich ein Hinweis auf die Pestepidemie und ihren Weg von Osten nach Westen, der direkt in eine Betrachtung über die Vanitas mündet. Und es ist bemerkenswert, dass Monteverdi, übrigens als Einziger, diesen Textausschnitt vertonte und an den Beginn seiner 1641 veröffentlichten Sammlung *Selva morale e spirituale* stellte[1]. Petrarcas Vers „Miser chi speme in cosa mortal pone“ (Elend, wer Hoffnung in sterbliches Ding setzt) beendete seine Komposition.

Als Monteverdi 1613 die Stelle als Markuskapellmeister in Venedig antrat, war die Pest einmal ganz weit weg. Die letzte große Epidemie mit Hunderttausenden von Toten lag eine Generation zurück. Und dennoch breitete sich gerade in dieser Zeit eine große Unsicherheit aus, bei der viele als sicher geglaubte Wahrheiten ins Wanken gerieten. Der Protestantismus aus dem Norden übte seine Faszination auch in den Kernlanden der alleinseligmachenden, der katholischen Kirche aus und brachte manchen Gläubigen so sehr ins Grübeln, dass der Papst mit dem harten Mittel der Exkommunikation durchgreifen zu müssen glaubte. Das Interdikt, mit dem er 1606 die Republik Venedig belegte, schlug in ganz Europa diplomatische und sogar militärische Wellen. Und gleichzeitig fraß sich die Erkenntnis, dass die Erde nicht das Zentrum der Welt, sondern irgendein Stern im endlosen Weltall war, immer weiter in das Bewusstsein immer größerer Kreise ein. Mit seinen empirischen Untersuchungen trug Galileo viel dazu bei, den Menschen seiner Zeit den festen Boden unter den Füßen wegzuziehen. Mit hochmoderner Technik, dem in Holland entwickelten und von ihm selbst verbesserten Teleskop, entdeckte er da draußen im Universum Sterne, von deren Existenz niemand etwas geahnt hatte. Und unter dem Mikroskop, das ebenfalls von holländischen Brillenschleifern erfunden und von Galilei weiterentwickelt worden war, konnte man Dinge sehen, die bis dato unsichtbar, aber immer da gewesen waren.

---

[1] Die hier genannten Musiktexte aus der *Selva morale e spirituale* finden Sie im Libretto-Teil des Programmheftes ab S. 30

1610 hatte Galilei seinen *Sidereus Nuncius* noch in lateinischer Sprache veröffentlicht, der Gelehrtensprache, die nicht alle verstanden. Danach aber war er dazu übergegangen, seine Überzeugungen in italienischsprachigen Büchern zu verbreiten, etwa dass sich die Erde um die Sonne drehe und nicht umgekehrt. Auf diese Weise erweiterte sich der Kreis derer, die an seinen Ideen teilhaben konnten, beträchtlich. Es sprach sich immer weiter und immer schneller herum, dass die Erde vielleicht doch nicht das Zentrum der Welt und der Mensch nicht die Krone der Schöpfung war. Kein Wunder also, dass die Gewissheiten, auf denen die Menschen ihr Dasein aufbauten, einmal mehr ins Taumeln gerieten und der alten Idee von der Vergänglichkeit, der Nichtigkeit alles irdischen Strebens erneut Konjunktur bescherten.

Claudio Monteverdi befand sich mittendrin in diesem Strudel. Und vielleicht war die neuerliche Pestepidemie auch der Auslöser für seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Vanitas. Sie traf diesmal, in den Jahren 1630/31, vor allem Italien. Die Menschen starben zu Tausenden jeden Tag, in Mantua raffte die Pest drei Viertel der Bevölkerung hinweg, in Turin zwei Drittel, in Mailand und Bergamo die Hälfte, und in Venedig waren nach dem Ende der Pest von 143.000 Personen noch 98.000 übrig.

Zehn Jahre danach, im Jahre 1641, übergab der 73-jährige Monteverdi der Nachwelt mit seiner *Selva morale e spirituale* eine Art musikalisches Vermächtnis, bei dem die Vanitas-Kompositionen eine prominente Rolle spielten. In diesem musikalischen Dokument einer künstlerischen Biographie, die die *Selva* darstellt, beinhalten die fünf italienischsprachigen Kompositionen zu Beginn ein kleines Programm in sich. Monteverdi, der sich sonst, anders als seine Zeitgenossen, in seinen Madrigalen kaum mit Petrarcas Dichtung beschäftigt hatte, stellte an den Anfang dieser geistlichen Sammlung zwei Texte von Petrarca, die von der Eitelkeit irdischen Strebens handeln. Wie schon erwähnt, eröffnete er die *Selva* mit jenem Text aus Petrarcas *Triumphus mortis*, in dem Petrarca direkt auf das Buch Kohelet Bezug nimmt. Für jeden Gebildeten seiner Zeit war dieser biblische Bezug ebenso unübersehbar wie der literarische. An die zweite Stelle setzte Monteverdi das Eröffnungssonett des *Canzoniere* „Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono". Durch die Verortung im geistlichen Kontext gab er Petrarcas Sonett eine veränderte Bedeutung. Petrarca hatte aus der melancholisch-distanzierenden Rückschau auf seinen „giovenil errore" sein imaginäres Publikum um Mitleid und Vergebung für all die „vane speranze" gebeten, von denen die folgenden 364 Gedichte des *Canzoniere* handeln. Die zahlreichen Komponisten, die es vertonten, hatten es immer als Liebeslyrik verstanden. Indem Monteverdi, der zuvor in seinem gesamten umfangreichen Madrigalschaffen fast keine Petrarcatexte vertont hatte, dieses Sonett nun in eine Sammlung religiöser Werke aufnahm, stellte er einen moralisierenden Aspekt dieses Gedichts ins Zentrum, der im 17. Jahrhundert zum Grundbestand menschlicher Welterfahrung in allen Bereichen des Lebens gehörte.

Das dritte der italienischen Stücke in der *Selva*, das Madrigal „È questa vita un lampo" aus der Feder des Geistlichen Angelo Grillo, vergleicht das

menschliche Leben mit einem Blitz. Für diesen Text nutzte Monteverdi die traditionelle Vokalpolyphonie, wie sie um 1640 eigentlich schon Vergangenheit war, um sie anhand dieses Textes gleichsam ad absurdum zu führen. Das Madrigal ist mit seinen kaum zweieinhalb Minuten Länge mit Sicherheit eines der kürzesten selbständigen Musikstücke, die Monteverdi seit Beginn des 17. Jahrhunderts komponiert hatte – und das motivisch ärmste dazu. Es besteht aus wenig mehr als einigen vollstimmig-akkordischen Passagen und aus kurzen, buchstäblich flüchtigen Achtelketten, die sich je nach Textinhalt mal nach oben, mal nach unten wenden, wie in dem Vers „all'apparir (aufwärts) dispare (abwärts)". Knapper, lakonischer als hier kann man diesen Text wohl kaum verdeutlichen.

Die einzige zumindest andeutungsweise melodische Stelle ist das emphatische „Ahi" in der Mitte des Madrigals. Doch durch die Wahl des H-Dur-Klangs, der mit seinen vielen Vorzeichen im Denken der Zeit als außerordentlich unrein empfunden wurde, nimmt Monteverdi dem Zuhörer auch und gerade an dieser Stelle die Möglichkeit, sich irgendeinem Wohlklang hinzugeben. Die Pausen, die jeden Vers von dem voraufgehenden konsequent trennen, geben der Komposition etwas Atemloses, Bruchstückhaftes, denn das polyphone Madrigal lebte ansonsten ja gerade von der Kunst des Übergangs von einem Soggetto in den nächsten. In „È questa vita un lampo" überzieht Monteverdi die alte Idee der madrigalischen Wortausdeutung in einem Maße, dass die Flüchtigkeit des irdischen Daseins nicht nur in den einzelnen Soggetti zum Ausdruck kommt, sondern dazu noch das Stück als Ganzes instabil und flüchtig wirken lässt. Der Tonsatz selbst wird zum Sinnbild der Vanitas.

Die beiden letzten Vanitas-Kompositionen zu Beginn der *Selva morale e spirituale* sind strophische Gedichte in populärem Ton und in einem modernen metrischen Gewand. Sie entstammen eher der Sphäre der bürgerlichen Andachtskultur und beschreiben die Vergänglichkeit in plastischen Bildern. Von der Rose, die des Morgens erblüht und schon mittags ihre Blütenblätter lassen muss, ist in „Spuntava il dì" die Rede, und in „Chi vuol che m'innamori" von der Blüte der Jugend, die bald schon welken muss. Beide Texte hat Monteverdi als dreistimmige Kanzonetten vertont.

Besonders an „Chi vuol che m'innamori" lässt sich ablesen, in welcher Weise Monteverdi die bekannten Bilder in eine Musik umsetzte, die weit über die pure klangliche Illustration des Textes hinausgeht und ihrerseits die Rolle eines Exegeten übernimmt. Er vertonte die Strophen in einem eher unverbindlichen Kanzonettenton, formte aus den letzten drei Versen, die so etwas wie Ritornellcharakter haben, ein kleines Drama, das den strophischen Rahmen des Textes sprengte. Die Verse „La morte ohimè m'uccide" und „Il tempo tutto frange" durchmessen in allen drei Stimmen nahezu zwei Oktaven abwärts. Dabei entstehen so falsche und dissonante Intervalle wie ein Tritonus und verschiedene Sekundreibungen. Und zusätzlich hob Monteverdi den Kontrast zwischen dem Lachen und dem Weinen hervor. Das „Hoggi si ride" steht über dem ausgelassensten ostinaten Bassmodell, das

das gesamte 17. Jahrhundert kannte – über der Ciaccona mit ihren spielerisch schwankenden Rhythmen im Rahmen einer außerordentlich stabilen Harmonik. Der Kontrast zu „E poi diman si piange“ könnte musikalisch dann nicht größer sein. Denn Monteverdi setzte diesen klagenden Teil durch einen schroffen Tonartenwechsel in Szene, der wiederum auch den Wechsel von einem „sauberen“ zu einem „unsauberen“ Akkordklang bedeutete, und durch engräumige, fallende, dissonante Melodik in tiefer Lage. Einmal mehr ist die Nähe zu Sciarrinos Glissando frappierend.

Neben dieser dramatischen Ausweitung fällt in „Chi vuol che m’innamori“ jedoch vor allem das Instrumentalritornell aus dem Rahmen des Üblichen. Zwar ist das tänzerische Ritornell zu Beginn und nach jeder Strophe, also auch am Schluss, durchaus Canzonetta-typisch. Doch Monteverdi erweiterte dieses Ritornell am Schluss der letzten Strophe um einen langsamen Teil, der wie eine instrumentale Meditation über die Vanitas wirkt. Und diese unerwartete, ernste Meditation verändert auch das leichte, tänzerische Ritornell, das zum Schluss noch einmal wiederkehrt und hier nun wie eine Erlösung, wie eine Art Quintessenz des Ganzen, wie ein Ausblick auf bessere Zeiten an besseren Orten wirkt.

„Chi vuol che m’innamori“ ist ein Musterbeispiel für Monteverdis Kunst, überkommene musikalische Mittel wie den Madrigalismus im Sinne einer neuen musikalischen Ästhetik umzuformen. Denn statt bestimmte Phänomene wie Blumen oder brennende Augen, Lachen oder Weinen mit musikalischen Mitteln abzubilden, regt Monteverdi durch die Wahl seiner musikalischen Mittel zum Nachdenken über die im Text genannten Phänomene an. In dem extremen Kontrast zwischen Heiterkeit und Melancholie, in dem Erschrecken über Tod und Vergänglichkeit artikulierten sich die Emotionen des lyrischen Subjekts, nicht die Dinge selbst. Monteverdis Musik nimmt einen anderen Blickwinkel ein, übernimmt sozusagen die Rolle des Betrachters, nicht die Rolle des Bildes. Das Nachdenken über die Eitelkeit der Welt, nicht die Symbole der Vanitas, wird zum Gegenstand der Komposition.

Monteverdis kompositorische Auseinandersetzung mit dem Thema der Vanitas stellt ein sehr individuelles, nicht mit anderen Komponisten seiner Zeit vergleichbares persönliches Bekenntnis dar. Auch er war nach den Erfahrungen mit der Pestepidemie ein anderer als zuvor. So wie es Petrarca im Eröffnungssonett des *Canzoniere* beschrieben hatte.

Silke Leopold (Heidelberg)

„nur Eitelkeit auff Erden“? – Deutsche Barocklyrik im Spannungsfeld von lutherischer Orthodoxie und Neostoizismus

Über den Topos der Eitelkeit, der Nichtigkeit, mithin also der *vanitas* menschlicher Existenz ließe sich aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive eine Menge sagen. Wenn man sich historisch auf die Frühe Neuzeit, speziell auf die deutsche barocke Literatur aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges beschränkt, stellt sich die Frage nach der diskursiven Verortung der einschlägigen Texte anscheinend nicht. Zu offenkundig erscheint die Einbindung der Autoren in die christliche Tradition, und die konfessionellen Differenzen, so dramatisch sie in der Zeit auch waren, spielten für die Auffassung von der Nichtigkeit alles Irdischen, gemäß den Worten des Predigers im alttestamentlichen Buch Kohelet (1,2), „Es ist alles ganz eitel“, keine besondere Rolle. Traditionell, in der Schule, aber auch in Lehrbüchern für den akademischen Unterricht, wird der Begriff der *vanitas* flankiert von den beiden Lebensmaximen des *memento mori* („Bedenke, dass du sterben musst“) und *carpe diem* („Nutze den Tag“), die die Ambivalenz des viel beschworenen ‚barocken Lebensgefühls‘ veranschaulichen sollen. Mit diesen Schlagworten ist freilich nicht viel erklärt. Wenden wir uns drei bekannten Sonetten aus dem 17. Jahrhundert zu, an denen in aller Kürze gezeigt werden soll, wie das barocke *vanitas*-Konzept artikuliert wurde und wie man sich textuell darüber hinwegsetzte, ohne es theologisch zu leugnen.

Andreas Gryphius

Es ist alles Eitel

DV sihst / wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden.
Was diser heute baut / reist jener morgen ein:
Wo itzund Städte stehn / wird eine Wisen seyn /
Auff der ein Schäfers-Kind wird spilen mit den Herden:

Was itzund prächtig blüht / sol bald zutretten werden.
Was itzt so pocht und trotzt ist morgen Asch und Bein /
Nichts ist / das ewig sey / kein Ertz / kein Marmorstein.
Itzt lacht das Glück uns an / bald donnern die Beschwerden.

Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spil der Zeit / der leichte Mensch bestehn?
Ach! was ist alles diß / was wir vor köstlich achten /

Als schlechte Nichtikeit / als Schatten / Staub und Wind;
Als eine Wisen-Blum / die man nicht wider find’t.
Noch will was Ewig ist kein einig Mensch betrachten![2]

[2] Andreas Gryphius: Gedichte. Hg. von Thomas Borgstedt. Stuttgart 2012 (Reclams Universal-Bibliothek 18561), S. 12 f.

Andreas Gryphius' Sonett „Es ist alles Eitel", 1637 erstmals veröffentlicht, ist wohl das berühmteste *vanitas*-Gedicht der deutschen Literatur. Es spricht heutige Leserinnen und Leser vermutlich deswegen so unmittelbar an, weil es auf eine theologische, gar konfessionelle Belehrung fast durchgehend verzichtet und scheinbar erst am Schluss eine ausdrückliche Wendung ins Geistliche nimmt. Bis dahin wird der Rezipient mit Einsichten konfrontiert, die an die Erfahrungswirklichkeit anknüpfen. Der immer wieder beschworene Rekurs des Autors auf die Verheerungen des Dreißigjährigen Krieges, wie er uns ganz plakativ etwa in *Thränen des Vaterlandes* begegnet, ist hier zwar mitzudenken, wird aber nicht explizit gemacht. Der Einstieg könnte sogar ganz anachronistisch-aktualisierend gelesen werden: „Eitelkeit" zielt dann auf die Auswüchse eines urbanen Snobismus, „Was diser heute baut / reist jener morgen ein" lässt an hemmungslose Grundstücksspekulation denken, und das Bild vom Hirten und der Wiese beschwört dystopische Phantasien einer Welt herauf, wo nach dem nuklearen Super-GAU die wenigen Überlebenden sich in postzivilisatorischer Selbstbescheidung zu arrangieren haben. Und nicht zuletzt die ephemere Reichweite medialen Erfolgs ist dem Menschen des 21. Jahrhunderts nur zu gut vertraut.

Doch bleiben wir bei der historischen Perspektive: Die Menschen der Barockzeit waren schon durch die Titelformulierung auf eine geistliche Lesart fokussiert. Dennoch wirkt der Text auch unter dieser Prämisse nicht aufdringlich-belehrend. Die Antithesen des zweiten Quartetts verbildlichen geistliche ebenso wie säkulare Vorstellungen: Was oben ist, wird stürzen, das ist die Vorstellung vom Rad der Fortuna (*rota fortunae*), des Schicksals, das die Menschen erhebt und wieder zu Fall bringt. Glück und Reichtum können jederzeit von Leid und Armut abgelöst werden. „Ertz" und „Marmorstein" als Sinnbilder irdischer Gewalt, aber auch des Totengedenkens, sind vom Verfall betroffen, nicht anders als „Der hohen Thaten Ruhm". Das zielt nicht nur auf die Reichen und Mächtigen, sondern auch auf diejenigen, die wie der Autor selbst zu den Intellektuellen, den ‚Kulturschaffenden', gehören: Auch ihre Leistung wird in Vergessenheit geraten, denn der Mensch ist eben nur ein „Spil der Zeit" oder, wie es in der Erstfassung an dieser Stelle heißt, eine „Wasserblaß", *homo bulla*, und dann, im zweiten Terzett, folgen noch weitere Vergänglichkeitsbilder eines auf das andere: Schatten, Staub und Wind. Aber erst jetzt, im letzten Vers, kommt explizit die geistliche Wendung: „Noch will was Ewig ist kein einig [einziger] Mensch betrachten!" Gryphius, konsequenter Vertreter der lutherischen Reformorthodoxie, weist mit diesen Worten auf einen Kerngedanken der reformatorischen Theologie: Der Mensch muss stets auf den Tod bedacht sein – *memento mori* –, weil er nur als gläubiger (*sola fide)* vor Gott gerechtfertigt ist, weil er nur dann, wenn er im Moment des Todes inständig glaubt, der göttlichen Gnade (*sola gratia*) teilhaftig wird, die Christus durch seinen Kreuzestod für die Menschen erwirkt hat.

Mit seinen geistlichen Gedichten will Gryphius immer und immer wieder auf die Notwendigkeit einer ernsthaften Vorbereitung auf das Sterben (*meditatio mortis*) aufmerksam machen. Und eben das steckt hinter dem

Hinweis auf die „Eitelkeit": Nicht, dass man sich im irdischen Leben vergnügt oder auch einmal gut lutherisch über die Stränge schlägt, ist schlimm, sondern dass man in all dem irdischen Treiben das „Ewige" übersieht. Eine neuere Analyse des Textes macht darauf aufmerksam, dass dieses ‚Übersehen' des eschatologischen Trostes im Text gewissermaßen performativ umgesetzt wird. Es war ja bis zum Schluss immer nur von der Vergänglichkeit die Rede, so scheint es. Doch beim zweiten Lesen könnte man bemerken, dass die Verse 3–4 auf eine Stelle im Propheten Jesaja verweisen, die eine paradiesische Vision enthält (Jes 11,6–8). Indirekt wird also ein Schimmer Hoffnung vermittelt: Hoffnung auf das Ende der Zeiten, wenn die *vanitas* irdischen Treibens passé ist und die Ewigkeit anbricht. Dann freilich, das betont Gryphius, sollte man vorbereitet sein.

Rad der Fortuna in *Deß gwesten Pfaltzgrafen Glück und Unglück* (Ausschnitt), 1621 (Kupferstichsammlung Burg Český Šternberk)

Der nächste Text zeigt, dass der *vanitas*-Topos seinen Platz auch in der galanten Unterhaltungskultur fand, und das will sagen: dass die allgegenwärtige Erfahrung von Tod und Vergänglichkeit im Barock auch jenseits frommen Ernstes literarisch bearbeitet werden konnte.

Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau

Vergänglichkeit der schönheit

ES wird der bleiche tod mit seiner kalten hand
Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen /
Der liebliche corall der lippen wird verbleichen;
Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand /

Der augen süsser blitz / die kräffte deiner hand /
Für welchen solches fällt / die werden zeitlich weichen /
Das haar / das itzund kan des goldes glantz erreichen /
Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.

Der wohlgesetzte fuß / die lieblichen gebärden /
Die werden theils zu staub / theils nichts und nichtig werden /
Denn opfert keiner mehr der gottheit deiner pracht.

Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen /
Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen /
Dieweil es die natur aus diamant gemacht.[3]

[3] Gedichte des Barock. Hg. von Ulrich Maché und Volker Meid. Stuttgart 1996 (Reclams Universal-Bibliothek 9975), S. 274.

Für den zeitgenössischen Rezipienten erschloss sich auch dieser Text mühelos: Die bildliche Vorstellung des personifizierten Todes, der eine weibliche Person mit sinnlicher Geste umfangen hält, erinnert sogleich an das Motiv des Totentanzes. Im Totentanz, wie er auf zahlreichen gedruckten Bilderbögen, aber auch auf Kirchen- und Friedhofsmauern dargestellt ist, führt der Tod, als Gerippe vorgestellt, die Vertreter aller Stände vom König bis zum Bettler der Reihe nach zum Tanz, wodurch die Unausweichlichkeit des Sterbens und die Gleichheit aller Menschen vor dem Tod sinnenfällig gemacht wird. Dass der Tod seine Partnerin nicht, wie auf den Totentanzdarstellungen üblich, an die Hand nimmt, sondern sie gleich um die „brüste" fasst, verbindet das Totentanzmotiv mit einem weiteren literarischen Modell. Gemeint ist eine spezifische Form erotischer Dichtung, konkret eine besondere Spielart des Frauenpreises, die seit Petrarca in der europäischen Lyrik verbreitet war und daher als ‚petrarkistisch' bezeichnet wird. Hier wird die Schönheit der Frau in einer topisch vorstrukturierten Form mit lobenden Attributen versehen, traditionell sind demnach die Lippen rot und die Schultern weiß, die Augen blitzen und das Haar glänzt. Schon früh haben diese Stereotype zu kritischen Gegenbildern gereizt. Der so genannte ‚Antipetrarkismus' liebt beispielsweise das ironische Lob der hässlichen Frau, bei der – im einfachsten Fall – die Farbzuschreibung einfach pervertiert wird. Da sind dann etwa die Augen rot, die Zähne gelb usw.

Hoffmannswaldaus Antipetrarkismus zielt in eine andere Richtung: Der Sprecher, hier als werbender Liebhaber gedacht, imaginiert gegenüber einer Frau, die als jung, geradezu jugendlich gedacht werden darf, deren künftigen Verfall, wobei eigentlich nicht das Altern, sondern gleich der Tod vorgestellt wird und das Bild, das die Geliebte im Moment des Sterbens abgeben wird. Die Appellfunktion des Textes deutet sich im Titel noch nicht an, indirekt wird sie ab Vers 10 erkennbar: „Denn opfert keiner mehr der Gottheit deiner Pracht." Das heißt: Wenn du tot (und mitzudenken: wenn du älter) bist, wird deine Schönheit niemanden mehr reizen, also nutze die Zeit für die Liebe, solange es noch nicht zu spät ist. Hier haben wir das *memento mori* kombiniert mit dem *carpe diem*, die Mahnung an die Sterblichkeit neben der Aufforderung, das Leben zu genießen. Es wäre reizvoll zu untersuchen, wie sich die Forderung des *carpe diem*, die hier im unterhaltenden, ja geradezu lasziven Kontext gebraucht wird, über die barocken Texte insgesamt verteilt. Jedenfalls ist die fromme Forderung eines Gryphius, das Leben zur Vorbereitung auf den Tod zu nutzen, mit der Losung *carpe diem* sicher nicht erfasst. Letztlich geht es um die Frage, wie der Mensch im Angesicht der Vergänglichkeit des Lebens die verbleibende Zeit jenseits geistlicher *meditatio mortis* noch sinnvoll nutzen könnte.

Bei Hoffmannswaldau läuft das auf eine Pointe hinaus: Nach dem bösartigen Hinweis an die Dame, dass deren körperliche Vorzüge vergänglich seien und „Diß und noch mehr als diß" dem Untergang geweiht sei, nimmt er allein das Herz aus dieser Prophezeiung aus, „Dieweil es die Natur aus Diamant gemacht" habe. Diese Behauptung ist ambivalent, denn die Härte

oder auch Beständigkeit des Diamanten kann einerseits ein Lob ihrer inneren Vorzüge bezeichnen, wobei man im Sinne Gryphius' fragen könnte, ob denn nicht auch der Ruhm der Tugendhaftigkeit vergänglich wäre. Das Bild könnte aber auch auf die Härte der Dame im Sinne von Unerbittlichkeit verweisen, womit dann wieder die implizite Aufforderung des Sprechers an die Adressatin verbunden wäre, sie möge sich doch ‚erweichen' lassen, solange noch Zeit dafür sei. Ein geistreicher Einfall ist das, ein *concetto*. Das schwere Wort von der „Vergänglichkeit", im Titel so prominent ausgestellt, zwingt hier nicht zum geistlichen Nachdenken über die Letzten Dinge, die *Eschata*; eine eschatologische Botschaft bleibt aus. *Vanitas*, *memento mori*, *carpe diem* – die barocken Vergänglichkeitskonzepte sind im Text enthalten, der gleichwohl eher ein Stück geistreiche Unterhaltung sein will, barocke Popkultur sozusagen, die mit den zentralen Ideen des Zeitalters souverän spielt. Die Lektüre dieses scherzhaften Gedichtes bietet weiten Raum, um auf dem gedanklichen Weg zwischen dem Verdruss über die ersten Altersfältchen und der Sorge um das Seelenheil abzuschweifen und die Sache vorderhand auf sich beruhen zu lassen.

Wir haben gesehen, dass das *memento mori* der barocken Dichtung im geistlichen, ja dogmatischen Sinne ernst genommen oder als Spielelement einer eher leichten Muse genutzt werden kann. Was aber, wenn die *vanitas* all der irdischen Belange nicht drohend ausgestellt, auch nicht lasziv umspielt, sondern schlichtweg verschwiegen wird? Ist es denkbar, dass Autoren, die fraglos im Diskursraum eines christlich geprägten Weltverständnisses sozialisiert sind, ein gedankliches Experiment wagen, in dem sie der christlichen Botschaft von der Eitelkeit alles weltlichen Strebens ein Alternativkonzept an die Seite stellen? – Paul Fleming war wie Andreas Gryphius ein frommer Lutheraner. Von ihm gibt es etwa ein Gedicht, das *Bekändtnüß* überschrieben ist und wo der Sprecher sich selbst tadelt, dass er „Der schnöden Eitelkeit der Erden angeklebet" gewesen sei. Und doch finden sich bei Fleming auch Texte wie das folgende Sonett:

Paul Fleming

An Sich

Sey dennoch unverzagt. Gieb dennoch unverlohren.
Weich keinem Glücke nicht. Steh' höher als der Neid.
Vergnüge dich an dir / und acht es für kein Leid /
hat sich gleich wieder dich Glück' / Ort / und Zeit verschworen.

Was dich betrübt und labt / halt alles für erkohren.
Nim dein Verhängnüß an. Laß' alles unbereut.
Thu / was gethan muß seyn / und eh man dirs gebeut.
Was du noch hoffen kanst / das wird noch stets gebohren.

Was klagt / was lobt man doch? Sein Unglück und sein Glücke
ist ihm ein ieder selbst. Schau alle Sachen an.
Diß alles ist in dir / laß deinen eiteln Wahn /

und eh du förder gehst / so geh' in dich zu rücke.
Wer sein selbst Meister ist / und sich beherrschen kan /
dem ist die weite Welt und alles unterthan.[4]

Dieses Gedicht ist so gänzlich anders als die geläufigen *vanitas*-Gedichte, dass man erst einmal sehen muss, wie weit es mit unserem Thema zu tun hat. In Vers 11 erinnert die Formulierung vom „eiteln Wahn" an die Eitelkeit, die Nichtigkeit menschlichen Strebens. Kurz zuvor verweist die Frage „Was klagt / was lobt man doch?" auf die Belanglosigkeit der umgebenden Dinge, Ereignisse, Personen, ja des ganzen Treibens. Die „Sachen" dieser Welt werden offenkundig abgewertet. Die Antithesen, die bei Gryphius auf die zeitliche Abfolge des Geschehens bezogen sind („Was diser heute baut / reist jener morgen ein"), zielen hier auf den Wechsel positiver und negativer Affekte („Was dich betrübt und labt / halt alles für erkoren", „Was klagt / was lobt man doch?"), in beiden Fällen wird auf die grundsätzliche Bedeutungslosigkeit jedweder Erfahrungstatsachen hingewiesen.

Dennoch ist natürlich der Fokus der Texte von Gryphius' *Es ist alles Eitel* und Flemings *An Sich* ein ganz unterschiedlicher: Das theologische Paradigma wird durch ein philosophisches ersetzt, statt einem lutherisch geprägten Christentum steht hier die stoische Philosophie. Die Leitgedanken der Stoa, wie sie in der Antike prominent von Seneca vertreten und im 16. Jahrhundert durch den Niederländer Justus Lipsius in Zentraleuropa neu etabliert wurden, sind mit Händen zu greifen: Im Modus der Selbstverständigung und mit einem trotzigen „dennoch" im ersten Vers kraftvoll einsetzend, postuliert der Sprecher einen unerschrockenen Umgang mit den Kontingenzen der Lebenswirklichkeit. Unterschieden wird zwischen *fortuna* und *fatum*, hier wiedergegeben als (zweischneidiges) „Glück" und „Verhängnüß". Während man sich dem schwankenden Glück – und entsprechend dem darauf unweigerlich folgenden Unglück – durch vernunftgemäße Einsicht in die Wandelbarkeit der persönlichen Lebensumstände und durch systematische Affektbekämpfung entziehen kann, muss das „Verhängnüß", der vorherbestimmte Gang des Weltenlaufes, als Ausfluss einer kosmischen Ordnung akzeptiert werden. Alles kommt darauf an, dass der Mensch im Einklang mit sich selbst ist: „Vergnüge dich an dir" heißt so viel wie ‚strebe nach mentaler Autarkie, vermeide es, fremdbestimmt zu leben.' Auf dieser Grundlage kann vom Menschen gesagt werden, dass jeder „Sein Unglück und sein Glücke" selbst sei, dass alles, worauf es ankommt, in ihm selbst liege.

Die Analogien zwischen dem Gedicht und seinen Prätexten, vor allem den Schriften Senecas, sind offenkundig und wären leicht nachzuweisen. Ist es aber denkbar, dass die Stoa, als so genannter ‚Neostoizismus' eine Art Modephilosophie der Zeit, auf die allgegenwärtige Vergänglichkeitserfahrung mit einem Konzept reagiert, das die lutherische Jenseitsfixierung beiseite lässt,

[4] Paul Fleming: Deutsche Gedichte. Hg. von Volker Meid. Stuttgart 1986 (Reclams Universal-Bibliothek 2455), S. 114.

ohne dabei Grundlagen der christlichen Ethik zu verletzen? Erinnern wir uns daran, dass die Imagination totaler Vergänglichkeit bei Gryphius das Ziel hatte, an das „Ewige", die Transzendenz, das ganz andere einer Existenz jenseits unseres irdischen Lebens zu mahnen. Die *vanitas*, wörtlich ja die ‚Leere', hienieden verweist darauf, dass es an anderem Ort etwas geben muss, das Bedeutung trägt und auf das es sich zu konzentrieren gilt. Auch bei Fleming geht es darum, die Nichtigkeit oder vielleicht treffender die Kontingenz der irdischen ‚Sachen' zu erkennen, und die mentale Stärke, mit der der Weise diesem Befund zu begegnen hat, steht zumindest nicht im Widerspruch zu christlicher Glaubensfestigkeit. Selbst die Aufforderung „Laß' alles unbereut" könnte man in dem Sinne deuten, dass vor allem der bloße Affekt des Bereuens, der zu Niedergeschlagenheit und Tatenlosigkeit führt, abgelehnt wird, unmittelbar folgt ja die Mahnung „Thu / was gethan muß seyn". Wenn das Verhältnis des Menschen zu Gott nicht thematisiert wird, heißt das nicht, dass es nicht mitgedacht würde. Immerhin ist „Laß' alles unbereut" synonym mit dem Vers aus einem anderen Gedicht Flemings, „Laß dich nur nichts nicht tauren [bedauern]", und das fährt immerhin fort: „Wie Gott es fügt / So sey vergnügt / mein Wille." Entsprechend sind auch die Schlussverse nicht als Bekenntnis einer gottfernen Hybris zu deuten: Die Aufforderung an den Menschen, sich die Welt untertan zu machen, ist bekanntlich biblisch sanktioniert (Gen 1,28), und Flemings Worte ließen sich gerade im Kontext aktueller Klimadebatten im Sinne einer ökologischen Verantwortungsethik lesen: Nur wer maßvoll und vernünftig handelt, im stoischen Sinne also „sich beherrschen kan" und auf allerlei „Sachen" Verzicht leistet, wird der Rolle, die uns als Vollender der Schöpfung zugewiesen wurde, gerecht werden.

Das Gedicht zeigt aber doch auch, wie kompliziert es ist, lutherisches Vergänglichkeitsbewusstsein und stoische Selbstermächtigung zusammen zu denken. Die literaturwissenschaftliche Barockforschung muss es wohl aushalten, dass Texte, auch wenn sie zur selben Zeit entstanden sind, von ähnlich sozialisierten Personen oder sogar vom selben Autor verfasst wurden und demselben Genre angehören, gleichwohl unterschiedliche Perspektiven auf die Welt artikulieren können. Die Tragweite des barocken *vanitas*-Denkens lässt sich nur dann voll ermessen, wenn man es in Beziehung setzt zu anderen Konzepten der Zeit, die im Wettbewerb standen um die passende Reaktion auf die Zumutungen des Lebens in einer unvollkommenen Welt.

Robert Seidel (Frankfurt am Main)

„Der Augenblick könnte vom Barock lernen“: Vanitas in der Kunst von Barock und Neobarock

Ein Beitragstitel wie der meinige, in dem von „Barock und Neobarock“ die Rede ist, wäre im frühen 19. Jahrhundert wahrscheinlich nicht verstanden worden, da der Barock damals als Epoche wie als Begriff in der Kunstgeschichte eher negativ assoziiert war: Mit Übertriebenheit, Exzess, Exzentrik, Überfluss und verschwenderischer und übertriebener Dekoration assoziiert, galt der Barock als eine Epoche der Verfallskunst, in der die Errungenschaften der Renaissance einer ungezügelten Auflösung anheimgegeben worden waren. Die Gründe dafür, dass „Barock“ als Schimpfwort galt, waren dabei im Einzelnen vielfältig – da war zum einen die u.a. von Johann Wolfgang Goethe beklagte, angebliche Unverständlichkeit der in der barocken Kunst dargestellten Sujets: Der Dichter schreibt z. B. am 19. Oktober 1786 in der *Italienischen Reise* in Bezug auf die Gemälde einiger Barockmaler: „Ein großes Hindernis der reinen Betrachtung und der unmittelbaren Einsicht sind die meist unsinnigen Gegenstände der Bilder, über die man toll wird.“ Dem konnte u. a. erst durch die 1927 erfolgte Entdeckung der 1603 vorgelegten *Iconologia* von Cesare Ripa Abhilfe verschafft werden, eines ikonographischen Handbuchs, in dem beschrieben wurde, wie z. B. Tugenden und Lastern, Empfindungen, Qualitäten und Leidenschaften, Städten oder Jahreszeiten bildlich-allegorische Gestalt zu geben sei.

Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio: Die Berufung des Hl. Matthäus, Rom, S. Luigi dei Francesi, 1598/1601

Die so ohne die Kenntnis der *Iconologia* herrschende Unverständlichkeit stand dabei in engem Zusammenhang mit dem zum anderen immer wieder gegen den Barock erhobenen Vorwurf, dass dieser einen Bruch mit den klassischen Normen, und zwar in eben ikonographischer wie aber auch ästhetischer Hinsicht, vollzogen habe: Die Kunst dieser Zeit sei einerseits von einem übertriebenen Sensualismus, andererseits aber von einer fehlenden Beziehung zur Realität geprägt. Dies mag auf den ersten Blick paradox erscheinen, da sich Sensualismus doch auf die erfahrbare Realität zu beziehen scheint. Der scheinbare Widerspruch löst sich allerdings rasch auf, wenn man sich die Bilder eines Künstlers anschaut, der bezeichnenderweise ebenfalls nach einer längeren Phase des Vergessens im Anschluss an seinen Tod erst um 1905 wiederentdeckt und gewürdigt wurde – denn die Gemälde Michelangelo Merisi da Caravaggios leben einerseits von ihrem starken Realismus (Abb. 1): Der Maler holte sich für seine Bilder z. B. Modelle von der Straße und versetzte diese Figuren in bescheidene, alltägliche Schauplätze, verzichtete also auf allen sonst üblichen Dekor der biblischen Historienmalerei. Andererseits aber dramatisierte er diese Orte und die dort versammelten Figuren mit Hilfe der Lichtführung in einer geradezu unwirklichen Art und Weise, welche zwar die sinnlichen Qualitäten der gezeigten Dinge steigert, sie jedoch eben aufgrund dieser Steigerung von der Wirklichkeit abhebt. Nicht zufällig wurde Caravaggio dann auch vor dem Hintergrund des 1895 eingeführten und sich um 1905 bereits zur Kunstform entwickelten Medium des Films von einem englischen Kunstgelehrten und Maler wie Roger Fry wiederentdeckt, da man hier verwandte Phänomene antizipiert sah: Einerseits eine starke Sinnlichkeit, auch und gerade, was den Einsatz des Lichtes angeht, der aber auf der anderen Seite eine starke, die Realität übersteigende dramatische Stilisierung gegenüberstand (der frühe Film musste u. a. fehlenden Ton durch Gesten und Posen ersetzen): Caravaggio wurde mithin als eine Art „Filmkünstler“ *avant la lettre* wiederentdeckt, d. h. man entdeckte erste Verwandtschaften zwischen der eigenen modernen Zeit und der Epoche des Barock und seiner Kunst. Vorbereitet war dieser in einer anderen Zeit Vertrautes wiederfindende Blick durch die 1887 vorgelegte Publikation von Cornelius Gurlitt, einem deutschen Architekten und Kunsthistoriker, zur Geschichte des Barockstiles in Italien. Nun erst war ein die Aktualität und Modernität des Barock in Worte fassender Satz möglich, wie er im ersten Teil meines Beitragstitels erscheint, denn die Wendung „Der Augenblick könnte vom Barock lernen“ setzte der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein im Rahmen seines 1920 erstmals erschienenen Buches *Vom Geist des Barock* als Schlusssatz des letzten Kapitels „Barock und wir“. Er wollte seiner eigenen Zeit damit zwei Tugenden des Barock sozusagen als Antidote in Erinnerung rufen und ins Stammbuch schreiben: Zum einen nämlich sah Hausenstein „das Sinnliche“ *und* „Organische des Barock“ als Mittel gegen das dominierende ‚Abstrakte‘ und ‚Mechanistische‘ moderner Form. Zum anderen – und daraus abgeleitet – empfahl Hausenstein der eigenen Zeit die konsequente Haltung des Barock als Vorbild, der ihm zufolge lieber „erotisch“ wurde, als dass er eine Abstraktion unbedingten Frommseins gewagt hätte, die ihm nicht kongenial gewesen wäre. Die daraus gezogene Quintessenz Hausensteins lautet zuletzt, dass es der eigenen Zeit nicht darum gehen sollte, vor allem neu zu sein, denn er schreibt: „Neu zu sein? Nicht im Sinn eines Modernismus à tout prix. So vielmehr: daß wir aus eigener Wesenheit den Sachen selbständig gegenüberstehn. Den Sachen – nicht den Formen. Sie sind in der Kunst wahrhaft sekundär: Hauptsache werden sie nur, wenn sie zuerst Nebensache gewesen sind.“

Die aus einer Betrachtung des Barock entwickelte Mahnung Hausensteins, dass es nicht primär darum gehen kann, „neu zu sein“, ist natürlich zugleich eine Absage an den Avantgarde-Gedanken, der sich ja genau als Gebot der beständigen, nach vorne gerichteten Innovation definiert. Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich dann in der Bildenden Kunst der 70er Jahre im Rahmen der Bewegung der Postmoderne just auf den Barock berufen wurde, als es darum ging, dem Innovationsgebot der Moderne eine Absage zu erteilen (man denke nur an den Schlachtruf der architektonischen Postmoderne: „Wit, irony, reference, ornament“, also: „Gewitzheit, Ironie, Bezugnahme, Schmuck“). Nun durften nicht nur zwischenzeitlich längst verpönte Techniken wie die Leinwandmalerei wieder gepflegt werden (vgl. den zuvor geltenden Satz von Joseph Beuys von 1985: „Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich

Abb. 2: Joan Costa: Veronica Taylor in Red (aus der Serie „Les dones fortes – Apropiacions“), 2003

anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen“), sondern es durfte sich auch augenzwinkernd an barocken Ikonographien orientiert werden: „Wenn Caravaggio aus der Prostituierten Lena die ‚Madonna dei Palafrenieri gemacht hat“, stellte der spanische Maler Joan Costa 2003 unter Bezug auf ein Gemälde, das sich heute in Rom in der Galleria Borghese befindet, sowie Forschungen zu dem Barockkünstler fest, denen zufolge er besagte Lena immer wieder als Modell für die Gottesmutter verwendet hatte, „wieso sollte dann eine durch und durch weltliche Frau wie Elizabeth Taylor nicht auch dazu dienen, als das Schweißtuch haltende Veronika zu fungieren: Wenn sie die Kleopatra spielen konnte, wieso dann nicht auch die Veronika?“ (Abb. 2). Der auf dem Schweißtuch zu sehende Che Guevara ist zudem darauf zurückzuführen, dass dieser nicht nur immer wieder in Berichten als Märtyrer geschildert wurde, sondern auch die Bilder des aufgebahrten und der Presse vorgeführten Leichnams Che Guevaras nach seiner Hinrichtung 1967 frappierende Ähnlichkeit mit künstlerischen Darstellungen des toten Christus aufwiesen – nicht zufällig fügte der Liedermacher Wolf Biermann 1976 in dem Lied „Comandante Che Guevara“, einer Vertonung eines Gedichtes von Carlos Puebla, noch den Vers hinzu, in dem Che Guevara als „Christus mit der Knarre“ besungen wird.

Jedoch ist mit solchen Bildern nur eine, wenn man so möchte, verspielte Variante des modernen Rekurses auf die Bildwelt des Barock gegeben, dem man eine andere an die Seite stellen kann, bei der in technischer Hinsicht nicht rückwärts geschaut wird (also keine Ölmalerei), sondern stattdessen vielmehr nach vorne: Mit Hilfe modernerer Filmtechnik werden dabei Dinge sichtbar gemacht, die so vom menschlichen Auge nicht direkt und ohne technisches Hilfsmittel wahrgenommen werden können, wobei vor allem der Aspekt der Zeit entscheidend ist, der letzten Endes vielleicht untrennbar mit dem Konzept der Vanitas verknüpft ist. Denn es ist die Zeit, welche im barocken Denken die nackte Wahrheit, d. h. das Eitle, Nichtige und

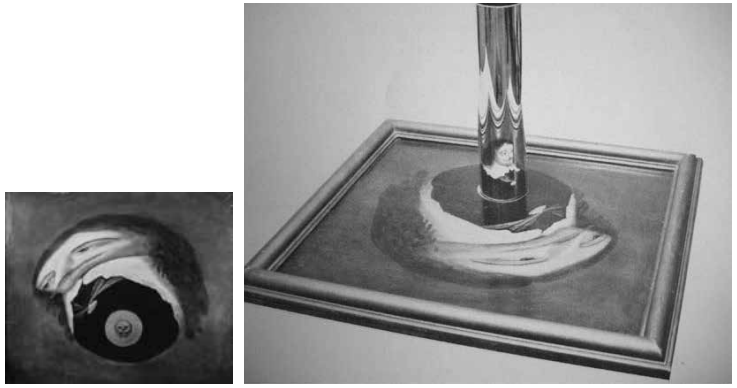

Abb. 3a/b: Anamorphotisches Portrait Charles I., Gripsholm, Schwedisches Portraitarchiv, nach 1649 (1660?)

nur Scheinhafte der irdischen Dinge enthüllt. Die barocken Vorläufer der modernen Visualisierungstechniken wie z. B. die Anamorphose operieren – wie die heutigen technikbasierten Werke – mit einer konsekutiven Struktur der Zeit (Abb. 3a): Erst kann ich die Darstellung nur verzerrt wahrnehmen; in dem Moment aber, in dem ich dann (Abb. 3b) ein Spiegelrohr auf den Totenkopf stelle, also von der Perspektive des Todes aus blicke, erschließt sich mir erst das nun identifizierbare Portrait von Charles I., dem am 30. Januar 1649 in London enthaupteten Königs von England, Schottland und Irland, der zu einem Opfer des von ihm ausgelösten Bürgerkrieges geworden war. In der Malerei des Barock hingegen wird der Vanitas-Gedanke meistens im Kontext einer Gleichzeitigkeit vermittelt: Der Blick in den Spiegel (Abb. 4) verstellt das Bewusstsein für die tatsächlich schon im Rücken lauernde Vergänglichkeit, und in Blumen- oder Früchtestilleben werden nicht nur Pflanzen versammelt, die eigentlich zu verschiedenen Jahreszeiten bzw. auch zuweilen an verschiedenen Orten blühen, sondern in der Komposition werden diese auch in verschiedenen Stadien gezeigt, wobei diejenigen des Verblühens und des Verfalls natürlich mahnend das Bewusstsein für die Vergänglichkeit alles Schönen und Lebendigen wecken wollen.

Abb. 4: Peter Candid: Allegorie der Vanitas, Wien, Dorotheum, ca. 1615

Eben hier setzen nun die modernen Interpretationen an, welche diese Gleichzeitigkeit in eine Abfolge übersetzen, dabei aber die sonst vertraute Wahrnehmung der Zeit dahingehend manipulieren, dass sie diese beschleunigen oder verlangsamen. So filmte die britische Regisseurin, Photographin und Künstlerin Sam Taylor-Wood nach Art eines barocken Stilllebens arrangierte Früchte mit Zeitraffer und macht so studierbar, wie diese innerhalb von wenigen Minuten zu altern, zu verfaulen, zu verschimmeln und schließlich komplett zu verfallen beginnen (Abb. 5), was für einen Menschen nicht in solcher Knappheit wahrnehmbar wäre.

Abb. 5: Sam Taylor-Wood: Still Life, Acceptance of Mortality, 2001, Video (Screenshots)

Abb. 6: Juan Sánchez Cotán: Quitte, Kohl, Melone und Gurke, San Diego Museum of Art, 1602

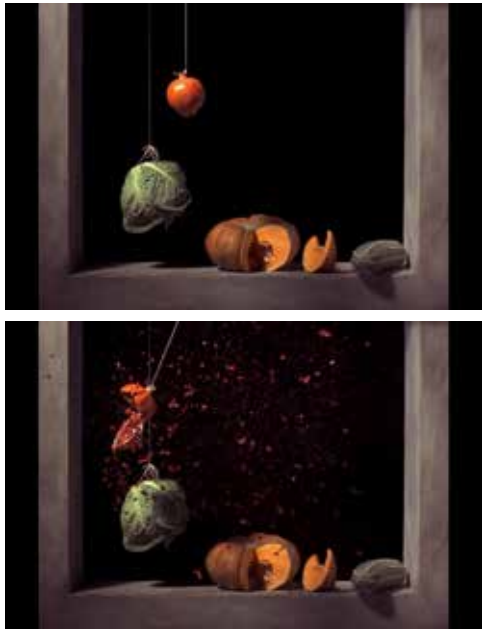

Abb. 7a/b: Ori Gersht: Pomegranate, 2006, Video (Screenshots)

Den gegenüber einer solchen Beschleunigung gerade umgekehrten Weg geht der israelische Photographie-Künstler Ori Gersht. Während Taylor-Wood die Zerstörung und den Verfall der arrangierten Früchte einem natürlichen Prozess überlässt, greift Gersht insofern in das Geschehen ein, als die arrangierten Stillleben durch menschliche Einwirkung ge- und zerstört und dabei mit einer Hochgeschwindigkeitskamera gefilmt werden, die 1600 Bilder pro Sekunde aufnimmt. Auch er arrangiert seine Kompositionen nach barocken Vorbildern, denen er seine Schöpfungen auch dadurch weiter angleicht, dass sie auf in die Wand eingelassenen und dann wie Gemälde gerahmten Displays abgespielt werden. Für das Werk „Pomegranate“ hat Gersht eines der Stillleben des spanischen Malers Juan Sánchez Cotán nachgestellt (Abb. 6), die aufgrund ihrer fast schon abstrahierenden, geometrisierend inszenierten Präsentation vor einem schwarzen Hintergrund auf der Schwelle zwischen Sinnlichkeit und Enthaltsamkeit balancieren: „In Cotáns Werk“, so der Kunsthistoriker Norman Bryson 2012, „fehlt jede Vorstellung von Ernährung im Sinne der Geselligkeit einer Mahlzeit .... Was das Interesse an ihnen als Nahrung ersetzt, ist das Interesse an ihnen als mathematische Form.“

Die geradezu choreographische Komposition der Lebensmittel lebt auch und gerade davon, dass diese z. T. an Schnüren hängen, einem im siebzehnten Jahrhundert üblichen Mittel, um Schimmel an Essbarem verhindern, wie man ihn in dem Video von Sam Taylor-Wood anschaulich wachsen sehen kann – jedoch schützt sie dies nicht vor dem Angriff, dem Gersht sie aussetzt: In Anlehnung an die Stroboskop-Photographien des amerikanischen Elektroingenieurs und Pioniers der Hochgeschwindigkeitsphotographie Harold Edgerton wird ein Geschoss – damit ein Teil des Bildtitels „granate“ – auf den damit ebenfalls gemeinten Granatapfel abgefeuert, das diesen zerfetzt und in einen scheinbar blutrote Fetzen speienden Mund verwandelt: Ein barockes Bild harmonisch-friedvoller Schönheit wird so innerhalb kürzester Zeit in eine Szene verwandelt, die an Gewalt, Schmerz, Tod und Vergänglichkeit denken lässt (Abb. 7a/b). Analoges

geschieht in Gershts „Big Bang”, wo ein nach Art eines barocken Blumenstilllebens arrangierter, mit flüssigem Stickstoff gefrorener Strauß gesprengt wird (Abb. 8a–d).

Dass Gersht damit nicht nur in seiner Kindheit in Israel erfahrene Selbstmordattentate sowie historische menschliche Katastrophen wie die Französische Revolution, den Spanischen Bürgerkrieg und den Bombenabwurf von Hiroshima verarbeitet, sondern auch ganz dezidiert die barocke Vanitas-Ikonographie, wird in seinem Werk „On Reflection“ deutlich, wo eines der Hauptattribute der Vanitas-Ikonographie, der Spiegel, mit dem bereits gesehenen Vanitas-Motiv des Blumenstilllebens verschränkt wird: Nun sind es nicht die Blumensträuße selbst, die zerstört werden, sondern die Spiegel, in

Abb. 8a–d: Ori Gersht: Big Bang, 2006, Video (Screenshots)

Abb. 9a/b:
Ori Gersht:
On Reflection, 2014,
Video (Screenshots)

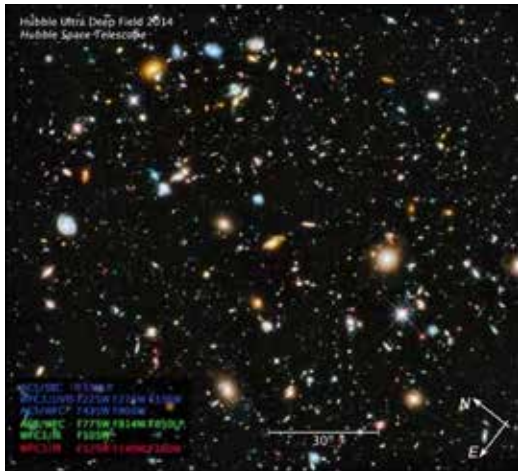

Abb. 10:
Von Ori Gersht 2017 bei einem Vortrag gezeigte NASA-Aufnahme des Hubble-Teleskops von 2014 (Quelle = https://www.youtube.com/watch?v=VaTZyTLRYzA, Timecode = 1:02:20)

denen diese reflektiert werden – auch dies eine anschauliche Reflexion über die Zerbrechlichkeit des Lebens und der Schönheit (Abb. 9a/b).

Diese anschauliche Reflexion über die Zerbrechlichkeit des Lebens und der Schönheit dreht sich jedoch in einzelnen Werken noch eine Windung weiter, wie es schon der Titel von „Big Bang“ andeutet. Denn dieser bezieht sich nicht nur auf den lauten Knall, mit dem die Blumen gesprengt werden, sondern liefert offenbar auch den Verständnisrahmen für jene Momente des Videos, in denen die Trümmerteile in Zeitlupe und daher wie schwerelos voneinander wegstreben (Abb. 8c) – und so an die Zentripetalkraft des Universums denken lassen, mit der dort Sternennebel und Galaxien auseinandertreiben (Abb. 10). Der Big Bang ist somit also auch als Urknall zu verstehen, aus dem Neues entsteht, das dann aber auch wieder vergehen wird – damit leistet Gersht auch jene Verzahnung zwischen Mikro- und Makrokosmos, die ebenfalls typisch für den Barock und sein kombinatorisches Denken des ganz Kleinen im Großen und umgekehrt ist.

Schon die von Gersht verarbeiteten Inspirationen – Kriegs- und Gewalterfahrungen der Gegenwart – zeigen, als wie geeignet sich hier also ästhetische Modelle des Barock erweisen, um aktuelle Erfahrungen zu verarbeiten.

Blickt man sich im Internet um, so entdeckt man gegenwärtig auch vielseitige Versuche, die Erfahrungen der Corona-Krise auch und gerade mit visuellen Konzepten des Barock (Abb. 11) zu bewältigen (Abb. 12). Hausensteins Diktum scheint aktueller denn je bzw. scheint bereits Anwendung gefunden zu haben: „Der Augenblick könnte vom Barock lernen....“.

Henry Keazor (Heidelberg)

(oben) **Abb. 11**:
Pieter Claesz:
Vanitas-Stillleben,
Wien, Kunsthistorisches Museum, 1656

(unten) **Abb. 12**:
Cornelia Kohlhardt-Flöhr:
Klorona-Stillleben, 2020

Missa in F und Gloria, aus der *Selva morale e spirituale* (1640/41)

(deutsche römisch-katholische Fassung)

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Herr, erbarme dich.
Christus, erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Gloria

Gloria in excelsis Deo
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te,
adoramus te, glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam,
Domine Deus, Rex caelestis,
Deus pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Iesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris;
qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram;
qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus Sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus Altissimus, Iesu Christe,
cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Ehre sei Gott in der Höhe
und Friede auf Erden den Menschen
seiner Gnade.
Wir loben dich, wir preisen dich,
wir beten dich an, wir rühmen dich.
Wir danken dir,
denn groß ist deine Herrlichkeit:
Herr und Gott, König des Himmels,
Gott und Vater, Herrscher über das All.
Herr, eingeborener Sohn, Jesus Christus,
Herr und Gott, Lamm Gottes,
Sohn des Vaters,
der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
erbarme dich unser;
der du nimmst hinweg die Sünde der Welt:
nimm an unser Gebet;
du sitzest zur Rechten des Vaters:
erbarme dich unser.
Denn du allein bist der Heilige,
du allein der Herr,
du allein der Höchste, Jesus Christus,
mit dem Heiligen Geist,
zur Ehre Gottes des Vaters.
Amen.

Credo

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Iesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines

Wir glauben an den einen Gott,
den Vater, den Allmächtigen,
der alles geschaffen hat, Himmel und Erde,
die sichtbare und die unsichtbare Welt.
Und an den einen Herrn Jesus Christus,
Gottes eingeborenen Sohn,
aus dem Vater geboren vor aller Zeit:
Gott von Gott, Licht vom Licht,
wahrer Gott vom wahren Gott,
gezeugt, nicht geschaffen,
eines Wesens mit dem Vater:
durch ihn ist alles geschaffen.
Für uns Menschen

et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato;
passus et sepultus est,
et resurrexit tertia die
secundum Scripturas,
et ascendit in caelum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre et Filio,
simul adoratur et conglorificatur:
qui locutus est per prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi saeculi.
Amen.

und zu unserem Heil
ist er vom Himmel gekommen,
hat Fleisch angenommen durch den Heili-
gen Geist von der Jungfrau Maria
und ist Mensch geworden.
Er wurde für uns gekreuzigt
unter Pontius Pilatus,
hat gelitten und ist begraben worden,
ist am dritten Tage auferstanden
nach der Schrift
und aufgefahren in den Himmel.
Er sitzt zur Rechten des Vaters
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,
zu richten die Lebenden und die Toten;
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.
Wir glauben an den Heiligen Geist,
der Herr ist und lebendig macht,
der aus dem Vater und dem Sohn hervor-
geht, der mit dem Vater und dem Sohn
angebetet und verherrlicht wird,
der gesprochen hat durch die Propheten;
und die eine, heilige, katholische
und apostolische Kirche.
Wir bekennen die eine Taufe
zur Vergebung der Sünden.
Wir erwarten die Auferstehung der Toten
und das Leben der kommenden Welt.
Amen.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Heilig, heilig, heilig,
Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von deiner
Herrlichkeit. Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Hochgelobt sei, der da kommt
im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der
Welt, erbarme dich unser.
Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der
Welt, erbarme dich unser.
Lamm Gottes, der du trägst die Sünden der
Welt, gib uns Frieden.

Madrigale und Canzonetten aus der *Selva morale e spirituale* (1640/41)

(Übersetzung: Silke Leopold)

O ciechi, el tanto affaticar

O ciechi, el tanto affaticar che giova?
Tutti tornate a la gran madre antica,
e 'l vostro nome a pena si ritrova.

Pur de le mill' è un'utile fatica,
che non sian tutte vanità palesi?
Chi intende a' vostri studii sì mel dica.

Che vale a soggiogar tanti paesi
e tributarie far le genti strane
cogli animi al suo danno sempre accesi?

Dopo l'imprese perigliose e vane,
e col sangue acquistar terre e tesori,
vie più dolce si trova l'acqua e 'l pane,

e 'l vetro e 'l legno che le gemme e gli ori.

U' sono or le ricchezze? u' son gli onori
e le gemme e gli scettri e le corone
e le mitre e i purpurei colori?

Miser chi speme in cosa mortal pone.

O ihr Blinden, was nützt euer großes Bemühen?
Alle kehrt ihr zurück zur großen alten Mutter
und euer Name findet kaum sich wieder.

Ist denn von tausend Mühen eine nützliche,
die nicht alle offenkundige Eitelkeiten sind?
Wer sich auf eure Studien versteht, nenne sie mir.

Was nützt es, andere Länder zu unterjochen,
und die fremden Völker tributpflichtig zu machen,
mit Seelen, die zum eigenen Schaden immer entflammt sind?

Nach gefährlichen und eitlen Unternehmungen
und dem Erwerb mit Blut von Land und Schätzen
ist Wasser und Brot weit angenehmer,

und Holz und Glas, als Juwelen und Gold.

Wo sind jetzt die Reichtümer, wo die Ehren
und die Edelsteine, die Szepter, die Kronen,
die Mitren und die Purpurfarben?

Elend, wer Hoffnung in sterblich Ding setzt.

(Francesco Petrarca)

Voi ch'ascoltate

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stil, in cui io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentirsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Ihr, die ihr in verstreuten Reimen den Klang
jener Seufzer hört, von denen sich das Herz
auf meinem ersten jugendlichen Irrweg nährte
als ich zum Teil ein anderer war als ich jetzt bin,

ich hoffe, Mitleid, gar Vergebung zu finden,
wenn dort jemand ist, der sich in Liebe auskennt,
für den ungleichen Stil, in dem ich weine und denke
in den eitlen Hoffnungen und dem eitlen Schmerz.

Doch seh ich nun wohl, wie ich dem ganzen Volk
zur Fabel diente lange Zeit, weswegen ich mich oft
meiner selbst schäme;

und die Frucht meines Irreseins ist die Scham
und die Reue und die klare Erkenntnis,
Dass alles, was der Welt gefällt, ein kurzer Traum ist.

(Francesco Petrarca)

È questa vita un lampo

È questa vita un lampo
Ch'all'apparir dispare
In questo mortal campo.
Che se miro il passato
È già morto il futuro ancor non nato,
Il presente sparito
Non ben anco apparito.
Ahi lampo fuggitivo e sì m'alletta,
e dopo il lampo pur vien la saetta.

Dieses Leben ist ein Blitz,
der aufleuchtend vergeht
in diesen sterblichen Gefilden.
Denn wenn ich die Vergangenheit betrachte,
ist die Zukunft, noch nicht geboren, schon tot,
die Gegenwart verschwunden,
die noch nicht einmal erschienen war.
Ach, flüchtiger Blitz, und doch erfreut er mich,
und nach dem Blitz kommt doch der (Todes)Pfeil.

(Angelo Grillo)

Chi vuol che m'innamori

Chi vuol che m'innamori
Mi dica almen di che,
se d'animati fiori,
un fiore che cos'è?
Se de bell' occhi ardenti,
ah che sian tosto spenti.
La morte, ohimè, m'uccide,
Il tempo tutto frange:
Hoggi si ride e poi diman si piange.

Se vuol ch'un aureo crine
Mi leghi e che sarà,
Se di gelate brine
quell'or si spargerà?
La neve d'un bel seno
Ah vien qual neve meno.
La morte, ohimè, produce
Terror ch'el cor m'ingombra:
Oggi siam luce e poi diman siam ombra.

Dovrò prezzar tesori
Se nudo io morirò,
o ricercar gli honori
che presto lascerò?
In che fondar mia speme
Se giongon l'hore estreme?
Che male, ohimè, si pasce
Di vanitade il core!
Oggi si nasce e poi diman si more.

Wer wünscht, ich sollte lieben,
sag wenigstens mir was.
Sind es beseelte Blumen –
ach, was ist eine Blume?
Sinds glühend schöne Augen –
ach, die schon bald erlöschen?
Der Tod, weh mir, zerstört mich,
die Zeit zerbricht dies alles:
Heut wird gelacht und morgen dann geweint.

Wünscht er, dass goldnes Haar
mich binde, was wär dann,
wenn in erfrornem Grau
dies Gold sich bald verliert?
Der Schnee des weißen Busens –
ach, dieser Schnee wird schmelzen.
Der Tod schafft, weh,
den Schrecken, welcher die Brust erfüllt:
Heut sind wir Licht und morgen sind wir Schatten.

Sollt Schätze ich hoch achten,
wenn nackt ich sterben werde?
Und etwa Ehren suchen,
die ich bald lassen werde?
Worauf die Hoffnung gründen,
wenn nahn die letzten Stunden?
Weh mir, wie schlecht sich nährt
von Eitelkeit das Herz:
Heut wird geboren, morgen dann gestorben.

(Anonym)

Spuntava il dì

Spuntava il dì
Quando la rosa
Sovra una piaggia herbosa
In ossequio de l'alba un riso aprì,
e rise il prato
Tutto odorato
e i colli e le campagne innamorò.
Ma che prò?
Chi dall'ira del ciel mai l'assicura?
Cosa bella qua giù passa e non dura.

La più dolce ruggiada
Che dal ciel cada
Lei di liquide perle incoronò.
Poi la bella Reina
De la sua spina
Se stessa cinse e la sua reggia ornò.
Ma che prò?
Chi dall'ira del ciel mai l'assicura?
Cosa bella qua giù passa e non dura.

La vagheggiano gli alberi
La vezzeggiano l'aurette,
le s'inchinano i bei fiori
e l'adornano l'herbette.
Fior più bello non riga o l'Arno o 'l Po.

Ma che prò?
Chi dall'ira del ciel mai l'assicura?
Cosa bella qua giù passa e non dura.

Der Tag brach an,
als die Rose
auf grasbewachsener Flur
den Morgen mit einem Lachen begrüßte,
und es lachte die Wiese,
die duftende Wiese,
Und sie machte die Hügel und die Felder verliebt.
Doch wozu?
Wer schützt sie vor dem Zorn des Himmels?
Das Schöne auf Erden vergeht und dauert nicht.

Der süßeste Tau,
der vom Himmel fällt,
krönte sie mit flüssigen Perlen.
Dann gürtete sich die schöne Königin
mit ihren Dornen
und schmückte ihren Palast.
Doch wozu?
Wer schützt sie vor dem Zorn des Himmels?
Das Schöne auf Erden vergeht und dauert nicht.

Die Bäume träumen von ihr,
die Lüfte kosen sie,
die Blumen neigen sich vor ihr,
Und die Gräser schmücken sie.
Eine schönere Blume wächst weder am Arno
noch am Po.
Doch wozu?
Wer schützt sie vor dem Zorn des Himmels?
Das Schöne auf Erden vergeht und dauert nicht.

(Anonym)

***Scherzi musicali* (1632)**

Maledetto sia l'aspetto

Maledetto
sia l'aspetto
che m'ardé,
tristo me.
Poi ch'io sento
rio tormento,
poi ch'io moro
né ristoro
ha mia fé
sol per te.

Maledetta
la saetta
ch'impiagò:
ne morò.
Così vuole
il mio sole,
così brama
chi disama
quanto può:
che farò?

Donna ria
morte mia
vuol così
chi ferì.
Prende gioco
del mio foco,
vuol ch'io peni,
che mi sveni:
morrò qui,
fiero dì.

*(Übersetzung:
Joachim Steinheuer; ASCIMA-Edition 2012)*

Ganz verflucht sei
dieser Anblick,
der entzündet
mich Betrübten!
Daher fühl' ich
herbe Qualen,
daher sterb' ich,
und nicht Ruh' hat
meine Treu' durch
Dich allein.

Ganz verflucht sei
dieser Pfeil, der
mich verletzt hat,
daran sterb' ich.
Also will es
meine Sonne,
also wünscht es,
die nicht liebet
wie sie könnte:
Was nur tun?

Meinen Tod, oh
böse Dame,
will nun die, die
mich verwundet.
Nur ein Spiel ist
ihr mein Feuer,
ich soll leiden
und verbluten,
sterben an so
hartem Tag.

Quel sguardo sdegnosetto

Quel sguardo sdegnosetto
lucente e minaccioso,
quel dardo velenoso
vola a ferirmi il petto.
Bellezze ond'io tutt'ardo
e son da me diviso,
piagatemi col sguardo,
sanatemi col riso.

Dieser ungehaltene Blick,
funkelnd und bedrohlich,
dieser giftige Pfeil
fliegt, mir die Brust zu verwunden.
Ihre Schönheiten, durch die ich ganz
entbrannt und von mir selbst getrennt bin,
verwundet mich mit dem Blick,
doch sollt ihr mich heilen mit Lachen.

Armatevi pupille
d'asprissimo rigore,
versatemi sul core
un nembo di faville:
ma 'l labro non sia tardo
a ravvivarm'ucciso,
feriscami quel sguardo
ma sanimi quel riso.

Begl'occhi a l'armi, a l'armi,
io vi preparo il seno;
gioite di piagarmi
in sin ch'io venga meno.
E se da' vostri dardi
io resterò conquiso,
ferischino quei sguardi
ma sanimi quel riso.

Bewaffnet Euch, Ihr Augen
mit allerstrengster Härte!
Gießt aus über dem Herzen
eine Wolke aus Funken!
Doch zögere die Lippe dann nicht,
mich wiederzubeleben, wenn ich tot bin.
Verletzen soll mich dieser Blick,
doch heilen soll mich dies Lachen.

Ihr schönen Augen, zu den Waffen, zu den
Waffen! Ich bereite Euch meine Brust;
freut Euch daran, mich zu verwunden,
auf dass ich schließlich vergehe!
Und wenn durch Eure Pfeile
ich dann bezwungen sein werde,
So mögen diese Blicke zwar verletzen,
doch heilen soll mich dies Lachen.

Eri già tutta mia

Eri già tutta mia,
mia quell'alma e quel core;
chi da me ti desvia?
Novo laccio d'amore.
O bellezz', o valore,
o mirabil constanza
ove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Sol per me gl'occhi belli
rivolgevi ridenti,
per me d'oro i capelli
si spiegavan ai venti.
O fugaci contenti,
o fermezza d'un core,
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Du warst einst ganz die Meine,
mein, dies Herz und diese Seele;
Wer brachte Dich von mir ab?
Ein neues Band der Liebe.
O Schönheit, o Tugend,
O wundersame Beständigkeit,
wo bist Du?
Du warst schon ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr.
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

Allein zu mir hast die schönen Augen
Du lachend gewendet,
für mich breiteten die Haare von Gold
sich aus in den Winden.
O flüchtige Befriedigungen,
o Standhaftigkeit eines Herzens,
wo bist Du nur?
Du warst einst ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

Il gioir nel mio viso
ah, che più non rimiri
il mio canto, il mio riso
è converso in martiri.
O dispersi sospiri,
o sparita pietate
dove sei tu?
Eri già tutta mia,
or non sei più.
Ah, che mia non sei più.

Die Freude in meinem Antlitz,
Ach, wirst Du nun nicht mehr erblicken;
Mein Gesang und mein Lachen
Sind ganz verkehrt in Qualen.
O verschwendete Seufzer,
o verschwundenes Mitleid,
Wo bist Du nur?
Du warst einst ganz die Meine,
Und bist es nun nicht mehr.
Ach, dass Du nicht mehr mein bist!

Ecco di dolci raggi il Sol armato

Ecco di dolci raggi il Sol armato
del verno saettarla stagion florida;
di dolcissim'amor inebriato
dorme tacito 'l vento in sen di Clorida.
Talor però lascivo ed odorato
ondeggiar, tremolar fa l'erba florida.
L'aria, la terra, il ciel spiran amore:
arda dunque d'amor, arda ogni core.

Io ch'armato sinor d'un duro gelo,
degl'assalti d'Amor potei difendermi
né l'infocato suo pungente telo
puote l'alma passar o 'l petto offendermi.
Or ch'il tutto si cangia al novo cielo,
a due begl'occh'ancor non dovea
arrendermi?
Sì, si disarm'il solito rigore:
arda dunque d'amor, arda il mio core.

Sieh nur mit süßen Strahlen die Sonne nun
gewappnet,
und, den Winter mit Pfeilen zu treffen, den
blühenden Frühling.
Von allersüßester Liebe trunken
schläft schweigend noch der Wind am
Busen Cloridas.
Bisweilen aber, ganz schamlos und duftend
lässt er wogen, erzittern die blühenden
Gräser.
Die Luft, die Erde und der Himmel strahlen
Liebe aus:
So brenne denn vor Liebe, so brenne jedes
Herz.

Bis jetzt war ich mit hartem Eis gewappnet,
konnt' mich verteidigen vor Amors Angriff,
noch konnte sein glühender, stechender
Pfeil
mir die Seele durchbohren oder die Brust
verletzen.
Da nunmehr alles sich vor neuem Himmel
wandelt,
sollt ich zwei schönen Augen mich noch
immer nicht ergeben?
Ja, ja, entwaffnen soll sich die übliche
Strenge:
So brenne denn vor Liebe, brenne mein
Herz.

Ed è pur dunque vero

Ed è pur dunque vero,
disumanato cor, anima cruda,
che cangiando pensiero
e di fede e d'amor tu resti ignuda?
d'aver tradito me dati pur vanto,
ché la cetera mia rivolgo in pianto.

È questo il guiderdone
de l'amorose mie tante fatiche?
Così mi fa ragione
il vostro reo destin, stelle nemiche?
Ma se 'l tuo cor è d'ogni fé ribelle,
Lidia, la colpa è tua, non delle stelle.

So ist es also wahr,
entmenschtes Herz, grausame Seele,
dass, wenn Dein Gedanke sich ändert,
Du jeder Treu' und Liebe Dich entblößest?
So rühm' Dich denn, indem Du mich verrietest,
dass ich die Leier nun aufs Weinen richte.

Ist dies denn die Belohnung
all meiner Liebesmühen?
Lässt mir Gerechtigkeit so widerfahren
Euer böses Geschick, feindliche Sterne?
Doch wenn Dein Herz sich auflehnt gegen jede Treue
ist's, Lidia, Deine Schuld, nicht die der Sterne!

SCHERZI
MVSICALI
Cioè Arie, & Madrigali in stil recitatiuo,
con vna Ciaccona A 1. & 2. voci.
to te to do r
Del M: Ill. & M. R. Sig. Claudio Monteuerde.
Maestro di Capella della Sereniss. Repub.
Di Venetia.
Raccolti da Bartholomeo Magni
& Nouamente stampati.
CON PRIVILEGIO
STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M. DCXXXII.
Appresso Bartholomeo Magni.

Titelblatt der *Scherzi musicali*, 1632

Beverò, sfortunato,
gl'assassinati miei torbidi pianti,
e sempre adolorato
a tutti gl'altri abandonati amanti.
E scolpirò sul marmo alla mia fede:
«Sciocco è quel cor ch'in bella donna crede».

Povero di conforto,
mendìco di speranza andrò ramingo;
e senza salma o porto,
fra tempeste vivrò mesto e solingo.
Né avrò la morte di precipizia schivo,
perché non può morir chi non è vivo.

Il numero degli anni,
ch'al sol di tue bellezze io fui di neve,
il colmo degl'affanni,
che non mi diero mai riposo breve,
insegnerano a mormorar i venti
le tue perfidie, o cruda, e i miei tormenti.

Vivi col cor di giaccio
e l'inconstanza tua l'aure difidi;
stringi il tuo ben in braccio
e del mio mal con lui trionfa e ridi;
ed ambi in union dolce gradita
fabricate il sepolcro alla mia vita.

Abissi, udite, udite
di mia disperazion gli ultimi accenti;
da poi che son fornite
le mie gioie, e gl'amor e i miei contenti,
tanto è 'l mio mal che nominar io voglio
emulo de l'inferno il mio cordoglio.

Als Unglücksel'ger werd' ich trinken
mein trübes, zugrunde gerichtetes Weinen,
als Schmerzerfüllter immer
all den andern verlassenen Liebenden erscheinen.
Und meißeln werd' ich in den Marmor meiner Treue:
«Töricht ist jenes Herz, das einer Schönen glaubt».

Verarmt an Trost und
bettelnd um Hoffnung werd' ich irren umher,
und ohne Rüstung oder Hafen
werd' in den Stürmen traurig und einsam ich leben.
Auch hab ich vor des Todes Abgrund keine Scheu,
denn sterben kann nicht, wer nicht ist lebendig.

War denn die Zahl der Jahre,
die ich war Schnee in Deiner Schönheit Sonne,
der Gipfel schon an Kummer?
Da sie mir niemals kurz nur Ruhe geben,
werden durchs Rauschen lehren mich die Winde
all Deine Tücken, Grausame, und meine Qualen!

So lebe denn mit Deinem Herz aus Eis,
vor Deiner Unbeständigkeit warne die Lüfte!
Halt den Geliebten nur im Arm,
lach' nur und triumphier' mit ihm über
mein Ungemach;
und in angenehm süßer Vereinigung
mögt ihr so beide errichten das Grabmal
meines Lebens!

Ihr, Abgründe, so höret doch
die letzten Töne meiner Verzweiflung:
Von nun an, da geendet sind
all meine Liebe, Freuden und Befriedigungen,
ist gar so groß mein Ungemach, dass ich
möcht' sagen,
selbst mit der Hölle wetteifert mein Gram.

Zefiro torna e di soavi accenti

Zefiro torna e di soavi accenti
l'aer fa grato e 'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde
fa danzar al bel suon sul prato i fiori.

Zephyr kehrt wieder und macht mit sanften Klängen
die Luft gewogen, löst der Welle vom Eise den Fuß
und lässt, in grünen Blättern murmelnd,
beim schönen Klang die Blumen tanzen auf den Wiesen.

Inghirlandato il crin, Fillide e Clori
note tempran d'Amor care [e] gioconde,
e da monti e da valli ime e profonde
radoppian l'armonia gl'antri canori.

Das Haar bekränzt, bringen Filli und Clori
angenehm heitere Töne der Liebe hervor
und von den Bergen und aus tiefstem Innern der Täler
verdoppeln wohlklingende Höhlen die Harmonie.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e 'l sole
sparge più lucid'or, più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Lieblicher steigen Morgenröte und Sonne am Himmel empor,
mit glänzenderem Gold und reinerem Silber
ist der himmelblaue schöne Mantel der Thetis geziert.

Sol io per selve abandonate e sole
l'ardor de due begl'occhi e 'l mio tormento
come vol mia ventura or piango, or canto.

(Ottavio Rinuccini)

Nur ich allein in verlassenen, einsamen Wildnissen
beweine oder besinge bald, ganz wie es mein Schicksal will,
die Glut zweier schöner Augen und meine Qual.

Armato il cor d'adamantina fede

Armato il cor d'adamantina fede,
nell'amoroso regno
a militar ne vegno.
Contrasterò col ciel e con la sorte,
pugnerò con la morte
ch'intrepido guerriero,
se vittoria non ho, vita non chero.

Das Herz gewappnet mit diamantener Treue
komm ich ins Reich der Liebe,
um dort zu kämpfen.
Ich werde mit dem Himmel, mit dem Schicksal ringen,
und streiten mit dem Tod,
denn wenn als unerschrock'ner Krieger
den Sieg ich nicht erringe, will ich das Leben nicht.

Paul Fürst (?): Der Doctor Schnabel von Rom, nach 1656

Hinter den Schutzmasken gegen das sog. Miasma – üblen Ausdünstungen, die vermeintlich Seuchen verbreiteten – und der „Kleidung wider den Tod" verbargen sich seltener die *doctores medici* als vielmehr Mitarbeiter der Seuchenaufsicht, die unter dem Vorwand der Quarantäneüberwachung die Häuser der Pestkranken aufsuchten, um diese zu plündern und sich zu bereichern. Die Schnabelmasken gehören noch heute zu den bekanntesten Kostümierungen beim Karneval von Venedig.

Michael Weise

Jonathan Hofmann
(Künstlerische Leitung)

Jonathan Hofmann wurde 1985 in Mainz geboren. Er begann 2005 sein Studium in Schulmusik und Evangelischer Theologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Im Rahmen des Musikstudiums erhielt er Klavierunterricht bei Heinz Zarbock, Gesangsunterricht bei Barbara Arnecke und Chorleitungsunterricht bei Ralf Otto.

Durch die enge Zusammenarbeit mit Ralf Otto und die Assistenz im Bachchor Mainz konnte Jonathan Hofmann nach kurzer Zeit auf ein großes Repertoire zurückgreifen. Ralf Ottos Arbeit, speziell sein Verständnis der historischen Aufführungspraxis, prägt Jonathan Hofmanns Arbeit bis heute und hat sein Verständnis für die zeitgemäße Interpretation und Aufführung Alter Musik wesentlich ausgebildet.

Von 2010 bis 2014 studierte Jonathan Hofmann an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main im Masterstudiengang Dirigat bei Winfried Toll. Er wurde von Winfried Toll, Berthold Possemeyer, Hermia Schlichtmann und Jan Polivka unterrichtet. Seine Zusammenarbeit mit Winfried Toll brachte Jonathan Hofmann bereits mit der Camerata Vocale Freiburg und der Frankfurter Kantorei in Kontakt. Winfried Tolls Verständnis von a-cappella- und oratorischer Musik prägte ihn wesentlich. Der präzise Umgang mit dem Klang der Stimme bildet die Grundlage seiner künstlerischen Arbeit.

Ende 2011 gründete Jonathan Hofmann gemeinsam mit Studierenden aus Frankfurt und Mainz das Rhein-Main-Ensemble. Seit Januar 2014 ist er künstlerischer Leiter der Jungen Kantorei in Frankfurt, Marburg und Heidelberg. Im Februar 2018 übernahm er die musikalische Leitung der Wallonisch-Niederländischen Gemeinde Hanau.

Jonathan Hofmanns Ansatz zu musizieren besteht in der authentischen Darstellung der inneren und äußeren Aussage von Musik. Neben Professionalität, Zielstrebigkeit, eigener Freude an und Liebe zur Musik ist Singen für ihn vor allem eine intensive Darstellung von Wort und Gefühl. Wenn ein Chor gemeinsam Musik authentisch darstellen möchte, bedarf es einer kollektiven und dennoch individuellen Auseinandersetzung. Wenn dieser Spagat gelingt, begeistert Musik.

www.jonathanhofmann.de

Die Junge Kantorei

Die Junge Kantorei ging aus der im Jahr 1961 von Joachim Carlos Martini im Auftrag der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau gegründeten Hessischen Schülerkantorei, der Dornbusch-Kantorei und dem damaligen Studentenchor der Johann Wolfgang Goethe-Universität (dem Frankfurter Motettenchor) hervor. Ab 1965 gab sich der Chor den jetzigen Namen, 1968 wurde der gleichnamige Verein gegründet. Bereits als Schülerkantorei machte sich der Chor in vielen Konzerten im In- und Ausland schnell einen Namen. Er wurde später mit zahlreichen Aufführungen barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer A-cappella-Werke und Oratorien zu einem Vokalensemble von internationalem Ansehen. Besondere Beachtung fanden die regelmäßig über einen Zeitraum von 35 Jahren stattfindenden Pfingstkonzerte im Kloster Eberbach im Rheingau, die in den letzten 15 Jahren vorrangig den Oratorien Georg Friedrich Händels gewidmet waren. Es folgten Einladungen zu Festivals, u.a. nach Leipzig, Halle, Karlsruhe und Lyon.

Joachim Carlos Martini leitete den Chor, der zuletzt in vier Teilchören (Bonn, Frankfurt, Heidelberg und Marburg) probte und gemeinsam konzertierte, über 50 Jahre lang bis zu seinem Rückzug im Jahre 2013; er hat mit seinem Musikverständnis, aber auch seiner Auffassung des sozialen Miteinanders viele Chorsänger-Biographien maßgeblich geprägt. Joachim Carlos Martini verstarb im November 2015; kurz vor seinem Tod wurde er für seine Verdienste um das Musikleben mit der Ehrenplakette der Stadt Frankfurt ausgezeichnet.

Im Jahr 2013 wählte sich die Junge Kantorei zum ersten Mal in ihrer Geschichte einen neuen Chorleiter und arbeitet in ihrer Tradition seither mit Jonathan Hofmann in Frankfurt, Heidelberg und Marburg weiter. Andreas Alferding, Richard Wiese und Martin Moog unterstützen die Probenarbeit von Jonathan Hofmann. Der ehemalige Bonner Teilchor probt und konzertiert nun eigenständig als Kammerchor Bon Canto unter Alina Gehlen.

Die Junge Kantorei ist nach wie vor für alle Menschen offen, die Freude am Chorsingen haben und bereit sind, sich der intensiven Probenarbeit zu stellen. Die Arbeit des Chors ist betont kammermusikalisch angelegt; geprobt wird im kleinen Kreis. Die intensive Auseinandersetzung mit den Problemen der Stimmbildung und der Intonation hilft, eine eigene Gesangskultur zu entfalten und eine einheitliche Artikulation in jeder Stimmgruppe zu entwickeln – stets abhängig vom Charakter des jeweiligen musikalischen Textes.

www.junge-kantorei.de

Das Vokalensemble

Heike Heilmann (Sopran)

Die aus Wangen im Allgäu stammende Sopranistin Heike Heilmann studierte zunächst Gesang an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg im Breisgau bei Markus Goritzki und anschließend Lied/Oratorium bei Heidrun Kordes an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Seit Herbst 2008 wird Heike Heilmann von Carol Meyer-Bruetting betreut. Sie war als Gast an der Oper Frankfurt und im Opernstudio des Theater Basel. Zahlreiche Konzerte und CD-Einspielungen mit namhaften Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Ivor Bolton, Konrad Junghänel und Winfried Toll führten sie nach China, Brasilien, Österreich, Belgien, Italien, Tschechien, Frankreich, in die Niederlande und in die Schweiz. Die CD *Bach, Lotti, Zelenka* (Thomas Hengelbrock), bei der sie als Solistin mitwirkt, erhielt den Gramophone Award 2010.

2013 debütierte sie am Teatro Real Madrid als Blumenmädchen in Wagners *Parsifal*; 2016 sang sie bei den Osterfestspielen in Baden-Baden mit dem Barockensemble der Berliner Philharmoniker, Concerto Melante.

Simone Schwark (Sopran)

Die in Freiburg geborene Sopranistin Simone Schwark studierte Gesangspädagogik, Lied- und Operngesang an den Musikhochschulen Freiburg, Stuttgart und Frankfurt. Sie belegte Meisterkurse bei Klesie Kelly, Dietrich Fischer-Dieskau und Renée Morloc. Wichtige musikalische Impulse erhielt sie zuletzt von Sibylla Rubens. Sie ist eine gefragte Konzert- und Oratoriensängerin und arbeitet als Solistin mit Dirigenten wie Gabriel Garrido, Andrew Parrott, Michael Schneider und Carlos Spierer zusammen. Unter anderem war sie beim Genève été, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, den Göttinger Händelfestspielen, den Weilburger Schlosskonzerten und dem Rheingau Musikfestival zu hören.

Im Opernbereich trat sie als Pamina in Mozarts *Zauberflöte*, Gretel (Humperdinck) und Eurydice (Gluck) auf. Bei den Internationalen Maifestspielen am Staatstheater Wiesbaden war sie als Drusilla in Monteverdis *Poppea*, Venus in *Venus and Adonis* von John Blow und als Oriana in Händels *Amadigi di Gaula* zu erleben. Gastengagements führten sie an die Junge Oper der Staatsoper Stuttgart und ans Stadttheater Gießen. .

Auf dem Gebiet der Alten Musik arbeitet sie mit Ensembles wie L´Arpa festante, dem Balthasar-Neumann-Chor, der Bachstiftung St Gallen und dem Johann-Rosenmüller-Ensemble zusammen. Sie wirkte bei zahlreichen Rundfunk- und Fernsehproduktionen des BR, HR und SWR mit.

www.simone-schwark.de

Ulrike Malotta (Alt)

Ulrike Malotta begann ihre Gesangsausbildung in München bei Tanja d'Althann und studierte anschließend an der Hochschule für Musik und Theater in München sowie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main in der Klasse von Hedwig Fassbender.

Bereits während ihrer Studienzeit konnte sich Ulrike Malotta im Konzertfach etablieren und erarbeitete sich ein breitgefächertes Repertoire von der Renaissance bis hin zur Moderne. Sie musiziert regelmäßig mit Klangkörpern wie Le Concert Lorrain, dem Collegium 1704, der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Kammerorchester Basel, den Bochumer Symphonikern, dem Münchner Rundfunkorchester, dem Münchener Kammerorchester, den Bamberger Symphonikern sowie dem Balthasar-Neumann-Chor und der Camerata Vocale Freiburg. Unter der Leitung von Peter Dijkstra sang sie die Altpartie in Bachs *Johannes-Passion* mit Concerto Köln und dem Chor des Bayerischen Rundfunks.

Auf der Opernbühne war die Mezzosopranistin schon mehrfach zu erleben, beispielweise als Cristina in Donizettis *I pazzi per progetto*, in der Rolle des Ramiro in Mozarts *La finta giardiniera*, als Dritte Dame in Mozarts *Die Zauberflöte*, als Endimione in Cavallis *La Calisto* am Staatstheater Darmstadt sowie als Hexe in einer Kinderfassung von Humperdincks *Hänsel und Gretel* an der Oper Frankfurt. Ulrike Malotta hegt außerdem eine besondere Liebe für den Liedgesang.

www.ulrikemalotta.de

Christian Rathgeber (Tenor)

Christian Rathgeber erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Windsbacher Knabenchor. Er absolvierte ein Diplom-Gesangsstudium an der Musikhochschule Mainz bei Andreas Karasiak. Derzeit betreut ihn Nadine Secunde aus Wiesbaden.

Sein Schwerpunkt liegt auf Tenorpartien der Alten Musik und der frühen Romantik von Monteverdi, Bach, Händel bis Mendelssohn, die ihm eine rege Konzerttätigkeit deutschlandweit ermöglichen. Konzerte führten ihn u.a. als Evangelist nach Israel mit J. S. Bachs *Johannespassion*, nach Südafrika mit Bachs *Messe in h-Moll* und und der *Marienvesper* von Monteverdi, mit Bachkantaten nach Paris (Theatre des Champs-Elysees), in die Schweiz und nach Russland mit Bachs *Weihnachtsoratorium*.

Christian Rathgeber ist regelmäßiger Solist der Bachkantaten-Reihe Mainz unter Ralf Otto. Auf der Opernbühne war er in zahlreichen Produktionen im Staatstheater Mainz und im Landestheater Rudolstadt zu sehen. In der Spielzeit 2019/20 gastiert Christian Rathgeber am Staatstheater Wiesbaden in *Salome* von Richard Strauss. Eine intensive Arbeit in Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, dem Balthasar-Neumann-Chor, dem Rundfunkchor Berlin und dem Kammerchor Stuttgart runden sein musikalisches Schaffen ab.

christian-rathgeber.de

Fabian Kelly (Tenor)

Der deutsche Tenor Fabian Kelly, geboren in Speyer am Rhein, studierte zunächst Schulmusik und Klavier, dann Gesang an der Hochschule in Mainz in der Klasse von Andreas Karasiak.

Gefragt in In- und Ausland debütierte er 2015 als Podestà in einer Hochschulproduktion von Mozarts *Finta Giardiniera*, war 2018 Solist des Rheinvokalfestivals, gastierte im selben Jahr am Landestheater Rudolstadt und war 2019 bei den Schwetzinger Festspielen in der Produktion von *L'isle deserte* unter der Leitung von Michael Schneider zu hören. Im April dieses Jahres konzertierte er als Solist im Concertgebouw Amsterdam mit La Petit Bande. Seine äußerst rege Konzerttätigkeit führte ihn bereits durch ganz Deutschland und Europa nach Malta, England, Antwerpen, Luxembourg und in die Schweiz, ebenso nach Japan und Korea.

Der junge aufstrebende Tenor, Preisträger des Meistersingerwettbewerbs Neustadt an der Weinstraße und des Fritz-Wunderlich-Stipendiums, arbeitete bereits mit international renommierten Dirigenten wie Ton Koopman, Masaaki Suzuki, Sigiswald v. Kuijken und Andreas Scholl zusammen.

www.kelly-tenor.de

Florian Küppers (Bass)

Florian Küppers wurde 1983 in Paris geboren. Im Jahr 2015 absolvierte er sein Diplom an der Hochschule für Musik Mainz in der Gesangsklasse von Andreas Karasiak und bald darauf ein Ergänzungsstudium an der Schola Cantorum Basel bei Ulrich Messthaler.

Für die Spielzeiten 2012-2015 war er Mitglied im Jungen Ensemble und daraufhin regelmäßig Gast beim Staatstheater Mainz und übernahm dort zuletzt die Partien des Mago in Händels *Rinaldo*, des Marquis d'Obigny in Verdis *La Traviata* und des Cesare Angelotti in Puccinis *Tosca*. Im Staatstheater Wiesbaden ist er als Omid in der Oper *Schönerland* von Sören Nils Eichberg, als Melisso in Händels *Alcina* und als die Mutter in Kurt Weills *Die sieben Totsünden* aufgetreten. In der Spielzeit 2021/22 singt er den Basso II in Nonos *Al gran sole carico d'amore* in Mainz und den Schreiber in *Babylon* von Jörg Widmann bei den Maifestspielen Wiesbaden.

Im Rahmen seiner passionierten Beschäftigung mit Alter Musik arbeitete Florian Küppers unter namhaften Dirigenten, wie Masaaki Suzuki, Ton Koopman, Reinhard Goebel, Wolfgang Katschner, Andreas Scholl, Andrea Marcon, Alessandro De Marchi, Ralf Otto, Alfredo Bernadini und Martin Gester.

www.floriankueppers.de

Das Instrumentalensemble

Marie Deller studierte Violoncello/ Barockcello und Blockflöte bei Susanne Müller-Hornbach, Kristin von der Goltz und Michael Schneider an der HfMDK Frankfurt. Sie konzertiert im In- und Ausland mit namenhaften Orchestern und Dirigenten, wie mit dem Freiburger Barockorchester, Freiburger Barock-Consort, Camerata Köln, La Stagione Frankfurt, Staatstheater Darmstadt, René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Jérémie Rhorer, Andrea Marcon, Michael Schneider, Ralf Otto, Laurence Cummings, Christopher Moulds. Darüber hinaus tritt sie in vielen Kammerkonzerten auf und ist als Instrumentalpädagogin an der Musikschule Bad Vilbel und Karben tätig.

会所幹也 – Mikiya Kaisho, geboren 1991 in Osaka (Japan), studierte Gitarre bei Alexander Swete sowie Alvaro Pierri an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Dort schloss er 2018 sein Magisterstudium mit Auszeichnung ab. Während des Gitarrenstudiums entwickelte sich sein Interesse an Alter Musik und er nahm Lautenunterricht bei Luciano Contini sowie Unterricht in Historischer Aufführungspraxis bei Ingomar Rainer. Seit 2019 studiert er Laute/Theorbe und Basso Continuo bei Yasunori Imamura an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Neben seiner solistischen Konzerttätigkeit tritt er in vielen Kammermusikkonzerten als Basso-Continuo-Spieler auf und konzertiert regelmäßig mit dem Kammerchor der HfMDK.

Torsten Mann schloss nach seinem Klavierstudium bei Steven Zehr an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main ebenda ein Studium Historischer Interpretationspraxis auf Cembalo und Hammerklavier bei Michael Schneider, Sabine Bauer und Harald Hoeren an. Seine musikalische Tätigkeit als Cembalist und Pianist führte ihn als Korrepetitor und musikalischer Assistent zu den Wiener Festwochen, den Rheinsberger und Bad Hersfelder Opernfestspielen und beinhaltet einen Korrepetitionsauftrag an der Frankfurter Musikhochschule. Er wurde als Mitglied des Ensembles Tides beim Lenzewski-Wettbewerb in der Kategorie „Ensemble für Neue Musik" mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Hanna Visser entdeckte ihr Interesse an historischer Aufführungspraxis bereits während ihres Studiums in moderner Violine am Conservatorium van Amsterdam bei Kees Koelmans. Dies veranlasste die niederländische Geigerin, 2014 ein Studium bei Gottfried von der Goltz an der Musikhochschule Freiburg aufzunehmen und anschließend bei Petra Müllejans an der HfMDK Frankfurt zu studieren. Seit 2015 musiziert Hannah Visser regelmäßig mit dem Freiburger Barockorchester, wodurch sie bereits auf der ganzen Welt auftrat und mit renommierten Musikern und Dirigenten arbeitete. Im Sommer 2021 ist sie als Konzertmeisterin und Solistin mit dem Freiburger Barockorchester aufgetreten.

Alexandra Wiedner-Lorenz, geboren 1982 in Tirol, studierte im Vorstudium an der Hochschule für Musik und Theater in München bei Ernö Sebestyen, wechselte nach bestandenem Vordiplom an die HfMDK Frankfurt zu Susanne Stoodt und schloss ihr Studium 2008 mit dem Diplom für Konzertausbildung und Orchestermusik ab. Seither konzertiert Alexandra Wiedner-Lorenz in verschiedensten Orchestern und Ensembles für historische Aufführungspraxis und spielt als ständiger Gast im Sinfonieorchester Innsbruck, im Opern- und Museumsorchester Frankfurt sowie im Staatsorchester Kassel. Seit 2016 spielt sie beim Kammerorchester Louis Spohr und wirkte unter anderem bei den Kasseler Musiktagen im Oktober 2016 bei der Barockoper Los Elementos mit.

Das Trio Dell/Lillinger/Westergaard

Christopher Dell studierte Philosophie, Vibraphon, Schlagzeug und Komposition in Darmstadt, Hilversum, Rotterdam und Boston. Er war als freier Komponist und Vibraphonist sowie als Dozent an der Darmstädter Akademie für Tonkunst tätig. An der HafenCity Universität Hamburg sowie der TU München lehrte er Städtebautheorie; seit 2017 lehrt er Städtebau und Stadterneuerung an der Universität der Künste Berlin. Dell gilt als einer der führenden Vibraphonisten Europas und ist mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet.

Christian Lillinger ist Schlagzeuger, Komponist und Perkussionist des Modern-Creative-Stils und der Neuen Improvisationsmusik. Er studierte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden bei Günter Sommer. Lillinger arbeitet in einer großen Zahl von Musik-Ensembles, unter anderem im EUPHORIUM, dem internationalen Ensemble Zeitgenössischer Darstellender Kunst und Musik.

Jonas Westergaard ist Kontrabassist und studierte am Rytmisk Musikkonservatorium in Kopenhagen. Er arbeitet seit den 1990er Jahren mit Musikern und Gruppen in der dänischen und deutschen Jazz- und Improvisationsszene und ist auf zahlreichen CD-Aufnahmen zu hören.

Das **Trio Dell/Lillinger/Westergaard** verbindet energetisches Spiel mit struktureller Durchführung; kompositionale Materialien werden in real-time permanent neu verschaltet. Aus dem Interagieren der Musiker heraus entfaltet sich ein musikalischer hoher Energiezustand unterschiedlichster Differenzierungen, Varianten, Klangüberlagerungen und Verweiszusammenhänge. Dem Zustand eindringlicher Plastizität und Körperlichkeit erwächst eine völlig eigenständige Ästhetik. Sie liefert außergewöhnlich packende Klanglandschaften, die sich durch eine enge Verzahnung von musikalischen Strukturen und hyperrealem sound-design auszeichnen.

Aufs Ausdrücklichste demonstriert die Doppel- CD „Grammar“ (2013 bei gligg-records erschienen) den spezifischen strukturellen Ansatz des Trios in unterschiedlichsten Perspektiven. Das Trio arbeitete ferner mit dem späten John Tchicai, u.a. auf der CD „*Dell Lillinger Westergaard* feat. John Tchicai“, Jazzwerkstatt Berlin 2011, sowie mit Mat Maneri. Die international viel beachtete Zusammenarbeit des Trios mit Johannes Brecht auf der LP und CD „Boulez Materialism“ erschien 2018 auf dem Label PLAIST; es folgten die Alben „Grammar“, „Grammar II“ und „Beats“.

www.christopher-dell.de

Installation und Regie

Johann Diel

Aufgewachsen in Frankfurt am Main, studierte Johann Diel Theaterwissenschaft und Griechische Philologie in Berlin. Noch während des Studiums begann er freiberuflich als Regieassistent, Abendspielleiter und Regie-Mitarbeiter für Musiktheaterproduktionen u.a. an der Neuköllner Oper, der Young Opera Company und der Oper Frankfurt zu arbeiten. Anschließend wurde er für drei Spielzeiten am Theater Freiburg als Regieassistent und Abendspielleiter für alle Sparten engagiert. Von 2015-2017 war er Stipendiat der „Akademie Musiktheater heute“ in der Sparte Regie und absolvierte 2019 sein Regiestudium an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg. 2018 war er mit „Hasen-Blues. Stopp.“ von Uta Bierbaum zum Körber Studio Junge Regie eingeladen. Für seine Abschlussinszenierungen kooperierte er u.a. mit der Hochschule für Musik Freiburg, dem Theater Freiburg und dem Klangforum Heidelberg..

Paula Mierzowsky

Paula Mierzowsky, geboren 1988 in Hildesheim, studierte Bildende Kunst an der Kunsthochschule Kassel (Performance, Konzeptkunst). Mit dem Kollektiv ACAD&C untersuchte sie das Kunstsystem. 2017 erhielt sie das VW Fellowship für „CARE LESS“, einer performativen Methode zur betreuten Kunstbetrachtung. Es folgten drei Jahre als Kostüm- und Bühnenbildassistentin (Staatstheater Kassel und Theater Freiburg). Sie realisierte u. a. das Bühnenbild für SCHAU MICH AN! (mit Lynn Scheidweiler, Regie: Johann Diel) und DER TEMPELHERR, das Kostümbild für Z0CK3N und die Performance TOUCH SCREENING. Von Kassel und Freiburg aus entwickelt sie aktuell Performances, Installationen sowie Bühnen- und Kostümbilder. Sie möchte den Zuschauer*innen Räume für Erlebnisse bieten und forscht oft kollektiv an neuen Formaten.

2020 gründeten Paula Mierzowsky und Johann Diel „MUDAFI: Mierzowsky und Diel – Agentur für Interventionen“. Gemeinsam entwickeln sie Erfahrungsräume und Interventionen. So stellten sie bei der Regionale 21 ihre mental-akustische Sitzung „IN DIE LEERE GEHEN“ aus und realisierten mit „GET USED TO IT“ eine multimediale Intervention im öffentlichen und digitalen (Zeit-) Raum.

Video-Installation

Christoph Neugebauer, geboren 1980 in Dresden, studierte nach mehreren Jahren der Praxiserfahrung als Kameraassistent an der Kunsthochschule Kassel mit dem Schwerpunkt „Film und Bewegtes Bild“, wo er mit Bestnote abschloss. Er wirkte in dieser Zeit an über 30 Filmprojekten mit, viele davon international auf Filmfestivals erfolgreich. Bereits während des Studiums arbeitete er zusätzlich freiberuflich als bildgestaltender Kameramann im Bereich Werbung, Dokumentarfilm und Musikvideo. 2017 mündete diese Arbeit in die Gründung seiner eigenen Firma „newGfarmer productions“, deren Angebot sich in den folgenden Jahren um vollständige Film- und Videoproduktionen vergrößerte. Zu den Kunden zählen Industrie, Kultureinrichtungen und mittelständische Unternehmen. Regelmäßig leitet er Workshops zu Bildgestaltung an der Kunsthochschule Kassel, außerdem ist er festes MItglied des Teams des Kasseler Dokumentar- und Videofilmfests.

Michael Gärtner ist ein in Kassel lebender Künstler. Nach seinem Studium der Bildenden Kunst an der Kunsthochschule Kassel ist er nun als Archivar und Dokumentar tätig im Medienarchiv der documenta gGmbH. Seine eigene künstlerische Praxis umfasst neben Video, auch Performance und Installation und er beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit der Destabilisierung von Geschlechternormen, Crossing als Ermächtigungsstrategie und der Erforschung von radikaler Softheit. Als freier Videographer und Video-Editor unterstützt er en passant Kunst- und Kulturprojekte.

Wenn Sie die Musik der Jungen Kantorei schätzen und ihre weitere Arbeit unterstützen möchten, freuen wir uns sehr, Sie in unserem Freundeskreis begrüßen zu dürfen. Der 2014 gegründete Freundeskreis Junge Kantorei e.V. unterstützt die Arbeit des Chores finanziell. Er wird maßgeblich von den langjährigen ehemaligen Vorstandsmitgliedern der Jungen Kantorei, Dr. Armin Krauter und Günther Solle, betreut und weiter entwickelt.

Als Mitglied des Freundeskreises helfen Sie durch Spenden in selbst gewählter Höhe den Ausbau der künstlerischen Arbeit mitzufinanzieren. Sie erhalten regelmäßig Informationen über die Konzerte und können vorzeitig Karten reservieren. Wir laden Sie zu besonderen Veranstaltungen ein, und Sie erhalten alle unsere CDs zum Subskriptionspreis. Kontaktieren Sie uns: freundeskreis@junge-kantorei.de. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/fundraising/freundeskreis.

Wenn Ihnen unsere Konzerte am Herzen liegen und Sie uns als Privatperson oder als Unternehmen fördern möchten, können Sie Sponsor unserer Konzerte oder Konzertpate werden. Gerne treffen wir mit Ihnen individuelle Vereinbarungen für Ihre Unterstützung der Jungen Kantorei. Senden Sie eine E-Mail an Dr. Michael Weise unter kulturfoerderung@junge-kantorei.de, wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung – oder kontaktieren Sie uns telefonisch. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/fundraising/sponsoren.

Sie sind herzlich willkommen, bei uns mitzusingen. Die Junge Kantorei probt in selbstständigen Gruppen in drei Städten ein allen gemeinsames Programm, das zusammen aufgeführt wird. Wir führen keine Aufnahmeprüfung durch, wünschen uns jedoch Chorerfahrung und vor allem eine hohe Bereitschaft, Zeit und Energie in die detaillierte Erarbeitung und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Chorwerk zu investieren. Unsere Proben in Marburg, Heidelberg und Frankfurt finden an folgenden Terminen und Orten statt:

Marburg: Mittwoch, 20-22 Uhr, ChöreKulturHaus
Georg-Voigt-Straße 89, Marburg
Heidelberg: Mittwoch, 20-22 Uhr, Klinikkapelle der Thoraxklinik Heidelberg,
Röntgenstraße 1, Heidelberg-Rohrbach
Frankfurt: Freitag, 20-22 Uhr, Wartburgkirche
Hartmann-Ibach-Straße/Hallgartenstraße, Frankfurt-Nordend

Auf unserer Internetseite www.junge-kantorei.de finden Sie die aktuellen Probenpläne und können sich ein Bild über unsere Arbeit und den erforderlichen Zeitaufwand machen. Sehr gerne steht Ihnen der Chorleiter Jonathan Hofmann für Fragen und Informationen zur Verfügung.

Wir freuen uns, Sie kennenzulernen!

Rollläden + Jalousien

Zum Abholen und Selbsteinbau
oder mit fix und fertiger Montage

Rollladenzubehör + Ersatzteile
Schalter + Schaltuhren
Rollladenmotore
Aluminiumrollladen
Kunststoffrollladen
Holzrollladen
Vorbaurollladen
Plisseestores
Vertikaljalousien
Innenjalousien
Außenjalousien + Raffstores

RS FACHBETRIEB

Weitere Informationen:
www.Rolladen-Mook.de

MOOK

Rolladenbau Mook GmbH
Kappusstraße 11 - 13
65936 Frankfurt (Sossenheim)
Telefon: 069 / 34 50 55
E-Mail: SGS@rolladen-mook.de

(2 Min. von A 66) – großer Parkplatz am Haus
Geöffnet: Mo.-Fr. 9.15 –12.45, 14.15 –17.00 Uhr