

„Dafne“ und kein Ende:

Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlte erste deutsche Oper¹

von

ELISABETH ROTHMUND

I

Die Frage, ob Heinrich Schütz eine Oper komponiert habe, ist in der Forschung noch immer heißumstritten. In der Tat stellt sie eines der faszinierendsten Themen im facettenreichen Schaffen des Dresdner Hofkapellmeisters dar, faszinierend vielleicht schon deshalb, weil sie aufgrund des nur sehr spärlich vorhandenen Materials zur Legende, ja sogar zum Mythos heranreife – oder dazu gemacht wurde – und sich trotz einschlägiger Arbeiten immer noch einer eindeutigen Interpretation zu widersetzen scheint².

Die Intention, die der vorliegenden Untersuchung zugrunde liegt, ist es jedoch nicht, eine eindeutige, geschweige denn eine endgültige Antwort auf diesen heiklen Fragenkomplex und speziell auf die Frage, was denn nun wirklich im April 1627 in Torgau zur Aufführung gelangte, zu geben; dies wird man im aktuellen Stand der Dinge wohl noch lange nicht in Erfahrung bringen können, und vielleicht ist es auch nicht das Wichtigste. Unserer Überzeugung nach muß ein anderer Ansatzpunkt gesucht werden. Das Unternehmen um die *Dafne* ist in einen weiter angelegten Kontext einzubetten, wohin es ja auch durch die Wahl des Dichters Martin Opitz, an den sich Schütz wandte, gehört: in die Auseinandersetzung um die Schaffung einer eigenständigen deutschen Literatur von europäischem Standard. Denn das war damals das große Anliegen des schlesischen Dichters, der ausgerechnet in der zweiten Hälfte der 1620er Jahre, also unmmittelbar vor der Entstehung der *Dafne*, sein Programm für die Errichtung einer deutschen Kunstdichtung erarbeitete und es auch sofort in beispielgebender Weise selber zu verwirklichen anfang.

Auf dem Spiel stand die Schaffung einer vollständigen nationalsprachlichen Literatur, wozu die Festlegung der theoretischen Grundlagen genauso gehörte wie die praktische Ausgestaltung richtungsweisender Vorbilder für die drei Hauptbereiche jeder ansehnlichen Literatur: Lyrik, Drama und Prosa. Dies geschah zunächst

1 In diesem Beitrag werden in stark gekürzter Fassung Ergebnisse einer breiter angelegten Arbeit zum Thema Kulturpatriotismus bei Heinrich Schütz und speziell zu den Beziehungen des Komponisten zur damaligen dichterischen Welt wiedergegeben (Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585-1672). Conscience identitaire allemande et patriotisme culturel, entre musique et littérature*, Diss. phil. Paris 1994).

2 Zum Stand der Diskussion siehe z. B. Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel 1991, S. 169. Siehe auch Markus Engelhardt (Hrsg.), in *Deutschland noch gantz ohnbekandt. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt/Main u. a. 1996 (= Perspektiven der Opernforschung 3), darin die Beiträge von Wolfram Steude, *Zur Frage nach einer deutschen Monteverdi-Rezeption im 17. Jahrhundert*, S. 227-242, und von Michael Heinemann, *„Eine absonderliche Art der Composition“*. *Zur Gestaltung von Rezitativen in musikdramatischen Werken von Heinrich Schütz*, S. 195-210.

in Form von Übersetzungen und Übertragungen fremdländischer Vorlagen, die dann zur Produktion deutscher Originale anregen sollten.

In Arbeiten, welche die Oper in bezug auf die Literaturgeschichte untersuchen, wurde bisher der Schwerpunkt hauptsächlich auf den lyrischen Charakter der frühen deutschen Oper gelegt, d. h. auf die Rezeption und Aneignung des italienischen Madrigalverses. Wie grundlegend gerade diese Suche nach dem geeigneten Versmaß ist, wird hier nicht im geringsten bestritten. Damit wird aber nur ein Aspekt des Operntextbuches (wenngleich im Hinblick auf die Vertonung der wesentlichste) erfaßt. Ein weiteres Merkmal des Librettos – das vielleicht deswegen wenig Beachtung fand, weil es so offensichtlich erschien, daß man dahinter nichts Relevantes vermutet hat – ist sein dramatischer Charakter, wodurch sich eine Berührungsstelle mit der Geschichte des deutschen Theaters ergibt. Die Arbeit an *Dafne*, später auch an *Judith* fällt ja mitten in Opitz' Bemühungen um die Schaffung, d. h. die theoretische Bestimmung und die förmliche Ausgestaltung eines deutschen Kunstdramas und muß konsequenterweise im Zusammenhang damit untersucht werden. Opitz' Bemühungen reichen von der ersten Definition im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) bis zur *Antigone*-Übersetzung im Jahre 1636.

Unserer Überzeugung nach kann man die Auseinandersetzung um die Oper nur dann verstehen, wenn man sie nicht als eigenständiges, d. h. in sich geschlossenes Phänomen (und vorrangig als Objekt ausschließlich musikwissenschaftlicher oder verstechnischer Analyse) betrachtet. Vielmehr kann erst dann der Ansatz einer Antwort gefunden werden, wenn man sie in den weiterverzweigten Kontext ihrer Entstehung zurückverlegt, d. h. wenn man sie auch vom gesamtliterarischen Standpunkt aus betrachtet. Anzusiedeln ist die Oper im Überschneidungsbereich von Musik und Literatur, einem Bereich, der zwar eigene Gesetze hervorbringt, von den ihm übergeordneten Bereichen jedoch nicht abzukoppeln ist. Auch in seiner librettistischen Tätigkeit konnte Opitz von seinen übrigen, streng literarischen (also von der Musik unabhängigen) Vorstellungen nicht abstrahieren, und gerade die müssen nun stärker berücksichtigt werden.

Im Folgenden geht es also nicht so sehr darum zu sagen, ob *Dafne* eine Oper war oder nicht, und was für eine, sondern vielmehr um mögliche Antworten auf folgende Fragen: Was hat Schütz genau machen wollen? Wie ist er vorgegangen und warum? Warum wandte er sich ausgerechnet an Opitz, ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt, aus welchen Gründen und mit welchen genauen Erwartungen? Warum erklärte sich Opitz seinerseits zur Zusammenarbeit mit einem Musiker bereit? Aus welchen Gründen hat er sich darauf eingelassen, dem Komponisten auf einem un bebauten und für Deutschland zumindest noch unbeschilderten Weg zu folgen? Was konnte er sich von der gemeinsamen Arbeit mit dem Vertreter einer anderen Kunst, für die er sonst nicht sehr viel übrig hatte, erhoffen? Wie ist er vorgegangen und warum? Und schließlich: Zu welchen Ergebnissen – positiven oder negativen – hat diese Zusammenarbeit geführt und warum?

Nicht nur Heinrich Schütz' Weg auf der Suche nach der deutschen Oper soll also hier nachgezeichnet werden – denn es besteht für uns kein Zweifel, daß ihm bereits sehr früh daran gelegen war, die italienische Oper, in welcher Ausprägung auch immer, in die muttersprachliche Kultur einzuführen, in diesem Fall speziell in die musikalisch-literarische Szene des schlesisch-sächsischen Raumes. Auch die beiden Zweige der Literaturentwicklung sollen verfolgt werden, mit denen diejenige

der Oper untrennbar verwachsen ist. Die Analyse des gesamten Theaterschaffens von Martin Opitz vor dem Hintergrund der Suche nach dem deutschen Kunstdrama, die Aufdeckung des verhältnismäßig gattungsfremden Charakters der zwei Operntextbearbeitungen sowie die Frage nach den Ursachen der mißlungenen Rezeption des italienischen Madrigalverses durch den schlesischen Dichter sollen dazu verhelfen, das nachzuzeichnen, was sich letztendlich als die Chronik eines Scheiterns erweist.

Um etwaige Einwände von vornherein zu entkräften, sei der Rahmen der vorliegenden Untersuchung noch einmal explizit abgesteckt: Anzusiedeln ist sie nicht so sehr im Bereich der Musikwissenschaft als vielmehr in dem der Literatur- bzw. der Kulturgeschichte. Folglich bleibt der Prozeß des Komponierens hier unberücksichtigt, erstens, weil es unsere Kompetenz überschreiten würde und von fachkundigen Forschern grundlegende Beiträge zu diesem Thema vorliegen, zweitens aber auch, weil die streng musikgeschichtliche und –wissenschaftliche Analyse, solange die Partituren als verschollen gelten müssen, in eine relative Aporie zu münden scheint, aus der vielleicht nur eine fächerübergreifende Diskussion heraushelfen kann. Die zuletzt von Wolfram Steude nachdrücklich vertretene These, *Dafne* und *Judith* seien lediglich Sprechstücke mit musikalischen Einlagen gewesen³, bringt in unseren Augen nur eine Teilantwort, denn weder in die Entwicklung der deutschen Literatur noch in das dichterische Schaffen von Martin Opitz lassen sich diese Texte naht- und problemlos einfügen. Daß zum Schluß hier eine andere Dimension – nämlich die des literarischen Theaters – in die Debatte gebracht wird, geschieht in der Absicht einer Abgrenzung von musikwissenschaftlichen wie von germanistischen Arbeiten, die sich zu ausschließlich mit der Rezeption des Madrigalverses befassen und auch deswegen unbefriedigend bleiben, weil sie zwar die Diskrepanz zwischen Original und deutscher Nachbildung feststellen, nicht aber weit genug nach den Ursachen derselben fragen. Beiden Forschungsgebieten verdankt jedoch der vorliegende Beitrag vieles: die wertvollsten Anregungen.

II

Bevor wir ins Detail gehen, seien hier in gedrängter Form die Hauptpunkte unserer Auffassung wiedergegeben.

1. *Dafne* war zunächst das Ergebnis einer privaten Initiative von Heinrich Schütz, August Buchner und Martin Opitz. Erst in einer zweiten Phase wurde sie, eher zufällig, mit Feierlichkeiten am Dresdner Hof verbunden⁴.

2. Als Ergebnis der Zusammenarbeit des führenden deutschen Komponisten und eines der damals berühmtesten deutschen Dichter, der gerade dabei war, die deutsche Literatur zu erneuern, sollte sie dazu dienen, den Deutschen (vornehmlich der höfischen Welt, auf deren Unterstützung ein solches Projekt angewiesen war) ein Exempel dessen zu geben, was eine deutsche Oper nach italienischem Vorbild

³ Vgl. Steudes in Anm. 2 genannte Arbeiten.

⁴ Die Hochzeit der sächsischen Prinzessin Sophie-Eleonore, der Tochter des Kurfürsten Johann Georg I., mit dem jungen Landgrafen von Hessen-Darmstadt im April 1627. Siehe auch Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627. Überlegungen im Hinblick auf die „Dafne“-Oper von Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 14.

sein konnte⁵, und im Idealfall auch dazu, als Paradigma diese Gattung – die deutsche Oper – zu begründen.

3. *Dafne* entsprach einem spürbaren und größtenteils auch nachweisbaren Willen zur Oper, der bei Heinrich Schütz bis in die Zeit des ersten Venedig-Aufenthalts in den Jahren 1609-1611 zurückreicht und sich bis in die 1640er, wenn nicht gar in die 1650er Jahre nachzeichnen läßt. So kann sie nur als Oper, d. h. als „durchkomponierte, szenisch dargestellte dramatische Handlung“⁶ intendiert worden sein, wie auch immer sie im konkreten Fall aufgeführt wurde.

4. Daß sie jedoch die Gattung der Oper in Deutschland nicht zu begründen vermochte, und daß sämtliche Schützschen Opernversuche letztlich als gescheiterte anzusehen sind, ist auf vielfältige und vielschichtige Gründe zurückzuführen. Genannt seien hier einerseits Gründe historischer, politischer, soziologischer und im weitesten Sinne kunstgeschichtlicher Natur⁷, andererseits aber auch werk- bzw. projektimmanente Gründe, mit denen wir uns im folgenden besonders beschäftigen werden. Ein Teil der Verantwortung für das Scheitern lag vermutlich bei Schütz selbst, in seinem vielleicht zu starken und etwas übereilten Drang danach, eine – wenn nicht gar die erste – deutsche Oper zu schaffen. Damit verbunden, aber gewichtiger sind dann Gründe literarischer bzw. literaturgeschichtlicher Natur, die in der Entwicklung der deutschen Lyrik und des deutschen Dramas ebenso wie in der damit eng zusammenhängenden Haltung und Persönlichkeit Martin Opitz' zu finden sind.

Schütz hat sich bereits sehr früh für Werke interessiert, die Vokal- und Instrumentalmusik und szenisches Handeln miteinander verbanden⁸. Besondere Marksteine auf diesem Wege sind natürlich *Dafne* (1627) und die Ballett-Oper *Orpheus und Euridice* aus dem Jahre 1638 (zu einem Text von August Buchner), es gehören aber in diesen Zusammenhang auch das „große Beylager“, das 1634 in Kopenhagen stattfand – obwohl dort keine Oper aufgeführt wurde –, und Martin Opitz' 1635 veröffentlichtes *Judith*-Schauspiel, das größtenteils auf einem italienischen Opernlibretto beruht⁹ und somit als zumindest opernhafter Text anzusehen ist. Ein bedeutender Wendepunkt auf der Suche nach der deutschen Oper ist ohne Zweifel die zweite Italienreise, die Schütz 1628/1629 unternahm, doch muß *Dafne* als erste Frucht eines Prozesses betrachtet werden, der schon auf das Jahr 1617 zurückgeht und damit zugleich ein noch früher entwickeltes Interesse des Komponisten erkennen läßt. Dieses Interesse für opernhafte oder opernähnliche Werke stammt nämlich nicht, wie meistens aufgrund einer einseitigen Interpretation seines an den

5 Genannt seien hier als mögliche Vorbilder Werke von Peri (*Dafne*, *Euridice*) und Gagliano (*Dafne*), beide Vertreter der florentinischen Oper, und eventuell auch schon die ersten Opern von Claudio Monteverdi. Die Vermutung, *Dafne* hätte mit dem „italienischen Opernstil von 1610“ (und nicht etwa erst von 1625 oder 1630) vieles gemeinsam gehabt, wurde übrigens schon von Hans Heinrich Borchardt geäußert (*Beiträge zur Geschichte der Oper und des Schauspiels in Schlesien bis zum Jahre 1740*, in: Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens 43 (1909), S. 217-242, besonders S. 233).

6 Steude, *Heinrich Schütz* (wie Anm. 2), S. 170.

7 Gemeint ist hier in erster Linie die Entwicklung der Hoffeste und besonders des Balletts, schon in den späten 1630er Jahren.

8 Der Tanz kann ebenfalls miteinbezogen werden.

9 *Giuditta* von Andrea Salvadori, vertont von Marco da Gagliano (1626).

Hamburger Agenten Friedrich Lebzelter gerichteten Briefes vom 6./16. Februar 1633 angenommen wird, erst aus der Zeit der zweiten Venedig-Reise, sondern muß bereits in der Zeit des ersten Venedig-Aufenthalts bei Gabrieli angesiedelt werden. Aus dem Brief an den Kurfürsten, den Schütz im November 1628 bei seiner Ankunft in Venedig schrieb, geht hervor, daß er schon vor dieser Zeit Kenntnis von bühenmusikalischen Werken gehabt haben muß: „Immassen ich dan vorspüren thue, das von der zeit an, da ich hiebevorn das erste mahl dieser örter gewesen binn, Sich dieses gantze werk sehr geendert vndt die Jenige Music welche zu fürstlichen Taffeln, Comedien Balleten vndt derogleichen representationen dinlichen ist, sich itzo merklichen verbessert vndt zugenommen hatt [...]“¹⁰. Eine solche Bestandsaufnahme verrät angesichts der eindeutigen Formulierung („geendert“, „verbessert“, „zugenommen“) notwendigerweise eine frühere Kenntnis der Dinge. Schütz hat in den Jahren 1609-1611 in Venedig zumindest von der Existenz der ersten Opern gewußt, und wenn nicht selber Aufführungen beigewohnt, so doch bestimmt einen Blick in die eine oder andere Partitur geworfen¹¹.

Auch in seinem Werk sind die ersten Versuche im Bereich des „musikalischen Theaters“ sehr früh zu verzeichnen, nach unserer Ansicht schon in den ersten Dresdner Jahren, als der Komponist die Texte zu größeren weltlichen Werken dieser Art noch selber schrieb, etwa beim Besuch des Kaisers Matthias 1617 oder zum Geburtstag des Kurfürsten 1621¹². Für sämtliche danach komponierten Werke jedoch (ob es sich um kleinere Werke madrigalischer Art oder um größere der Bühnenmusik handelt) wandte sich Schütz stets an anerkannte Dichter: Martin Opitz, August Buchner und vielleicht auch – später – David Schirmer.

Besonders markant sind die in den Jahren 1617 und 1621 entstandenen Werke (zu denen die Musik verschollen ist) bestimmt nicht. Sie verdienen in diesem Zusammenhang nur deswegen genannt zu werden, weil es scheint, als werde in ihnen schon spürbar, wie Schütz beginnt, sich über textierte Bühnenmusik Gedanken zu machen. Die Wahl der Thematik (in zwei Fällen steht Apollo im Mittelpunkt, der Gott der Musik und der Dichtkunst) erlaubte ja im Werk selbst eine Aussage über das Werk, die auch nicht ausblieb: Hervorgehoben sei hier der Nachdruck, mit welchem die Figuren den innovativen Charakter der Stücke betonen¹³. Selbstverständlich handelt es sich zum Teil um einen üblichen Topos, aber die bei solchen Anlässen erforderliche Rhetorik vermag nicht alles zu erklären, und in diesen Texten schimmert doch schon etwas wie die Suche nach dem adäquaten Text durch. Schütz war kein Dichter, maß sich auch nicht an, einer zu sein, und seine Verse sind sehr mittelmäßig; nicht zu übersehen ist jedoch die Suche nach der größtmöglichen metrischen Vielfalt, z. B. in der Wahl unterschiedlicher Strophenformen. So kommt in der *Glückwünschung der Musen* kein einziges Strophenmuster zweimal vor.

10 Schütz GBr, S. 96.

11 Zumindest Monteverdis *Orfeo* war 1609 in Venedig veröffentlicht worden, und es ist nicht auszuschließen, daß Schütz auch von den ersten florentinischen Opern hörte. Entdeckt hat er auf jeden Fall diesen Typ der Bühnenmusik bzw. deren Existenz nicht erst 1628.

12 *Wunderlich translocation Des Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Berges Parnassi* (1617); *Neptun und die Elbnympfen* (1617); *Glückwünschung des Apollinis und der Neun Musen* (1621).

13 „Apollo, mit den Musis sein / Auff dem Parnasso stimmt ein / Spielt ein Intrad auff neue art / Deßgleichen nie gehört sonst ward [...]“ (Schütz GBr, S. 42).

„Mit fleis / mit fleis / mit allen fleis / ein Liedlein gut zusammen accordiret, | Auff neue art / auff neue weis / dem Herren gros sämtlich congratuliret.“ (Schütz GBr, S. 53.)

Seit der Mitte der 1620er Jahre hört Schütz auf einmal auf, seine Texte selber zu schreiben¹⁴, was sehr genau mit dem Auftreten von Martin Opitz auf der deutschen literarischen Szene zusammenfällt – Martin Opitz, der sehr schnell zum „Vater der deutschen Dichtung“ wurde und sich innerhalb einer kurzen Zeitspanne mit drei grundlegenden Veröffentlichungen einen Namen machte: dem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), den *Deutschen Poemata* und der Übersetzung der *Trojanerinnen* (beide 1625). Unmittelbar danach wendet sich Heinrich Schütz an den kurz vorher auch vom Kaiser gekrönten Dichter, und das erste Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist eben *Dafne*, die sich zumindest textmäßig von den Werken aus Schütz' frühen Dresdner Jahren grundsätzlich unterscheidet: Erstmals handelt es sich nicht um einen eigens geschriebenen Text, sondern um die Bearbeitung eines italienischen Opernlibrettos, was unmißverständlich auf eine bestimmte Absicht hindeuten muß, nämlich die Einführung der italienischen Oper in Deutschland bzw. die Eindeutigung dieser Gattung.

Das heute noch vorhandene Quellenmaterial zu *Dafne*, das auch einen Einblick in die zeitgenössische Rezeption von deren Aufführung gewährt, ist gewiß unvollständig und wenig explizit, deutet aber unmißverständlich darauf hin, daß es sich nicht um ein gewöhnliches Stück des Sprechtheaters gehandelt hat. Heranzuziehen sind hier einerseits die Titelseite des Textbuches, andererseits verschiedene Berichte über die Aufführung selbst.

Auf der Titelseite der Erstausgabe erklärt Opitz, daß *Dafne* „durch Heinrich Schützen / Churfürstl. Sächs. Capellmeister Musicalisch in den Schawplatz zu bringen“ war¹⁵. Trotz der Unschärfe der Angabe werden hier die Anwesenheit der Musik und diejenige Heinrich Schütz' dokumentiert, doch wird dessen Rolle nicht näher bestimmt: Trat er als Komponist oder lediglich als Kapellmeister auf? „Musikalisch in/auf den Schawplatz bringen“ heißt zunächst, mit einem Anteil an Musik aufführen, der (aus welchen genauen Gründen auch immer) besondere Erwähnung verdient. Es sei daran erinnert, daß Opitz diese Formulierung bis zur letzten Gesamtausgabe seiner Werke 1644 beibehielt, was zwar keinen expliziten Rückschluß erlaubt, wohl aber bedeutet, daß es sich nicht nur um etwas Besonderes in bezug auf das Verhältnis Text/Musik handeln sollte, sondern auch tatsächlich gehandelt hat¹⁶. Natürlich muß auch berücksichtigt werden, daß Opitz den Text (abgesehen vielleicht von der Erstausgabe) als ausschließlich literarisches Werk veröffentlichte, nicht als Textbuch, d. h. als Vertreter einer besonderen und bereits defi-

14 Einzige und verständliche Ausnahme ist die Komposition zum Tode seiner Ehefrau: *Mit dem Amphion zwar* (SWV 501).

15 Zitiert wird nach dem Exemplar der Universitätsbibliothek Wrocław (Signatur: 355086). In den späteren Ausgaben (1629, 1644) heißt es dann im Perfektum: „[...] durch Heinrich Schützen im 1627. Jahre musikalisch auf den Schawplatz gebracht ist worden“. Die Ausgabe von 1629 wird nach dem Exemplar der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel zitiert, Signatur: 75.1. Poet., S. 13; die Ausgabe von 1644 nach: Martin Opitz, *Weltliche Poemata 1644* (Faks. hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1967), 1. Teil, S. 104.

16 Ein Einwand sei hier entkräftet: In einem Brief an Buchner vom 1. Oktober 1627 schreibt Opitz zwar, er wisse noch nicht, ob die Aufführung stattgefunden habe oder nicht: „Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem [...]“ (zitiert nach Ludwig Geiger [Hrsg.], *Mitteilungen aus Handschriften. Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte*, H. 1, Leipzig 1876, S. 8). Dies ist aufgrund seiner diplomatischen Tätigkeit und seiner Reisen gut möglich. 1629 und 1644 aber muß er es gewußt haben (siehe auch Anm. 15).

nierten Mischgattung. Demnach urteilte er nach literarischen, nicht aber nach musikalischen Kriterien: Sein Ziel war es nicht (und konnte es auch nicht sein), auf der Titelseite die Art und Weise zu bestimmen, wie Text und Musik miteinander verbunden waren, betonen konnte er nur, daß sie es waren.

Die zeitgenössische Berichterstattung ist zwar nicht viel ausführlicher, da an ihr meistens keine fachkundigen Schreiber beteiligt waren, dennoch ist ihr einiges zu entnehmen, was die These unterstützt, *Dafne* sei eindeutig als Oper intendiert gewesen. Wenn die Dokumente aus dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt es nicht ermöglichen, die Aufführung des 13. April von denjenigen der anderen Tage zu unterscheiden, da in allen Fällen lediglich verzeichnet wird, es wäre „Comedie gespielt“ oder „agirt“ worden¹⁷, so sind die Dresdner Quellen aufschlußreicher, vielleicht weil man im Vorfeld besser informiert war und ahnte, daß sich etwas Besonderes ereignen würde. Dort wird eine „Musicalische Comoedie“ bzw. eine „von der Churfürstlichen Cantorey“ gehaltene „Sing Comoedi“¹⁸ erwähnt. Über diese heute noch zugänglichen Quellen hinaus weist Moritz Fürstenau¹⁹ noch auf ein anderes Hoftagebuch hin, das bisher trotz zahlreicher Bemühungen nicht auffindig gemacht werden konnte, dennoch eine weitere, nicht uninteressante Schilderung des Geschehens bietet. Dort heißt es: „den 13. [April] agirten die Musicanten musicaliter eine Pastoral Tragicomoedie von der Daphne“.

Aus alledem geht folgendes hervor:

1. *Dafne* war ein dramatisches Werk mit verhältnismäßig glücklichem Ausgang („Comoedie“, „Tragicomoedie“) und hohem musikalischen bzw. gesungenen Anteil („musikalische Comoedie“, „Sing Comoedie“).

2. Aufgeführt wurde sie nicht von irgendwelchen Schauspielern, sondern von „Musicanten“, womit vornehmlich Sänger gemeint sind, da ja die „Churfl. Cantorey“ – und nicht etwa die Kapelle – besondere (ja ausschließliche) Erwähnung findet.

3. Auch die Art der Aufführung rief besondere Aufmerksamkeit hervor: So wird ausdrücklich betont, es habe sich um eine musikalische Aufführung gehandelt, und der Terminus der nicht nachweisbaren Quelle von Fürstenau scheint ebenfalls unmißverständlich darauf hinzuweisen, wie nun *Dafne* aufgeführt wurde, nämlich musicaliter, d. h. mittels der Musik, genauso wie ähnlich geprägte, damals gebräuchliche Termini darauf hindeuten, daß Werke für Instrumental- oder Vokalbesetzung bestimmt sind (instrumentaliter, vocaliter).

Diese Angaben stimmen übrigens überein mit derjenigen der Opitzschen Titelseite sowie mit derjenigen Carlo Farinas in der Fußnote zu einer anlässlich der Torgauer Feierlichkeiten komponierten Gagliarde: „rappresentata in musica“²⁰. Die

¹⁷ Fechner (wie Anm. 4), S. 21.

¹⁸ Hofjournale, 13. April 1627: „Habenn die Chur= vndt Fürstlichen Personen ein Bogenschießen gehalten, vndt vffn Abend der Musicalischen Comoedien zugehörrt.“ (Staatsarchiv Dresden, zitiert bei Steude, *Heinrich Schütz* [wie Anm. 2], S. 172.) – Heiratsacten, 13. April 1627: „Nach der Abendmalzeit wurde eine Sing Comoedi von der Churfl. Cantorey gehalten.“ (Staatsarchiv Dresden, Loc. 8674, S. 57 a-b.)

¹⁹ Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, Dresden 1861, S. 98.

²⁰ „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell Eccellentiss^{mo}. Sig^r. Landgravia d’Hassia, quando fu rappresentata in Musica la Comedia Della Dafne à Torga“, zitiert bei Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: SJB 18 (1996),

Hauptart des Vortrages scheint also, im Unterschied zu anderen damals aufgeführten Komödien, die Musik bzw. der Gesang gewesen zu sein, sonst hätte man es nicht für nötig erachtet, die Kantorei als allem Anschein nach einzige Ausführende zu nennen. Ist aber die Musik bzw. der Gesang der zumindest vorwiegende Modus der Aufführung gewesen, so kann das nur heißen, daß man sich *Dafne* nicht als ein Werk vorzustellen hat, in welchem der gesprochene Text die Basis bildete – was wäre das wohl für ein gesprochenes Stück gewesen, für das Schütz den berühmten Opitz bemüht hätte und das dann von Sängern hätte aufgeführt werden sollen? – und die Musik lediglich ein Akzidens war. Wäre es doch so gewesen, hätte man nicht die Kantorei als Ausführende genannt, denn es ist unvorstellbar und entspricht auch dem damaligen Gebrauch nicht, daß Musiker als Komödianten für gesprochenes Theater auftraten. Hätten sie aber nur eine kleinere Rolle gehabt – das Singen der Chöre etwa oder der strophischen Lieder –, so hätten sie nicht solche Berücksichtigung gefunden und die „Spieler“ dermaßen in den Hintergrund gedrängt, daß diese nicht einmal genannt werden.

Wäre *Dafne* doch eine Art Singspiel gewesen, so müßte das heißen, daß der gesungene Text im Verhältnis zum gesprochenen eindeutig überwog. Über die Art des Gesanges wird freilich hier nichts ausgesagt²¹, es kann also aus all diesen Angaben nicht mit letzter Sicherheit geschlossen werden, ob es sich bei *Dafne* um eine Oper im „stile recitativo“ gehandelt hat oder nicht. Dies aber bedeutet wiederum nicht zwangsläufig, daß das ganze Vorhaben mit der Oper als Gattung nichts zu tun hatte: Zwischen dem gesprochenen Theater, ob mit musikalischen Einlagen oder ohne, und der perfekten rezitativischen Oper gibt es noch Raum genug für Versuche und unvollkommene Realisierungen. Was jedoch unserer Ansicht nach nicht bestritten werden kann: *Dafne* war keine gewöhnliche Aufführung des Sprechtheaters, sondern eine Vorstellung, in der Gesang und Theater auf eine ganz

S. 109-122, dort besonders S. 120-121. Der Ausdruck „rappresentata in musica“ wurde bei den Italienern zur Bezeichnung von Werken verwendet, die eindeutig als Opern zu gelten haben, vgl. etwa „La Favola d’Orfeo, rappresentata in musica“ (Titelseite des Erstdrucks des Librettos von *L’Orfeo* 1607), „*L’Orfeo*, Favola in musica da Clavdio Monteverdi, rappresentata in Mantova“ (Titelseite des Erstdrucks der Oper 1609), „*L’Arianna*, Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini [...] rappresentata in musica [...]“ (Titelseite des Librettos 1608).

Im Gegensatz zu Fechner glauben wir nicht, daß dieser Fußnotentext den Beweis dafür liefert, *Dafne* sei keine Oper gewesen, sondern lediglich ein Stück des Sprechtheaters mit eingefügten Gesangs- und Ballettnummern. Wenn die Gagliarde gespielt und gesungen wurde, als „musikalisch dargestellt wurde die Komödie von der *Dafne* zu Torgau“, so heißt das zunächst nichts anderes, als daß sie bei derselben Aufführung wie *Dafne* gespielt wurde. In welcher näheren Beziehung sie zu *Dafne* stand, wird hier nicht bestimmt. Daß sie sozusagen zeitgleich mit *Dafne* gespielt wurde, besagt auch nicht das Geringste über deren genaue Natur: Auch mit anderen Stücken von anderen Komponisten hätte *Dafne* eine von Schütz vertonte Oper sein oder zumindest als solche intendiert sein können. Fechner gibt selber zu, daß „Versuche, den Opitzschen *Dafne*-Text der Gagliarde zu unterlegen, [...] bislang zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt [haben]“ (S. 120). Damit ist einmal mehr bewiesen, wie locker die Beziehung zwischen der Gagliarde und *Dafne* gewesen sein muß, und daß man aus dieser Gagliarde keinerlei Rückschluß in Bezug auf *Dafne* ziehen kann. Auf jeden Fall deutet der Fußnotentext unmißverständlich auf den besonderen, ja markanten Charakter der Aufführung hin. Sonst hätte sie nicht als Bezugsereignis fungiert.

21 Anders zum Beispiel als im italienischen Libretto der *Giuditta* von Salvadori, wo es heißt: „rappresentata in musica recitativa“.

unübliche Art und Weise verbunden waren, sei es aufgrund des höheren Anteils an Musik und Gesang, sei es wegen eines für die damalige Zeit in Deutschland ungewöhnlichen Stils.

III

Auch die Analyse des Textes der *Dafne* – sei es eine formelle Analyse an sich oder eine Untersuchung innerhalb des Opitzschen Schaffens – bestätigt die Auffassung, es habe sich tatsächlich um eine Oper gehandelt oder zumindest handeln sollen. Zuvor aber müssen wir auf die erste Begegnung zwischen Heinrich Schütz und Martin Opitz zurückkommen, um den tieferen Sinn zu erschließen, der ihr zugrunde lag und die Form des *Dafne*-Textes mitbestimmte.

Der erste persönliche Kontakt zwischen Schütz und Opitz geht wohl auf den Sommer 1625 und die Vermittlung Buchners zurück. Bei ihm hielt sich Opitz gerade auf, um letzte Hand an seine Übersetzung der Tragödie *Die Trojanerinnen* von Seneca zu legen. Die Beziehung war so herzlich, daß Opitz im September 1625 Schütz ein Trostgedicht anlässlich des Todes seiner Ehefrau Magdalena Wildeck zukommen ließ²². Bemerkenswert an diesem Gedicht ist, daß dort zwar unterschwellig, doch unüberhörbar das Vorhaben einer Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker mitklingt²³. Das legt den Schluß nahe, daß die Möglichkeit dazu bereits davor, d. h. eben im Sommer erwogen wurde. Die Initiative ging von Schütz aus, Buchner übernahm die Vermittlerrolle. In einem an ihn gerichteten Brief erklärte sich Opitz am 9. Juni 1626 in aller Deutlichkeit zu einer solchen Zusammenarbeit auch bereit: „Doctissimo musico Schützio, si quid a me volet, promptissime inseruiam“²⁴. Natürlich ist damit noch nicht bewiesen, daß es sich um *Dafne* gehandelt hat²⁵. Doch bedeutet Opitz' Zusage einen weiteren Schritt in Richtung auf die Verwirklichung eines gemeinsamen Projektes, das vermutlich seit dem Sommer 1625, zunächst unverbindlich, in der Luft schwebte. Daß das gemeinsame Projekt erst so spät nach der ersten Kontaktaufnahme realisiert wurde, könnte im Tod der Ehefrau von Schütz eine Erklärung finden; ihm war nach diesem Verlust zumindest für

22 Martin Opitz, *An Herrn Heinrich Schützen / auff seiner liebsten Frawen Abschied* („O Du Orpheus unsrer Zeiten [...]“), in: Opitz, *Weltliche Poemata* (wie Anm. 15), 2. Teil, S. 155.

23 Siehe dazu auch Jörg-Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum biographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder*, in: *SJb* 16 (1994), S. 49-66, besonders S. 60 ff. Berns hebt die Bedeutung hervor, die der Vergleich mit Orpheus haben mußte: Schütz erscheine in diesem Gedicht als ein Orpheus novus, ja gar als ein Orpheus germanicus, als Initiator einer Zusammenarbeit zwischen der neuen deutschen Musik und der neuen deutschen Dichtung. Dies sei in der letzten Strophe des Gedichts, vor allem im „wir“-Pronomen, besonders deutlich: „Wir auch wollen mit dir stimmen / | wollen Eyfrig neben dir | An die blawen Wolcken klimmen | Daß sie lebe für und für | Durch die Kunst gelehrter Saiten / | O du Orpheus unsrer Zeiten.“ Ob hier bereits die Arbeit an der Übertragung der italienischen *Dafne* oder nur das Prinzip einer Kooperation zwischen Dichter und Musiker gemeint ist, bleibt dahingestellt.

24 Opitz an Buchner, 9. Juli 1626, zitiert nach Geiger (wie Anm. 16), S. 33.

25 Anton Mayer (*Zu Opitz' Dafne*, in: *Euphorion* 18 [1911], S. 754-760) behauptet dagegen, es hätte sich nur um *Dafne* handeln können.

einige Zeit nicht mehr nach Oper und weltlicher Musik zumute²⁶. Opitz seinerseits war bis Ende 1625 mit der Arbeit an seiner Gedichtsammlung beschäftigt. Als sich dann kurz nach der von ihm erteilten Zusage ergab, daß die zunächst für den Herbst 1626 vorgesehene fürstliche Hochzeit auf das Frühjahr 1627 verlegt wurde, hat Schütz diese Zeitspanne nutzen wollen, um dem Opern-Projekt Gestalt zu geben und die Aufführung eines solchen Werkes, die ursprünglich nicht geplant war, bei den Feierlichkeiten durchzusetzen.

So wollen wir folgende Rekonstruktion wagen: Nach ersten Gesprächen im Sommer 1625 wollten Schütz und Opitz zunächst für sich versuchen, ein italienisches Textbuch ins Deutsche zu übertragen, vielleicht nur um zu ermitteln, ob und inwieweit ein solches Unternehmen überhaupt zu realisieren war. Es hat sich also zunächst um ein privates Experiment gehandelt, wahrscheinlich als erster Anlauf gedacht vor einem öffentlichen Versuch, von dem man aber damals noch nicht einmal wußte, ob und wann er stattfinden könnte. Dieses Experiment kann in der Tat nicht von Anbeginn mit den Vorbereitungen für die fürstliche Hochzeit verbunden gewesen sein, sei es nur aus zeitlichen Gründen: Die Verlobung war im Januar 1625 gefeiert und das Datum für die Hochzeit bei derselben Gelegenheit festgelegt worden. Die Zeit zwischen Opitz' Zusage im Juli 1626 und der für den Herbst desselben Jahres geplanten Hochzeit wäre eindeutig zu kurz gewesen, außerdem kann Schütz im Januar 1625 nicht die Absicht gehabt haben, für diese Zeremonie ein außergewöhnliches opernähnliches Werk zu komponieren, da er zu dieser Zeit noch über keinen Librettisten verfügte. Das zeitliche Zusammenfallen des Opitz-Schütz'schen Vorhabens mit dem besonderen Ereignis im Hofleben war also zufälliger Natur: Ursprünglich hatten die Suche nach der deutschen Oper und die fürstliche Hochzeit nichts miteinander zu tun. Sie berührten sich erst dann, als Schütz im Sommer 1626, kurz nach Opitz' Zusage, auch die Nachricht vom Tode des Landgrafen Ludwig erhielt, wodurch die Hochzeit auf das Frühjahr 1627 verlegt wurde. Die Zeitverhältnisse waren nun ganz andere, jetzt verfügte der Komponist über etwa acht Monate, die er zu nutzen gedachte, um aus dem privaten Experiment ein öffentliches Ereignis zu machen. Dazu motiviert hat ihn die Hoffnung, durch ein konkretes Beispiel (wie eine Aufführung) den Kurfürsten und mit ihm die geladenen Gäste für die Förderung der deutschen Oper gewinnen zu können.

Schütz hatte diese Aufführung der *Dafne* erzwingen müssen; sie war vom Kurfürsten nur geduldet, nicht aber gefördert worden²⁷. Das wird aus folgenden Argumenten ersichtlich:

1. Im Herbst 1627 wußte Opitz immer noch nicht, ob das Werk aufgeführt worden war oder nicht²⁸; vor Beginn der Feierlichkeiten stand also nicht fest, ob die Aufführung würde stattfinden können oder nicht.

2. Die Aufführung fand nach Abreise des kaiserlichen Gesandten statt, was wohl bedeutet, daß sie erst im Nachhinein hinzugefügt wurde und im engeren Rahmen der offiziellen Feierlichkeiten keinen Platz fand.

26 Siehe auch die Vorrede zum *Beckerschen Psalter* vom 6. September 1627, in dem Schütz nach eigener Aussage besonderen Trost gefunden habe (Schütz GBr, S. 79-82).

27 Vgl. dazu ausführlicher die in Anm. 1 genannte Arbeit der Verfasserin, Bd. 2, S. 461 f., besonders S. 532 ff. u. 701 ff., sowie Fechner (wie Anm. 4), S. 17 f.

28 Vgl. seinen Brief an Buchner vom 1. Oktober 1627 (oben Anm. 16 u. unten Anm. 36).

3. Daß die Erstausgabe des Textes bei David Müller in Breslau verlegt wurde und nicht in Dresden, bestätigt die Hypothese, es habe sich nicht um ein vom Kurfürsten unterstütztes Projekt gehandelt²⁹.

4. Hingegen versäumten es Schütz und Buchner 1638 nicht, zu betonen, daß *Orpheus und Euridice* mit Erlaubnis der kurfürstlichen Familie aufgeführt wurde³⁰.

Durch die Zusage von Opitz im Sommer 1626 glaubte Schütz, den Kurfürsten überzeugen zu können. In einem gewissen Sinne erscheint also die Realisierung dessen, was als erster Opernversuch in deutscher Sprache beabsichtigt war, als eine unmittelbare Folge des Todes des Hessischen Landgrafen Ludwig am 27. Juli 1626. Was nun die genaue Datierung der Übersetzung angeht, können wir Anton Mayers These nicht folgen, Opitz habe seinen Text erst im Januar 1627 geschrieben³¹. Übereinstimmend mit Marian Szyrocki und Jörg-Ulrich Fechner³² glauben wir eher, daß Opitz bereits im Sommer 1626 das italienische Libretto zur Übersetzung erhielt – sei es brieflich über Buchner oder spätestens auf der Dienstreise, die der schlesische Dichter im Auftrag des Burggrafen von Dohna im August nach Dresden unternahm –, und daß die Übersetzung bereits Ende 1626 vorlag³³. Auf dem Titelblatt der Erstausgabe ist kein Datum verzeichnet, das sich auf Drucklegung und Veröffentlichung beziehen würde. Es wird lediglich auf den noch bevorstehenden Gebrauch des Textes verwiesen, was nur eins aussagt: Veröffentlicht wurde dieser Text vor dem 13. April 1627³⁴; wie lange davor, wird aber hier nicht bestimmt.

Unterstützung findet die These, *Dafne* sei eine Oper gewesen, weiter dadurch, daß die Initiative zur Übersetzung des Librettos vom Komponisten ausging. Am 15. April 1627 erklärte nämlich Opitz in einem Brief an Balthasar Venator, er habe auf Verlangen seiner „Dresdner Freunde“ gearbeitet, die ihm eine italienische Vorlage hatten zukommen lassen³⁵. Der Brief an Buchner vom 1. Oktober bestätigt dies³⁶ und ist zudem das einzige Dokument, aus dem hervorgeht, daß tatsächlich Schütz am Ursprung des Ganzen stand.

Zusammenfassend ergibt sich aus diesen beiden Briefen Folgendes:

Heinrich Schütz ist es gewesen, der Opitz geradezu gedrängt hat, ein italienisches Libretto ins Deutsche zu übertragen. Bemerkenswert ist der sehr starke Ausdruck, den der Dichter beide Male benutzt, um die Art des Verhältnisses zwischen ihm und dem Komponisten zu bezeichnen (wo er sich doch im Juli 1626 zu einer

29 Siehe dazu auch Fechner (wie Anm. 4), S. 14f.

30 Vgl. *Cartell der Muse Calliope*, Staatsarchiv Dresden, Loc. 10554, S. 68b-69.

31 Mayer (wie Anm. 25), S. 756. Mayers Analyse stützt sich auf einen Vergleich der Widmungs- und Veröffentlichungsdaten der Werke aus den Jahren 1626-1627, berücksichtigt aber nicht, daß Arbeit am Text und Widmungsdatum nicht immer übereinstimmen.

32 Marian Szyrocki, *Martin Opitz*, München 1956 (2/1974), S. 78; Fechner (wie Anm. 4), S. 15.

33 Borchardt (wie Anm. 5, S. 229) spricht vom Winter bzw. von November/Dezember 1626.

34 Fechner zufolge (wie Anm. 4, S. 15) hat Opitz das Textbuch anlässlich der Leipziger Herbstbuchmesse fertiggestellt und es bei dieser Gelegenheit seinem Verleger überreicht.

35 Opitz an Venator, 15. April 1627: „Drama quod hic vides extortum est a me per Dresdenses qui specimen eius modi ab Italo quodam conscriptum ad me miserunt.“ Der Brief ist abgedruckt in: Alexander Reifferscheidt (Hrsg.), *Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des 17. Jahrhunderts*, I: *Briefe G. M. Lingelsheims, M. Bernegggers und ihrer Freunde*, Heilbronn 1889, S. 291.

36 „Drama in nuptias Torgenses, si hoc factum fuit, vidisse te nollem, praeter cantilenas, reliqua non sunt tanti, Dandum erat Sagittario nostro, cuius amor erga me nugas istas extorsit.“ Vgl. oben Anm. 16.

Zusammenarbeit so gern bereit erklärt hatte!): „extorquere“, d. h. erzwingen, abnötigen.

Seiner deutschen Übersetzung mißt Opitz keinen großen dichterischen Wert bei. Nicht so sehr der Begriff „nugas“ scheint hier entscheidend zu sein, den Opitz auch zur Bezeichnung anderer Werke benutzt³⁷, sondern vielmehr die Tatsache, daß er es für nötig erachtet, sich gegenüber Venator für die in Deutschland allem Anschein nach sehr ungewöhnliche Form des Textes zu rechtfertigen, sowie das Argument, auf das er zurückgreift: man habe ihm eine Vorlage dieser Art („specimen eius modi“) zugeschickt. Ein höchst unerwartetes Argument unter Opitz' Feder, der ansonsten mit der Form seiner Vorlagen immer recht frei umging. In der Vorrede zu den *Trojanerinnen* z. B. beruft er sich auf die Unterschiede zwischen der lateinischen und der deutschen Sprache, um zu erklären, warum er der Form der römischen Tragödie nicht treu geblieben sei³⁸. Wenn er dagegen bei *Dafne* (und später auch bei *Judith*) zu verstehen gibt, daß er über die Form nicht frei verfügen konnte, so kann es nur heißen, daß man ihn ausdrücklich gebeten hatte, diejenige des Originals beizubehalten. Zufrieden darüber ist er jedoch nicht, wie aus dem Brief an Buchner erhellt, letztendlich gefallen ihm darin nur einzelne Stellen: diejenigen, die er „cantilenas“ nennt. Die kurze Vorrede, die er in allen späteren Ausgaben dem Text voranstellt, sowie die Widmungsvorrede zu *Judith* enthalten ähnliche Vorbehalte³⁹. Opitz behauptet also, vom Musiker gezwungen worden zu sein, aus einer ihm seltsam anmutenden italienischen Vorlage (deren Gattung er nur mit dem vagen Begriff „Drama“ bezeichnen kann, die aber weder dem Kanon der Tragödie noch dem der Komödie entspricht) eine deutsche Übersetzung anzufertigen, die die eigentümliche Art der Vorlage beibehält, wogegen er sich als Dichter jedoch wehren muß, da sie ihm außergewöhnlich, wenn nicht gar ungeheuerlich vorkommt.

37 Siehe Heinemann (wie Anm. 2), S. 197.

38 Opitz, *Weltliche Poemata* (wie Anm. 15), S. 316: „Der Lateinischen Meynung bin ich soviel als thuelich ist gewesen nachgefolget; ein jegliches Wort aber außzudrucken / vnd sich an die Zahl der Verse zubinden / hab ich fast vnmüglich zu seyn befunden. Solches werden mir auch alle zustehen / denen bekandt ist / auff was für Art Seneca / sonderlich allhier / zuschreiben pfliget. So hat auch die Lateinische Sprache viel eygenschaften / derer vnsere / vnd vnsere viel / derer jene nicht fähig ist wie ich dann verhoffe / daß zum wenigstens auß etlichen Orthen dieser Verdolmetschung in Gegenhaltung wird zu spüren seyn.“

39 Martin Opitz, *Deutsche Poemata* 1629 (wie Anm. 15), S. 212: „Günstiger Leser / wie dieses Drama auß dem Italienischen Mehrentheils genomen / also ist es gleichfalls auff selbige Art / vnndt heutigem Gebrauche sich zu bequemen / wiewohl auch von der Handt weg / geschrieben worden. Welches der Auctor zu seiner Entschuldigung setzt / dem sonst nicht vnbekandt ist / was die Alten wegen der Trawerspiele und Comedien zu befehlen pfliegen.“

Ders., *Geistliche Poemata* 1638 (Faks. hrsg. von Erich Trunz, Tübingen 1966), S. 88: „Meine Judith hier / welche ich doch auch vor etzlichen Jahren an Erfindung vnnd Worten einen grossen Theil auß dem Italiänischen entlehnet / kan sich deß Tituls eines vollkommenen Schawspiels nicht rühmen; alldieweil ihr so viel an Schönheit / vnnd dem jenigen was der Gelährten Künstler Aristoteles haben will / allerseits fehlet / daß ich sie auff den Platz vnd für Augen so vieler Richter zu stellen Bedenken trüge / wann ich nicht hoffete / es würden die Sachen / darvon darinnen gehandelt wird / die Ehr GOTTES nemblich / die Liebe deß Vatterlands / vnd die Handhabung der Keuschheit dasjenige was an ihr tadelhaftig vnd nicht sonder Mackel ist / etzlicher massen bekleiden vnd vordecken.“

Diese Haltung läßt zwei Fragen entstehen:

1. Was ist der besondere Modus der *Dafne*, und in bezug auf welche Erwartungen oder Verpflichtungen fühlt sich Opitz zur kritischen Distanz seinem Werk gegenüber gezwungen?

2. Warum hat Schütz ausgerechnet Opitz (und keinen anderen Dichter, auch Buchner nicht) beauftragt, etwas zu tun, was diesem allem Anschein nach überhaupt nicht geläufig war? Warum willigte Opitz trotzdem ein? Warum scheint er das im Nachhinein zu bereuen, schickt aber dennoch den ihm peinlich gewordenen Text seinen Freunden und läßt ihn veröffentlichen? Und vor allem: Warum wiederholt er das Experiment ein paar Jahre später mit *Judith*?

Die Antwort auf beide Fragenkomplexe, die nun detailliert dargelegt wird, lautet wie folgt: Der besondere Modus der italienischen Vorlage ist der Madrigalvers, und Schütz wandte sich an Opitz, weil ihm kein anderer deutscher Dichter in der Lage schien, die besondere Aufgabe der Übertragung eines italienischen Opernlibrettos ins Deutsche – d. h. die Eindeutschung des italienischen Madrigalverses innerhalb eines dramatischen Werkes – zu bewältigen. Auf dem Spiel stand die Gründung einer neuen Textgattung, die sowohl lyrischen als auch dramatischen Charakter haben mußte, und gerade in den Jahren 1624/1625 hatte sich Opitz als Theoretiker und Dichter wie auch als Dramatiker bewährt.

Das Erscheinen der ersten in deutscher Sprache und für die deutsche Dichtung geschriebenen Poetik (Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624), konnte Schütz nur begrüßen. Das Ziel des Dichters, den Deutschen die theoretischen Grundlagen für eine hohe, d. h. nicht nur vornehme, sondern auch schriftlich fixierte und nach strengen, bereits erprobten und anerkannten Regeln geschriebene Literatur zu geben, entsprach dem, was Schütz für die deutsche Musik vorhatte. In beiden Fällen ging es darum, aus kulturpatriotischer Überzeugung eine Kunst zu schaffen, die in Deutschland bzw. in der deutschen Sprache verwurzelt und dennoch von so hoher Qualität war, daß sie dem damals gültigen europäischen Standard entsprach und somit den Deutschen helfen konnte, ihren – teils vermeintlichen, teils auch tatsächlichen – kulturellen Rückstand gegenüber anderen Nationen nachzuholen.

In musikalischer Hinsicht war das Vorbild in Italien zu suchen, und mit diesem Wettkampf hing für die deutschen Musiker vieles zusammen, in erster Linie ihre Existenz, die schon an verschiedenen Höfen von den Italienern bedroht war. In literarischer Hinsicht war die Lage eine ähnliche; die Deutschen verfügten damals noch über keine ausgebildete hohe nationalsprachliche Literatur, was vor allem auf das verhältnismäßig späte Zustandekommen einer einheitlichen deutschen Sprache zurückzuführen war. Angesichts der Entwicklung der anderen Nationalliteraturen in Europa – in Italien, Frankreich, England und nicht zuletzt in den nahen Niederlanden, wo zudem Nationalsprache, Nationalliteratur und eine Form von politischer und konfessioneller Selbstbestimmung eng miteinander verbunden gewesen waren – konnten sich die Neulateiner nicht mehr auf das Lateinische als einzige Gelehrtensprache verlassen, sondern waren, unter anderem geführt von meist protestantischen und daher mit der Sprache der Luther-Bibel vertrauten Dichtern wie Opitz, zur Überzeugung gekommen, eine ansehnliche nationalsprachliche Dichtung müsse geschaffen werden. Behaupten konnte eine solche sich jedoch nur, wenn sie sich den anderen hochangesehenen Literaturen als ebenbürtig erwies: den antiken und neulateinischen Werken, deren dichterisches und gattungsmäßiges

System sie größtenteils übernahm, und den Werken der bereits herangereiften Nationalliteraturen, bei denen man ebenfalls nach Vorbildern suchte⁴⁰. So kann es nicht wundern, daß Schütz die streng literarischen Bemühungen um die Schaffung einer deutschen Kunstdichtung mit der größten Aufmerksamkeit verfolgte und Kontakt zu den Dichtern und Theoretikern suchte. Das *Buch von der Deutschen Poeterey* muß er kurz nach seinem Erscheinen gelesen haben; die Vertonung eines damals nur dort zugänglichen Gedichts zeugt davon⁴¹.

Opitz jedoch war zur Zeit der Begegnung mit Schütz bereits mehr als ein Theoretiker: Nachdem er den Deutschen die sprach- und dichtungstheoretischen Grundlagen ihrer zukünftigen Literatur gegeben hatte, gab er ihnen auch zahlreiche Beispiele dessen, was zu tun war, und zwar in Form von Übersetzungen, freieren Übertragungen und Eigendichtungen. Für die Lyrik geschah das in der breit angelegten und auch sehr sorgfältig zusammengesetzten Gedichtsammlung, die er 1625 unter dem programmatischen Titel *Deutsche Poemata* herausgab, für das Drama übersetzte er Senecas *Trojanerinnen*. In der Tat war dies die erste hohe Tragödie in deutscher Sprache, auch wenn es sich zunächst „nur“ um eine Übertragung handelte. Übersetzt wurde aber nicht irgendeine Tragödie, und in der programmatischen Vorrede zu seinem gattungstiftenden Werk gab Opitz die Gründe für seine Wahl bekannt: Die Seneca-Tragödie schien ihm geeignet, die Gattung für Deutschland sowohl inhaltlich als auch formell zu begründen. Für den Dialog wählte er den Alexandriner, den vornehmsten Vers, denjenigen des Epos, für die Chöre ging er über zu kürzeren Versen und freieren Formen. Dieser erste Versuch prägte nicht nur das deutsche – schlesische – Kunstdrama des 17. Jahrhunderts, sondern auch das deutsche Trauerspiel überhaupt, zumindest bis Lessing den Alexandriner im nun bürgerlich gewordenen Trauerspiel durch die Prosa ersetzte. Für die Oper erwiesen sich die Überlegungen zur Form, wenn sie auch für Opitz nicht vorrangig waren, von großer Bedeutung:

1. Opitz' Fähigkeit, eine hohe und vornehme Tragödie in der deutschen Sprache zu gestalten, führte Schütz und Buchner dazu, ihn um die Übersetzung eines Opernlibrettos zu bitten. Wenn die Oper mit einer bestimmten literarischen Gattung verglichen werden kann, so doch eher mit dem Drama als mit der Lyrik, wobei andererseits gerade die italienische Oper, wenn die Einsetzung des rezi-tativen Stils ermöglicht werden soll, eher vom lyrischen, d. h. metrischen Standpunkt aus als vom dramatischen zu betrachten ist. Angesichts dieser Verwandtschaft mit dem Theater müssen also die *Trojanerinnen* als das entscheidende, auslösende Moment der Zusammenarbeit zwischen Schütz und Opitz angesehen werden, denn Buchner haben sie dazu bewogen, Opitz dem Komponisten zu empfehlen, und Schütz dazu, den schlesischen Dichter mit der Übertragung des Librettos zu beauftragen.

2. Die strenge Form der Tragödie, die Opitz in der Seneca-Übersetzung festlegte, war es aber auch, die ihn daran hinderte, eine opernmäßig vollkommene oder zumindest befriedigende Übersetzung des Textbuches zu schaffen.

Es ist leicht, Schütz' Überlegungen nachzuvollziehen: auf der einen Seite ein bereits erprobtes italienisches Opernlibretto, auf der anderen der beste Dichter, den

40 Vgl. dazu z. B. Erich Trunz, *Der Übergang der Neulateiner zur deutschen Dichtung*, in: ders., *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien*, München 1995, S. 207-227.

41 *Die Erde trinkt für sich* (SWV 438).

Deutschland damals besaß, der ein guter Theoretiker wie auch ein guter Praktiker war, der die besonderen Merkmale sowohl der verschiedenen Gattungen als auch der verschiedenen Versarten festgelegt hatte und bei alledem auf die größtmögliche Reinheit, Korrektheit und Natürlichkeit der deutschen Sprache bedacht war, der selber Beispiele der verschiedenen lyrischen Gattungen gegeben wie auch das Modell für die deutsche Kunsttragödie geschaffen hatte. Unter solch günstigen Umständen mußte ja die Übersetzung des Librettos gelingen, herauskommen konnte nur ein perfektes und dennoch authentisches deutsches Libretto, wie die *Trojanerinnen* eine vollkommene und authentische deutsche Tragödie waren. Denn auch die Tatsache, daß Opitz gerade ein Stück übersetzt hatte, das die edelste, die höchste Gattung vertrat, spielte eine Rolle: Die Kunsttragödie schien Schütz nämlich im Bereich der Literatur das zu sein, was für ihn die Oper in der Musik sein sollte: die würdigste Gattung, die fürstliche und majestätische, die geradezu als Krönung ihrer Kunst erscheinen konnte – und sollte. Man braucht nur zu sehen, welche Ausdrücke er für die Oper verwendete, und sie mit der Definition zu vergleichen, die Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* oder, noch deutlicher, in den Vorreden zu den *Trojanerinnen* oder zu *Judith* gab⁴².

Mit den *Trojanerinnen* zeigte Opitz 1625 Schütz zweierlei, was diesen dann dazu bewog, den entscheidenden Schritt für die Oper zu wagen:

1. Die deutsche Sprache war zu einer solch vornehmen Gattung wie der Kunsttragödie fähig, für deren Inhalt war sie würdig, für deren Form geschmeidig genug. Warum also nicht auch eine Oper in deutscher Sprache versuchen?

2. Opitz war fähig gewesen, Senecas Tragödie ins Deutsche zu übertragen bzw. die deutsche Sprache so zu gestalten, daß sie ein solches Werk tragen konnte. Er allein könnte es auch für die Oper tun – und er würde es tun.

IV

Das literarische Theater hat also für das Zustandekommen des Opernprojektes eine entscheidende Rolle gespielt: Durch Schütz und Opitz ist die Oper sozusagen aus

42 Heinrich Schütz, Brief an Friedrich Leibzelter, 6./16. Februar 1633: „Der H.[err] wolle auch, wann es einsten die Gelegenheit gibet, Ihre Hochfl. Durchl. vntterthenigst per discursum nicht ohnberichtet lassen, was massen auf meiner jüngsten in Italien gethanen reise ich mich noch auf eine absonderliche Art der Composition begeben hette, nemblich wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo übersetzt vndt auf den Schaw gebracht vndt singende agiret werden könne, welche Dinge meines Wissens (auf solche Art, wie ich meine) in Teutschland noch gantz ohnbekandt, bishero auch wegen des schweren Zustandes bey uns weder practiciret noch befödert worden, vndt weil ich darfür halte, das es Schade sey, das solche recht Majestätische vndt fürstliche inuentionen [...] ersitzen bleiben [...]“ (Schütz GBr, S. 125-126).

Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* 1624 (Gesammelte Werke 2, 1. Teil, hrsg. von Georg Schulz-Behrend, Stuttgart 1978 [= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 300, S. 364]: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe [...].“ – Opitz, Vorrede zu den *Trojanerinnen* (wie Anm. 15, 1. Teil, S. 314): „TrawerSpiele tichten ist vor Zeiten Keyser / Fürsten / grosser Helden vnd Weltweiser Leute Thun gewesen [...] diese fürnembste Art der Poeterey [...].“ – Opitz, Vorrede zu *Judith* (*Geistliche Poemata*, wie Anm. 39, S. 88): „Darumb haben viele Kayser / Fürsten vnd Helden von dergleichen Tragoedien nit allein jederzeit sehr viel gehalten: Sondern auch dieselbigen zu schreiben sich mit großer Embsigkeit selbst beflissen. [...] diese herrliche Kunst [...].“

dem Geist der damals ebenfalls in Entstehung begriffenen Kunsttragödie entstanden. Jedoch liefert das unserer Meinung nach keinen Beweis dafür, daß es sich bei *Dafne* um gesprochenes Theater handeln sollte, und auch keinen Beweis für eine Verwandtschaft mit gemischten Spektakeln, wie sie etwa von englischen Wandertropen dargeboten wurden. Mit dieser Form von Theater wollte Opitz nichts zu tun haben, da sie für ihn nicht zur Literatur, sondern allenfalls zur Bühne gehörte. Die Verankerung der Oper in den Bereich des literarischen Theaters gibt folglich nur (aber gerade das ist schon sehr viel) eine Ahnung davon, wie, d. h. mit welchen konzeptuellen und dichterischen Mitteln Opitz gearbeitet hat, und genau dies erlaubt es, besser zu verstehen, warum das Opernvorhaben tatsächlich ein solches war und als solches letztlich doch gescheitert ist.

Der besondere Modus der italienischen Libretti, den Opitz im Brief an Venator erwähnt, wird nie positiv und explizit dargestellt; wir wissen nur, daß er den Unterschied zwischen einem guten und einem unvollkommenen Drama ausmacht. Ein Vergleich zwischen den italienischen Vorlagen und den Forderungen der Kunsttragödie bringt verschiedene Unterschiede an den Tag. Es könnte sich um die äußere Form handeln, da die italienische *Dafne* eine eher lockere Aneinanderreihung von sechs Szenen aufweist. Doch wird sie bei Opitz durch eine Gliederung in fünf Akte ersetzt: ein Aufbau, durch welchen der Dichter versucht, tragischen bzw. literarisch-theatralischen Forderungen zu genügen, was ihm auch durchaus gelingt⁴³. Das kann es also nicht sein. Ein anderer Unterschied ist der verhältnismäßig glückliche Ausgang, in *Judith* noch deutlicher als in *Dafne*. Doch ausgerechnet in der Vorrede zu *Judith* betont Opitz, er habe der italienischen Vorlage nicht nur die Erfindung entlehnt – wozu der Ausgang der Handlung ja zu rechnen wäre –, sondern auch die Worte, d. h. die Gestaltung des Stoffes. Dieses Argument wird also ebenfalls hinfällig. Es bleibt nur noch die Versart, das einzige besondere Merkmal der zwei Operntextbearbeitungen von Opitz im Vergleich zum sonstigen Theaterschaffen, d. h. den Übersetzungen von Senecas *Trojanerinnen* und Sophokles' *Antigone*⁴⁴.

Schütz hatte wohl sehr gut gespürt, daß die Eigentümlichkeit der italienischen Oper größtenteils in ihrem Text lag, daß demnach die Schwierigkeit der Eindeutigung dieser Gattung nicht nur im musikalischen Verfahren des rezitativischen Komponierens lag, sondern auch und vielleicht vor allem in der Eindeutigung der Texte, d. h. im Verfassen geeigneter deutscher Texte, die sich rezitativisch würden

43 Der erste Akt ist der Exposition gewidmet, in welcher der Zuschauer von der Bedrohung der Schäfer durch ein Ungeheuer erfährt. Es wird am Ende des Aufzuges durch Apollo erlegt, den Opitz somit in die Handlung einführt. Im zweiten Akt entwickelt sich der Konflikt zwischen Apollo und Cupido, der in der Rivalität der beiden Schützen begründet ist. Im dritten Akt kommt es zur Begegnung zwischen Apollo und Daphne: um ihn zu bestrafen, läßt nämlich Cupido Apollo sich rettungslos in Daphne verlieben. Der vierte Akt zeigt den darüber glücklichen Cupido, wodurch sich die Katastrophe bis in den fünften Akt verzögert. Um Apollo zu entgehen, wird Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt. Zu versöhnlichen Schluß kommt es dann doch, als Apollo beschließt, im Andenken an Daphne die tapferen Männer und Künstler mit der Lorbeerkrone zu belohnen.

44 Einen weiteren Unterschied sieht Borchardt (wie Anm. 5, S. 240) in der Zahl der Chöre: Die Antike kannte nur einen, *Dafne* und *Judith* weisen – wie übrigens die Oper aus musikalisch einleuchtenden Gründen auch – mehrere auf. Diese Praxis wurde jedoch später von anderen schlesischen Autoren (z. B. Andreas Gryphius und Daniel Casper von Lohenstein) übernommen, ohne den geringsten Anstoß zu erregen.

gestalten lassen⁴⁵. Diese Überzeugung und die Kenntnis des italienischen Opernverses – des Madrigalverses – war damals beim Komponisten eher intuitiver Art. Wahrscheinlich hatte er registriert, wie sehr sich dieser Vers für die Vertonung eignete, sich aber über dessen besondere metrische Merkmale keine Gedanken gemacht. Das lag auch nicht in seiner Kompetenz, sondern in derjenigen der Dichter: Sie sollten die dichterische Eigenart der Texte erkennen und danach handeln. Daß aber die deutschen Musiker erst dann die Italiener auf dem Gebiet der weltlichen (Bühnen)musik würden einholen können, wenn sie auch über adäquate Texte verfügten, das hatte Schütz sehr früh verstanden, und die Suche nach geeigneten Texten für die weltliche Musik hat er nie aufgegeben. Beweis dafür ist der Brief, den er 1653 an Caspar Ziegler schrieb und den dieser seinem Traktat über das Madrigal voranstellte⁴⁶. Daß Schütz in den 1650er Jahren immer noch nach dieser Versart suchte, bedeutet aber nicht, daß es früher keine Versuche gegeben hätte, sie der deutschen Sprache anzupassen, sondern lediglich, daß diese Anpassung unbefriedigend blieb. Zu den nachweisbaren Versuchen gehören aber eben *Dafne* und *Judith*.

Die Untersuchung beider Texte bestätigt nämlich, wie sehr die Suche nach einem deutschen Madrigalvers im Zentrum der Überlegungen stand. In seinen beiden Operntextbearbeitungen versucht Opitz eindeutig, dem italienischen Vers Rechnung zu tragen. Im Vergleich zu den *Trojanerinnen*, aber auch zum sonstigen dichterischen Werk weisen *Dafne* und *Judith* ein äußerst unregelmäßiges Versmaß auf, wobei außer Zweifel steht, daß diese Unregelmäßigkeit gewollt ist und derjenigen des italienischen Madrigalverses entsprechen soll. Opitz gleicht sie jedoch den Prinzipien der deutschen Verskunst an, er folgt, soweit es ihm im relativ engen Freiraum, über den er verfügt, möglich ist, den kurz zuvor im *Buch von der Deutschen Poeterey* von ihm selbst festgelegten Gesetzen. Im Gegensatz zu den *Trojanerinnen* und der 1636 veröffentlichten *Antigone*-Übersetzung sind weder *Dafne* noch *Judith* in Alexandrinern geschrieben, sondern in einer Versart, die als Madrigalvers bezeichnet werden muß, wenn sie auch nicht sämtlichen Kriterien des italienischen Verses gemäß ist. Trotz aller Unvollkommenheit⁴⁷ beachtet Opitz aber im wesentlichen die Prinzipien des Madrigals, so wie sie später von Ziegler theoretisiert werden. Er benutzt eine breite Palette unterschiedlich langer Verse, führt sogar einige

45 Werner Braun (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden u. Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 95) spricht von der „Umnationalisierung des italienischen Rezitativs“.

46 Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen / Einer schönen / und zur Musik bequemsten Art Verse / wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten / Nebenst etliche Exempeln [...]*, Leipzig 1653. (Schütz' Brief auch in Schütz GBr, S. 235-236.) – Die Analyse des Traktats zeigt, daß Ziegler auf Drängen von Schütz seinen zunächst als Vorrede einer Madrigalsammlung gedachten Text zu einer Poetik des Madrigals überarbeitete, deren einziges Ziel es war, auf die Adäquatheit der Madrigale bzw. des Madrigalverses für die Vertonung musikalischer Werke hinzuweisen und damit Dichter für das Schreiben von Texten für die Vokalmusik zu gewinnen. Dies konnte jedoch nur gelingen, wenn das Madrigal auch an sich, d. h. dichterisch, von Interesse sein konnte. Deswegen sind bei Ziegler zwei Auffassungen des Madrigals eng ineinander verflochten, die doch nicht zwangsläufig zusammengehören: das Madrigal als geschlossene Form (nach dem Vorbild der von Ziegler untersuchten italienischen epigrammatischen Madrigale) und das Madrigal als dichterische Materie, d. h. der Madrigalvers.

47 Vgl. dazu Judith P. Aikin, *Creating a Language for German Opera. The Struggle to Adapt Madrigal Versification in Seventeenth-Century Germany*, in: DVfLG 62 (1988), S. 266-289.

Neuheiten ein (neunsilbige Jamben oder auch sehr kurze Verse), läßt jambische und trochäische Verse miteinander alternieren und versucht, soweit es ihm möglich ist, allzu strenge Reime zu verhindern: Zwar benutzt er ursprünglich traditionelle, d. h. regelmäßige Reimschemata (er kennt ja keine anderen und kann sich auch keine anderen vorstellen), bemüht sich aber immer wieder, in diese Struktur ein Element einzuführen, das diese Regelmäßigkeit wenn nicht zu brechen, doch zumindest zu lockern vermag. Sehr oft werden Verse miteinander verbunden, die ungleich lang oder nicht im selben Metrum geschrieben sind – oder gar beides. Und gerade diese Unregelmäßigkeit ist es, die die Eigenart des italienischen Madrigals ausmacht. Dieser Vers muß zwar bestimmten Vorschriften der Verskunst Genüge leisten, so daß seine Zugehörigkeit zur gebundenen Rede, also zur Lyrik, nicht bezweifelt werden kann, er muß aber andererseits einen so großen Eindruck der Freiheit in der Wahl der Rhythmen, Versmaße und Reime erwecken wie die ungebundene, natürliche Rede. Mit anderen Worten: Der Madrigalvers der frühen italienischen Oper muß, um rezitativisch gestaltet werden zu können, die natürliche Gediegenheit der Prosa mit einer strengen, aber fast unsichtbaren inneren poetischen Struktur verbinden.

Die wesentlichen Unterschiede zwischen dem „Opitzschen“ Madrigalvers – denn um einen solchen handelt es sich – und dem italienischen liegen vor allem im Gebrauch des Alexandriners und in der Handhabung des metrischen Wechsels. Der bei den Italienern ausgeschlossene Alexandriner ist bei Opitz sehr präsent, und zwar mehr noch in *Judith* als in *Dafne*. Was den metrischen Wechsel angeht, bleibt Opitz hinter den Italienern zurück: Er scheut sich nicht, jambische und trochäische Verse abzuwechseln (die einzigen, die in seinem System erlaubt sind), und er versteht es, sie auch differenziert und auf sinnstiftende Weise einzusetzen, aber er verzichtet darauf, innerhalb eines Verses von einem Metrum zum anderen überzugehen. Im Gegensatz zu Rinuccini und Salvadori verwendet er auch keine „Waisen“, also ungereimte Verse. Doch werden ab und zu drei statt nur zwei Zeilen durch den Reim miteinander verbunden, womit Opitz den Eindruck einer zu starren Symmetrie oder einer gewissen Eintönigkeit verhindert. Auch kommt es vor, daß der Reim Verse miteinander verbindet, die von verschiedenen Personen ausgesprochen bzw. gesungen werden. Im reinen Sprechtheater ist das mit Ausnahme der Stychomythien äußerst selten. Der Dialog gewinnt dadurch an Lebendigkeit, musikalisch gibt er Anlaß zu einer wirklich gesungenen Wechselrede, mehr als zur bloßen Aneinanderreihung selbständiger musikalischen Aussagen.

Paradoxerweise erweist sich *Judith* fortschrittlicher als *Dafne*⁴⁸. Die überzeugendste Probe eines deutschen Madrigalverses lieferte aber erst Buchner 1636 mit der Magdalenen-Kantate und 1638 mit der Ballett-Oper *Orpheus und Euridice*⁴⁹.

48 Paradoxerweise, weil es sich letzten Endes um ein streng literarisches Schauspiel ohne Musik handelt. Bedenkt man aber, daß *Judith* den zweiten Opernversuch darstellen sollte, löst sich das Paradoxon von selbst: Opitz hat im selben Sinne gearbeitet, ist aber unter dem Druck von Schütz einen Schritt weiter gegangen.

49 Dafür gibt es verschiedene Gründe, auf die hier im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Bemerkte sei nur folgendes:

1. Bei *Orpheus und Euridice* handelte es sich um keine Übertragung einer bestimmten Vorlage, sondern trotz spürbarer Einflüsse (Rinuccini, Peri, Monteverdi) um eine freie Gestaltung des Stoffes. Buchner war also in diesem Fall das, was Opitz mit Schütz weder sein konnte noch durfte: ein Schöpfer und kein Ausführer.

Dafne und *Judith* können also nicht als Zeugnisse der deutschen Rezeption des italienischen Madrigalverses gelten (die es als einheitliches Phänomen auch nie gegeben hat), sie sind aber eindeutige Beispiele einer deutschen Rezeption dieser Versart, nämlich der Opitzschen. Opitz hat sich in der Tat die größte Mühe gegeben, das, was er von dieser seltsamen Form, die er nicht kannte, mit seiner eigenen dichterischen Ausrüstung erfassen konnte, mit eben dieser Ausrüstung auch wiederzugeben.

Die Enttäuschung oder zumindest die Ratlosigkeit, die dann nach Fertigstellung der *Dafne* zum Ausdruck kam, erklärt sich durch die Diskrepanz zwischen dem so entstandenen deutschen Libretto und dem Ideal, nach dem der Dichter sowohl für die Lyrik als auch für das Theater strebte. Was ihm an seinem Text gefiel, das sagte er ausdrücklich im Buchner-Brief: die „cantilena“. Damit kann nur eines gemeint sein, nämlich die Stellen, die den Anforderungen des *Buchs von der Deutschen Poeterey* entsprechen: die Chöre und die anderen regelmäßigen Abschnitte, etwa Apollos erster Auftritt am Ende des ersten Aktes oder das Ende seiner letzten Aussage vor dem Schlußchor. Die kritische Bewertung des eigenen Werkes („nugae“) darf aber nicht zu ernst genommen werden. In seiner Eigenschaft als Dichter und gegenüber der dichterischen Öffentlichkeit – den Dichterfreunden, dem Lesepublikum und nicht zuletzt den Sprachgesellschaften, darunter natürlich der *Fruchtbringenden Gesellschaft* des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen, in die Opitz damals noch nicht aufgenommen worden war⁵⁰ – war er zu einer solchen Haltung gezwungen, wollte er sich und seine bisherigen Leistungen nicht in Verruf bringen. Wäre aber die eigene Herabwürdigung der *Dafne* wirklich ernst gemeint gewesen, so hätte sich Opitz sicherlich nicht zu einem zweiten Opernversuch überreden lassen. Daß er dies tat, geht aus seinem Briefwechsel mit Buchner im Frühjahr und Sommer 1629 hervor. Schütz hatte sich aus Venedig an Opitz gewandt, und dieser erkundigte sich bei Buchner nach dem genauen Datum der Rückkehr des Musikers,

2. Bei Buchner läßt sich eine größere Offenheit feststellen als bei Opitz, der als Gesetzgeber vielleicht strenger sein mußte und aufgrund seiner Stellung in der dichterischen Öffentlichkeit möglicherweise mehr zu verlieren hatte als Buchner. Daß das *Orpheus*-Textbuch als gelungenstes Beispiel des deutschen Madrigalverses innerhalb einer dramatischen Dichtung erscheint, hat aber mit dem Grad seiner „Opernhaftigkeit“ nichts zu tun. Das Werk ist im Gegensatz zu *Dafne* nie als „reine“ Oper intendiert worden, sondern von vornherein als Ballett-Oper, in welcher der Text einen anderen Status hatte. In dem Moment also, wo man sich vom dichterischen Standpunkt aus der Idealform des Librettos (bzw. der als solche postulierten Form) genähert hatte, hatte man sich auch schon von der Oper als Gattung, wie sie einmal Schütz vorgeschwebt hatte, verabschiedet. Zur Magdalenen-Kantate, siehe Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's „Die Bußfertige Magdalena“* (1636), in: *SJb* 14 (1992), S. 9-24.

50. Er strebte seit etwa 1624 nach einer Aufnahme in diese Sprachgesellschaft. In dieser Zeit hatte ihn auch Buchner aufgrund des *Buch[es] von der Deutschen Poeterey* für die Aufnahme empfohlen. Mitglied wurde Opitz jedoch erst 1629. Heinemann (wie Anm. 2, S. 198) irrt folglich, wenn er meint, Opitz wäre kurz vor der Arbeit an *Dafne* in den Palmenorden aufgenommen worden. Richtig ist jedoch die Annahme, die ästhetische Diskussion im Umkreis der *Fruchtbringenden Gesellschaft* wäre mit ein Grund für die eigene Abwertung seiner opernhafte Arbeit gewesen. Mit dem Datum der Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft* ist jedoch eine andere Frage verbunden: Warum erklärte sich Opitz ausgerechnet im selben Jahr zu einer neuen Zusammenarbeit mit Schütz bereit? Da das genaue Datum seiner Aufnahme noch nicht ermittelt werden konnte (im September 1629 war er schon Mitglied, aber seit wann?), muß die Frage zunächst unbeantwortet bleiben.

da er eine dringende Angelegenheit mit ihm zu besprechen hatte, wofür er sich übrigens auch Buchners Anwesenheit wünschte⁵¹. Angenommen wird – obwohl eindeutige Beweise noch fehlen –, daß Schütz Opitz mit der Bearbeitung des italienischen Librettos *Giuditta* von Marco da Gagliano und Andrea Salvadori⁵² beauftragen wollte. Zustandegekommen ist aber keine Oper, sondern eben *Judith*, ein Stück, das Opitz später dann als *Schauspiel* – ohne Musik, jedoch mit Vorbehalten, die sehr stark an diejenigen aus der Vorrede zu *Dafne* erinnern – veröffentlichte. Schütz jedenfalls muß mit Opitz' Arbeit an *Dafne* einigermaßen zufrieden gewesen sein, sonst hätte er sich ja nicht noch einmal an ihn gewandt⁵³, sondern an einen anderen Dichter. Dadurch rückt aber das heutige Urteil über *Dafne* und das erste Opernvorhaben in ein anderes, unbedingt positives Licht: Es spricht vieles dafür, daß es sich tatsächlich um den ersten Versuch einer deutschen Oper nach dem Vorbild der frühesten italienischen Opern, d. h. um ein durchweg gesungenes Werk handeln sollte und auch gehandelt hat, und daß Schütz überzeugt war, auf dem richtigen Weg zu sein⁵⁴.

Bestätigt wird diese Interpretation, wenn man das ganze Unternehmen der Übersetzung der Libretti zusammenfaßt: Schütz bittet Opitz darum, Textbücher von Werken zu übersetzen, bei denen es sich bekanntlich um durchweg gesungene Opern gehandelt hat (und wenn einer das nicht ignorieren konnte, dann eben Schütz). Er verlangt von ihm, die besondere Form dieser Textbücher in seiner Übertragung beizubehalten. Opitz kommt der Aufforderung nach, betont aber mehrmals, die Form der so entstandenen Werke lasse sich als dichterische Form nicht verteidigen, sie entspreche aber derjenigen der Vorlage (also der Oper), er sei vom Komponisten gezwungen worden, sie zu respektieren, worum er sich auch bemüht habe. Diese besondere Form ist nichts anderes als der Madrigalvers, die förmliche Existenzbedingung für die frühe italienische Oper.

Hätte es sich von vornherein um Stücke des Sprechtheaters gehandelt bzw. handeln sollen, so stellt sich folgende, unumgängliche Frage: Welchen Sinn hätte es für Opitz, der soeben eine Tragödie übersetzt hatte, gehabt, ausgerechnet Operntextbücher (d. h. Stücke des Singtheaters) zu übertragen, dazu noch in einer Form, die eigens für diese besondere Art der Vertonung erschaffen und ausgearbeitet worden war (und die man im übrigen nirgendwo anders findet, weder im Opitzschen Schaffen, noch im deutschen literarischen Theater der damaligen Zeit)? Die Antwort lautet: Es hatte keinen Sinn, weder für Schütz, noch für Opitz.

Wenn Schütz Opitz mit der Übersetzung von Operntextbüchern beauftragte, von denen er genau wußte, daß sie durchweg gesungen wurden, und wenn er ihn

51 Opitz an Buchner, 27. April 1629, zitiert nach Geiger (wie Anm. 16), S. 56-57; Opitz an Buchner, 29. Juni 1629, zitiert nach: Ludwig Geiger, *Ungedruckte Briefe von Martin Opitz*, in: F. Schnorr von Carolsfeld (Hrsg.), *Archiv für Litteraturgeschichte* 5, Leipzig 1876, S. 354.

52 Vgl. die in Anm. 2 genannten Aufsätze von Steude, S. 176 bzw. S. 238. – Der eindeutige Beweis dafür, daß tatsächlich Schütz Opitz dieses Libretto gegeben hat, fehlt zwar noch. Doch läßt sich nicht vorstellen, wie Opitz, der abgesehen von der Zusammenarbeit mit Schütz eher unmusikalisch war, ohne ihn an dieses Textbuch herangekommen wäre, und noch weniger läßt sich erklären, wie er ohne ihn dazu gekommen wäre, es auch zu übersetzen.

53 Zu bemerken ist auch, daß er sich diesmal direkt und nicht über Buchner an Opitz wandte. Der Brief muß aber als verschollen gelten.

54 Der Brief vom 6./16. Februar 1633 ist folglich nicht als Desavouierung der *Dafne*, sondern vielmehr als Bestätigung des Willens zur Oper und dessen erster Realisierung zu verstehen.

bat, auf die Form zu achten, dann deshalb, weil er den gesamten Text, auch den Dialog, vertonen wollte, nicht aber, weil er an Sprechtheater, und sei es auch mit eingefügten Gesangsnummern, interessiert war. Denn dafür brauchte er keinen Opitz zu bemühen; der erstbeste Dichter hätte es auch getan. Opitz seinerseits hatte bereits begonnen, das deutsche Kunstdrama als ausschließlich literarische Gattung zu begründen, er hatte sie theoretisch untermauert und ein erstes praktisches, richtungsweisendes Beispiel gegeben, das als Paradigma gelten sollte – wofür die Wahl des Vorbildes, des Stoffes und der Form genug Zeugnis ablegen. *Dafne* (kaum aber *Judith*) wäre höchstens Anlaß gewesen, einen Schritt in die Richtung der Tragi-Komödie zu tun. Allerdings hätte Opitz dann wohl kaum mit solchem Nachdruck die Rolle der italienischen Vorlage und die Beteiligung von Schütz betont, sondern vermutlich in allen Ausgaben (nicht nur im Erstdruck) den Wert der eigenen Erfindung hervorgehoben, statt sich ständig und in solchem Maße für die Unvollkommenheit seiner Werke zu entschuldigen und sie mit Verweis auf die schlechte dichterische Qualität der Vorlage zu rechtfertigen.

In beiden Fällen bleiben also die Fragen nach dem Grund für die Wahl der Vorlage und der Form ungelöst. Es kann nämlich für Opitz keinen Sinn gehabt haben, das deutsche Kunstdrama in der Oper zu begründen, in einer Gattung also, die an und für sich zur anerkannten Literatur nicht gehörte; es hatte keinen Sinn, das deutsche Kunstdrama in gattungsfremden Werken zu begründen, die man selber im voraus schon dadurch verurteilte, daß man sagte, sie verdienten es im Grunde nicht, dieser Gattung (der Tragödie oder der Komödie) zugerechnet zu werden; es hatte vor allem dann keinen Sinn, wenn man sich zu diesem Thema bereits programmatisch geäußert und durch ein Beispiel gezeigt hatte, wo man seine Vorbilder suchte und warum. Hätte es die *Trojanerinnen* nicht gegeben, so hätte man sich unter Umständen vorstellen können, daß Opitz mit den Mitteln, die ihm gerade zur Verfügung standen, doch noch versuchen wollte, ein deutsches Theater zu begründen – schwer vorstellbar, wenn man weiß, wie er mit den anderen Gattungen umging, und wenn man bedenkt, welchen Rang das Theater und besonders die Tragödie in seinem System einnahmen, aber immerhin nicht ganz auszuschließen. Weil er aber vor dem Opernunternehmen dem deutschen literarischen Theater die Bahn geebnet hatte, wird diese ganze Argumentation hinfällig. Auch vermag sie es nicht, die doch zentrale Frage nach dem Grund für die Wahl der Form zu beantworten. Denn: dramatisch gesehen hat der Madrigalvers überhaupt keinen Sinn. Sinn hat er nur dann, wenn er vertont wird.

Angesichts der Wahl der Vorlagen und der Form der Texte kann also nur eines intendiert worden sein: eine durchweg gesungene Oper mit hohem rezitativischen Anteil. Sollte *Dafne* doch „nur“ gesprochen worden sein (was aufgrund der Berichterstattung jedoch unwahrscheinlich ist), dann kann das nicht in der Intention des Komponisten gelegen haben und würde sich allenfalls dadurch erklären, daß es Schütz nicht gelungen war, den Text zu vertonen, sei es aus Zeitmangel, sei es, weil der Text sich doch nicht dazu geeignet hatte. Das ist aber so gut wie ausgeschlossen: Hätte es Schütz nicht schaffen können, den Text zu vertonen, so hätte er wohl gänzlich auf eine Aufführung verzichtet, die ihre Aufgabe nicht erfüllen konnte. Wäre er aber mit dem Text unzufrieden gewesen, so hätte er während seiner zweiten Italienreise in keinem Fall erneut Kontakt zu Opitz gesucht.

V

Wenn *Dafne* als Oper im vollen Sinne des Wortes intendiert und auch als solche aufgeführt wurde (in welcher Art auch immer), so vermochte sie es dennoch nicht, die Oper als Gattung zu begründen, und die Ursache dafür liegt zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in ihrer Genesis selbst. Zwar hat sich Opitz große Mühe gegeben, das zu tun, was von ihm verlangt wurde, nämlich die Form der italienischen Texte wiederzugeben, wie er glaubte, sie erfaßt zu haben. Erfassen konnte er sie jedoch nur in bezug auf das, was ihm bereits bekannt und vertraut war: die Gelehrtentichtung, d. h. die traditionellen, regelmäßigen lyrischen Formen, von denen er sich nicht völlig zu befreien vermochte, und das regelmäßige Kunsttheater, dessen moralischer Lehrgehalt auch die Oper mitträgt.

Vom italienischen Madrigal hat Opitz damals nicht die geringste Ahnung gehabt, weder als Versart noch als geschlossene lyrische Form: Im ersten Akt der *Dafne* erwies er sich als unfähig zu erkennen, daß es sich bei Apollos „Aria“ um ein vorbildliches Madrigal handelt. Das Gefühl, das bei ihm überwog, war eine große Ratlosigkeit gegenüber den ihm von Schütz gegebenen Texten, eine Ratlosigkeit, die damals wohl jeder deutsche Dichter empfunden hätte, und die z. B. bei Johann Peter Titz noch Jahre später gegenüber der Opitzschen *Dafne* zu spüren war (mit gewissem Erstaunen bemerkte er, daß „die Zusammenfügung Vngleicher Verse“ in diesem Werk manchmal sogar „ohn gewisse ordnung“ geschah⁵⁵). Für Opitz war nämlich die Frage nach den verschiedenen Gedichtformen und Versarten 1625 weitgehend geregelt, höchstens konnte das Bestehende leicht verändert, verbessert, verfeinert werden. Er hat aber den tiefen Sinn des italienischen Madrigals offensichtlich nicht verstanden und konnte darin keine genormte, kodifizierte Versart erkennen, sondern nur etwas Unregelmäßiges, wovon er nicht begriff, wozu es gut sein sollte. Einer solchen Form vermochte er nur Ablehnung, im besten Fall Gleichgültigkeit entgegenzubringen, da ja sein ganzes Werk in erster Linie streng normativ war. Opitz hat es also versäumt, den italienischen Madrigalvers auf sein Wesen hin zu untersuchen, er hat nicht einmal versucht, ihn zu verstehen – da von vornherein für ihn klar war, daß es eben nichts zu verstehen gab. Er hat es versäumt, das zu tun, was später Buchner und Ziegler machen sollten – über das Madrigal nachzudenken: jener auf implizite Weise in seinen eigenen Texten, dieser explizit in der ersten Abhandlung zur Theorie des Madrigals.

Der Grund für diese verfehlte Rezeption des italienischen Madrigalverses bei Opitz liegt in einem winzigen, wahrscheinlich unvermeidbaren und dennoch für die deutsche Oper verhängnisvollen Mißverständnis zwischen ihm und Schütz, wofür keiner der beiden verantwortlich gemacht werden kann. Oder sie sind es beide gleichermaßen, weil sie nicht gespürt haben, daß sie letzten Endes aneinander vorbei gewünscht und gearbeitet haben? Schütz brauchte einen Dichter, der bei der Übersetzung des Librettos den Nachdruck auf die Verse legte, einen Dichter also, der den lyrischen Charakter der Oper hätte entziffern und dafür ein deutsches Äquivalent schaffen können – der mit anderen Worten verstanden hätte, daß das Anliegen in erster Linie ästhetischer Natur war. Opitz faßte aber die Oper sofort als

55 Johan Peter Titzens *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Danzig 1642: Das Vierzehende Capittel. Von den *Carminibus* und Liedern, in: Marian Szyrocki (Hrsg.), *Poetik des Barock*, Stuttgart 1977, S. 68.

Untergattung des Theaters auf und rechnete sie der Tragödie zu: verhängnisvoll für die Oper insofern, als das Ziel, das er für dieses Theater durch die *Trojanerinnen* festgelegt hatte, eben nicht ästhetischer, sondern moralisch-philosophischer Natur war⁵⁶. Dies ist die unverrückbare Konstante seiner Auffassung der Tragödie, die bereits im *Buch von der Deutschen Poeterey* zum Ausdruck kommt und in allen anderen Äußerungen zum Theater wiederholt wird. Besonders deutlich wird das in den Vorreden zu seinen zwei Übertragungen italienischer Operntextbücher. Das, wodurch sie für die Literatur doch gerettet werden, ist ihr Inhalt und ihre moralisch-philosophische Richtung, die „Sachen, darvon darinnen gehandelt wird“, wie es in der Vorrede zu *Judith* heißt, bevor sie einzeln genannt werden: die Ehre Gottes, die Liebe des Vaterlands, die Handhabung der Keuschheit, alles deutsches christliches neustoizistisches Gedankengut, das man ebenfalls im Widmungsgedicht zu *Dafne* wiederfindet (wenn auch in anderer Prägung: Hier geht es um die Flucht der Zeit, die Nichtigkeit der irdischen Güter und die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens⁵⁷). Diese moralisch-philosophische Bestimmung des literarischen Theaters machte Opitz in einem gewissen Sinne für eine ästhetische Untersuchung blind, und wenn er sich keine grundsätzlichen ästhetischen Fragen stellte, so in erster Linie deshalb, weil ihm nicht einmal der Gedanke kam, daß es für das Operntextbuch eine besondere Ästhetik geben konnte.

Anstatt die Vorlage gründlich zu untersuchen, sie sozusagen auseinanderzunehmen, um bis in die kleinste Einzelheit ihre Beschaffenheit zu ergründen und die Art und Weise zu erschließen, wie sie funktioniert, hat er lediglich – aber konnte er wirklich etwas anderes tun? – das Endprodukt, den Text als fertiges Objekt in Betracht gezogen. Er hat also ein bestimmtes Werk von seinen Wurzeln abgekoppelt und in ein anderes System – das der deutschen Dichtkunst – übertragen, statt das ganze System der Oper – das Werk mit seinen Wurzeln – in eine andere Sprache zu übertragen bzw. ein ähnliches oder äquivalentes System in der deutschen Sprache (und für die deutsche Sprache) zu erschaffen. Da spielte die Persönlichkeit des schlesischen Dichters eine nicht zu unterschätzende Rolle: Opitz konnte von dem, was er war, nicht abstrahieren, und in erster Linie war er Dichter (und Theoretiker). Trotz aller Beteuerungen war er vermutlich im Grunde nicht bereit, seine Kunst und seine Fähigkeiten in den Dienst einer anderen Kunst zu stellen, denn sein Ziel war es, eine deutsche Kunstdichtung zu schaffen, keine Kunstoper. Für ihn galt die „reine“ Literatur über alles: die Literatur, die für sich selbst und aus sich selbst heraus existieren konnte und auf keine andere Kunst angewiesen war. Warum er dem Vorschlag, mit einem Komponisten zusammenzuarbeiten, zugestimmt hat, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit klären. Gewiß haben materielle bzw. finanzielle Überlegungen 1627 eine Rolle gespielt⁵⁸, sie erklären aber nicht, warum Opitz 1629 erneut

56 Siehe dazu auch: Mara R. Wade, *Geist- und weltliche Dramata – Hecuba, Dafne, Judith, Antigone: The dramatic works and heroines of Martin Opitz*, in: Chloe 10 (*Opitz und seine Welt. Festschrift für Georg Schulz-Behrend zum 12. Februar 1988*), S. 541-559.

57 „Nim dann in gnaden an / | Du doppeltes gestirn / was Dafne geben kan; | Den jimmer-grünen krantz / vnd denke / daß die gaben | So Fürsten als wie jhr vollauff zugeben haben | Zwar groß / doch jrdisch sindt: die flucht der zeit vertreibt | Das vnrsrig' vnd vns auch; was Dafne gibt das bleibt.“ Widmungsgedicht zu *Dafne* („An die HochFürstlichen Braut vnd Bräutigam“), zitiert nach der Erstausgabe 1627 in der Universitätsbibliothek Wrocław, Signatur: 355086.

58 Dazu Fechner (wie Anm. 4), S. 14.

zur Zusammenarbeit bereit war. Intellektuelle, im weitesten Sinne künstlerische und kulturpatriotische Motivationen wogen vermutlich schwerer, sowie vielleicht auch die Überzeugung, Oper und Tragödie würden einander gegenseitig fördern können. Das soll jedoch nicht bedeuten, daß Opitz von vornherein die Oper auf die Tragödie umlenken wollte, natürlich auch nicht, daß daraus nur gesprochenes Theater wurde. Aber er hat ohne Zweifel gehofft, aus der Oper einen Nutzen für das Theater zu ziehen. Und so geschah es letztlich auch.

Eine wenn auch unbewußte und unvermeidbare Mitverantwortung von Schütz für das Scheitern des Projekts kann aber auch nicht geleugnet werden. Er hat die geniale Ahnung davon gehabt, was eine gelungene „Umnationalisierung“⁵⁹ der italienischen Oper sein konnte, nämlich eine Form von gesungener Tragödie, wie sie später in Frankreich mit der „Tragédie lyrique“ entwickelt wurde. Doch kam diese Intuition zu früh, er war zu ungeduldig und hat Opitz vielleicht zu sehr vertraut, dem er doch nicht zu erklären vermochte, warum die italienischen Texte für die Vertonung so sehr geeignet waren. Den Dichtern konnte der Musiker lediglich das Modell liefern, ihnen aber nicht sagen, worin dessen Mustergültigkeit bestand. Wahrscheinlich war Schütz auch zu bescheiden, um gegenüber Opitz in irgendeiner Weise direktiv zu sein; er wußte, daß er selbst weder Dichter noch Dichtungstheoretiker war, und verließ sich auf Opitz' Fachkunde. Opitz seinerseits hätte den Erklärungen des Komponisten vielleicht auch nur höflich zugehört, sich dadurch aber nicht allzusehr beeinflussen lassen, aus einem zum Teil verständlichen Ehrgeiz, den man allerdings bei Buchner in dieser Ausprägung nicht findet.

Zu ungeduldig, aber auch seiner Zeit, den Dichtern und der deutschen Literatur voraus ist Schütz gewesen: Daß der Gedanke, die Oper, d. h. das musikalische Theater, auf das literarische zu stützen, ein fruchtbarer sein konnte, hat in Frankreich die „Tragédie lyrique“ bewiesen, die in einem gewissen Sinne als das gelungenste – ja vielleicht das einzig gelungene – Beispiel der „Umnationalisierung“ der italienischen Oper und vornehmlich deren Rezitativs erscheint. Behaupten konnte sich aber die „Tragédie lyrique“ vor allem deshalb, weil es in Frankreich damals schon eine literarische Tragödie gab, die „Tragédie classique“, auf die sie sich stützen bzw. von der sie sich notfalls auch abheben konnte. Zur Zeit der Opernversuche von Heinrich Schütz gab es in Deutschland noch keine etablierte, ausgearbeitete deutsche Kunsttragödie, sie war ja noch in ihrem Entstehungsprozeß begriffen. Weil sich die deutsche Oper weder auf die deutsche Lyrik noch auf das deutsche Drama stützen konnte, war sie von vornherein dermaßen geschwächt, daß sie nur noch durch ein Wunder hätte aufrecht stehen können. Das Wunder geschah nicht, der kühne Versuch, der Schütz doch so sehr am Herzen lag und wofür er die denkbar besten Voraussetzungen zu schaffen gewußt hatte – mit Ausnahme derjenigen Umstände, über die er keine Macht besaß, als da sind der Krieg oder die im weitesten Sinne politischen Entscheidungen der Fürsten –, scheiterte. Was dabei für die deutsche Musik- und Operngeschichte verloren ging, bleibt dahingestellt. Ohne es zu wissen und wahrscheinlich auch ohne es beabsichtigt zu haben, hat Schütz jedoch mit seinem Opernvorhaben viel mehr für die deutsche Literatur- und Theatergeschichte getan, als es sich sogar Opitz hätte vorstellen können: Vor allem *Judith* hat das deutsche Trauerspiel, vornehmlich das Märtyrerdrama, trotz aller Mängel

59 Braun (wie Anm. 45).

aufs entscheidendste geprägt, ja diese für das deutsche Theater des 17. Jahrhunderts so typische Gattung sogar begründet.

„Die Oper ist an der maiestet der Tragedie gemeße“⁶⁰ – so hätte Schütz Opitz parodieren können, denn diese Überzeugung war es, die ihn zu Opitz führte und somit die seltsamen Wechselbeziehungen zwischen Oper und Tragödie in Gang setzte. Die Oper vermochte es nicht, in die Fußstapfen der Tragödie zu treten, obwohl sie ihr in bewunderungsvoller Unschuld freundlich die Hand reichte. Aber die Entwicklung der Tragödie wurde durch die Begegnung mit der Oper sehr stark und nachhaltig geprägt, ja diese Begegnung gab ihr erst recht die Richtung, in welcher sie sich dann entwickeln konnte. Marian Szyrocki parodierend könnte man folglich sagen, daß Schütz „zufällig zum Mitschöpfer des deutschen Trauerspiels wurde“⁶¹. Weder Opitz' „Umweg“ über die Oper noch Schütz' Zusammenarbeit mit ihm können jedoch als Irrtum oder abwegige Versuche betrachtet werden. Oper und Trauerspiel waren damals, ob man es will oder nicht, aufs engste aufeinander angewiesen: Ohne die Tragödie hätte es keine Oper bzw. keinen Opernversuch gegeben, ohne die Oper aber hätte es das schlesische Drama, wie wir es heute noch lesen können, wohl auch nicht gegeben. Manchmal ist die Geschichte sehr ironisch, denn nicht zuletzt wegen der immer größeren Zugeständnisse an die Oper ging das schlesische Trauerspiel am Ende des 17. Jahrhunderts als literarische Gattung zugrunde. Eine späte Rache der verfehlten ersten deutschen Oper?

60 Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey* (wie Anm. 42).

61 „Zufällig wurde Opitz auch zum Mitschöpfer der ersten deutschen Oper“ (Szyrocki 1974 [wie Anm. 32], S. 77). Daß Opitz aber eben nicht zufällig Mitschöpfer der ersten deutschen Oper gewesen ist, dürfte nun als unbestritten gelten.