

# „Du forderst Teutzsche Reime/ Zu Dreßden und daheime“

Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz\*

ELISABETH ROTHMUND

Deutsche Dichtung in Dresden und Sachsen im Umfeld von Heinrich Schütz: Das ist ein Thema, an das heranzugehen auf den ersten Blick ein vielleicht paradoxes oder zumindest etwas heikles Unterfangen zu sein scheint, und zwar aus zweifachem Grunde: Erstens, weil man Schütz meistens nicht in Zusammenhang mit der deutschen Dichtung seiner Zeit bringt, zumal der weltlichen, gilt er doch vornehmlich als Komponist geistlicher Werke, ja als Vertoner und Ausleger des biblischen Wortes. Dazu gesellt sich als ausschlaggebendes Kriterium bei der Wahl der textlichen Vorlagen neben dem geistlichen Gehalt auch die förmliche Ausgestaltung in Prosa, die dem Komponisten großen Spielraum gewährte. Was ferner den Literaturkenner zunächst etwas stutzig macht, ist, dass unter den führenden deutschen Barockdichtern nur die wenigsten aus Sachsen oder aus Mitteldeutschland zu stammen scheinen – die schönste Ausnahme bildet hier mit Sicherheit der gebürtige Vogtländer Paul Fleming, den man aber genauso mit dem Baltikum oder der Hansestadt Hamburg assoziieren könnte. Bei der Erwähnung des deutschen Literaturbarock mag man eher an Schlesien denken oder an Nürnberg, möglicherweise auch an Hamburg oder Königsberg, doch unter den heute noch in Gedichtsammlungen vertretenen Autoren sucht man ziemlich vergebens nach sächsischen oder gar Dresdner Dichtern. Nicht unweit von Dresden allerdings, im nahe gelegenen Herzogtum Anhalt, hatte die erste und wohl auch einflussreichste deutsche Sprachgesellschaft ihren Sitz: die 1617, am Vorabend des Dreißigjährigen Krieges, in Weimar gegründete *Fruchtbringende Gesellschaft*, die sich in Anlehnung an die florentinische *Accademia della Crusca* vor allem unter der Leitung von Ludwig von Anhalt-Köthen zur maßgebenden Instanz in Sachen Sprachpflege und Dichtung entwickelte. Doch trotz der geographischen Verbindung zu Sachsen waren die mitteldeutschen Mitglieder nicht in der Mehrzahl.

Beide hier erwähnten Argumente, Schütz' angeblich mangelndes Interesse an der Dichtung und das Fehlen von literarisch führenden Persönlichkeiten im unmittelbaren geographischen Umfeld des Komponisten, erweisen sich jedoch bei näherem Hinschauen keineswegs als Hindernisse, sondern vielmehr als Pauschalurteile, die im Grunde genommen falsch oder irreführend und leicht zu überwinden sind.

Entgegen einer verbreiteten Meinung hat sich Schütz nämlich sehr wohl für die Entwicklung der deutschen Dichtung interessiert – nachweislich zumindest bis in die 1650er Jahre: Der Brief, den er 1653 an den Leipziger Juristen und Dichter Caspar Ziegler schrieb und den dieser seinem Traktat über das Madrigal voranstellte<sup>1</sup>, ist wohl das erhellendste Dokument seiner ursprünglich positiven und durchaus offenen Einstellung zur deutschen weltlichen Dichtung. Auch pflegte er persönlichen Kontakt mit zahlreichen Autoren aus dem regionalen

\* Hintergrund für meinen Text war ein langer und bereichernder Austausch über Schütz und die Dichtung mit Professor Wolfram Steude. Seinem Andenken ist der Beitrag in Dankbarkeit zugeeignet.

1 Abgedruckt in: Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*. Mit einer Einleitung u. Anm. v. Dorothea Glodny-Wiercinski, Frankfurt 1971, S. 26 f.

und überregionalen Umfeld. Davon zeugen viele an ihn gerichtete Gratulationsgedichte, unter denen man auf so berühmte Namen trifft wie Martin Opitz, August Buchner, Johann Rist, Paul Fleming, daneben aber auch Constantin Christian Dedekind oder David Schirmer<sup>2</sup>. Am deutlichsten jedoch äußert sich Schütz' Interesse für die deutschsprachige Dichtung in der Zusammenarbeit mit manchen der bereits erwähnten Poeten, von denen er sich gut vertonbare Texte erhoffte. Zu erwähnen sind hier wiederum Martin Opitz – Verfasser des ersten deutschen Opernlibrettos, von dem später noch die Rede sein wird –, August Buchner und David Schirmer, die beide für den Dresdner Kapellmeister als Librettisten gearbeitet haben, und eben Caspar Ziegler, dessen Schrift über das Madrigal nicht nur die erste Poetik dieser Gattung darstellt, sondern auch vieles den Gesprächen des Verfassers mit dem Musiker verdankt.

Es hat also tatsächlich auch einen „weltlichen“ Schütz gegeben, der – wie noch zu zeigen sein wird – die Entwicklung der neueren deutschen Kunstdichtung nicht nur sehr aufmerksam verfolgt hat, sondern auch mehrmals versuchte, selber darein einzugreifen bzw. ihren Lauf in eine für die Vokalmusik günstige Richtung zu lenken.

Damit wäre das erste Hindernis aus dem Weg geschafft. Aber auch das zweite lässt sich leicht beseitigen, denn selbst wenn es nicht in die Literaturgeschichte eingegangen ist, hat es in Sachsen im 17. Jahrhundert ein literarisches Leben gegeben und sogar ein ziemlich reges, hauptsächlich in der Zeit zwischen 1630 und 1670. Zu nennen wären hier neben Fleming weitere Namen, von denen einige auf dem Kupfertitel zu Dedekinds *Aelbianischer Musenlust* zu lesen sind (vgl. Abbildung 1 auf der folgenden Seite): Fin[c]kelthaus, Schirmer, Sieber, Dedekind oder Homburg. Auch Philipp von Zesens Sonett *An die Stadt Leipzig*, in welchem der Autor die ihm bekannten Leipziger Dichter aufzählt, liest sich wie eine Hommage an die literarischen Talente der Stadt<sup>3</sup>.

Da hier nicht die Rede davon sein kann, ein erschöpfendes Panorama des sächsischen Literaturlebens im 17. Jahrhunderts darzubieten, und es auch nicht möglich ist, alle Autoren einzeln zu untersuchen, die mit Schütz in Verbindung standen, scheint es sinnvoller, auf bestimmte repräsentative Autoren und Aspekte zu fokussieren. Die Kriterien, an denen man sich orientiert hat, sind einerseits das typisch Sächsische an dieser sächsischen Barockdichtung (von der man vorab sagen kann, dass es sich zwar um eine regionale, dennoch keineswegs provinzielle Dichtung handelt), andererseits natürlich die Verknüpfung mit Heinrich Schütz: Was schrieb man zu seiner Zeit in Sachsen, wie verhält sich diese Dichtung zur gesamtdeutschen und zur europäischen Produktion, und welche Wechselbeziehungen gab es zwischen dem Kurfürstlichen Kapellmeister und der literarischen Szene seiner Zeit?

## 1

Dass der weltliche Schütz im Verhältnis zum geistlichen etwas karg ausfällt, hat zunächst seinen Grund in der im Vergleich zu anderen europäischen Ländern relativ späten Entstehung einer deutschsprachigen Kunstdichtung. Als Heinrich Schütz sein Amt als Dresdner Kapell-

2 Vgl. Schütz Quellen pass.

3 *Sonnet neuer Art/ so sich mit weiblichen anfäht. An die Stadt Leipzig.* (Philippi Casii Deutsches Heliconus Erster und Ander Theil [...], Wittenberg 1641), in: Philipp von Zesen, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Bd. IX, Berlin u. New York 1971, S. 272–273. Genannt werden Fleming, Lund, Olearius, Hartman, Brehme, Finckelthaus und Heinsius.

Abbildung 1: Constantin Christian Dedekind, *AELBJANJSCHER MUSEN-LUST/ in unterschiedlicher berühmter Poeten auserlesenen/ mit abnmütigen Melodeien beseelten/ Lust- Ehren- Zucht und Tugend-Liedern/ bestehende*, Dresden 1657, neu hrsg. v. Gary C. Thomas, Bern u. Frankfurt/M. 1991. Der spiegelbildlich angelegte Kupfertitel (hier nach dem Exemplar der SLUB, Signatur Mus. 1805-K-1) zeigt auf der linken Hälfte den Helikon mit Apoll und den Musen, auf der rechten Seite einen deutschen Musenberg: Auf dessen Gipfel thront Opitz, darunter sitzen verschiedene mitteldeutsche Dichter.



meister antrat, war er noch stark geprägt von den Eindrücken seines ersten Venedig-Aufenthalts und von den neuen Formen der weltlichen Vokalmusik, die er dort kennen lernen konnte. Wenn aber in Italien Madrigal und Oper zu angesehenen und beliebten Gattungen herangewachsen waren, so lag das nicht zuletzt daran, dass die volkssprachliche Dichtung dort schon auf eine längere Tradition zurückblicken konnte.

In Deutschland dagegen war die Situation eine ganz andere. Im Grunde konnte noch von keiner modernen deutschen Dichtung die Rede sein, zumindest nicht von einer, die sich mit den Nationalliteraturen der Nachbarnationen messen ließ. Was in Italien mit Dante und Petrarca bereits im 14., in Frankreich mit den Pléiade-Dichtern immerhin schon im 16. Jahrhundert begonnen hatte – eine ansehnliche und gelehrte nationalsprachliche Dichtung –, das bahnte sich in Deutschland erst im zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts an, und zwar mit

Martin Opitz. Erst als er innerhalb kürzester Zeit, in den Jahren 1624–1625, sowohl ein erstes Regelwerk verfasste als auch zahlreiche deutsche Musterbeispiele für die verschiedensten Formen und Gattungen lieferte<sup>4</sup>, gab es eine deutsche Dichtung, die ihren Namen verdiente. Zuvor hatte es die Elaborate der Pritschmeister und Meistersinger gegeben und in protestantischen Gebieten natürlich strophische Kirchenlieder. Anspruchsvoll war jedoch, wenn überhaupt, fast nur in lateinischer Sprache gedichtet worden, so dass Schütz bei seiner Ankunft in Dresden keinerlei ausgereifte deutsche Dichtung vorfinden konnte, auf die er die bei Gabrieli erlernten technischen Kunstgriffe der Madrigal-Komposition hätte anwenden können. In Mitteldeutschland entwickelte sich eine ordentliche deutschsprachige Lyrik erst ab den späten 1620er Jahren. An Schütz' Laufbahn gemessen scheint dies schon ein recht später Zeitpunkt zu sein. Im Hinblick auf die Gesamtentwicklung der deutschen Dichtung der Frühen Neuzeit jedoch muss betont werden, dass Sachsen den anderen Regionen in nichts nachstand.

Ein weiterer Grund dafür, dass Dresden damals kein Literaturzentrum war und lange Zeit auch keines wurde, ist seine Eigenschaft als Residenzstadt. Waren mit Opitz' Poetik erst einmal die technischen Mittel für eine deutschsprachige Dichtung gegeben, so konnte sich diese eher in der bürgerlichen Gesellschaft der Universitäts- und Messestadt Leipzig entwickeln als in den adligen Kreisen der Residenzstadt, die zudem über keine Hochschule verfügte. Am Hof und in der Stadt gab es verschiedene Bedürfnisse, existierten für eine Dichtung unterschiedliche Anlässe und Adressaten, was natürlich schnell dazu führte, dass sich in beiden Städten auch eine unterschiedliche literarische Kultur entwickelte. Ein gutes Beispiel dafür ist das Werk David Schirmers, der nach seiner Einstellung als Hofpoet und Bibliothekar in Dresden spürbar anders zu dichten begann als noch in seinen Leipziger Jahren.

Am Dresdner Hof gab es denn auch zu Schütz' Zeit keinen Hofdichter im eigentlichen Sinne des Wortes, obwohl zumindest Christian Brehme und später auch eben David Schirmer dieses lange Zeit inoffizielle Amt innehatten. In den frühen Jahren war der „Hofpoet“ weniger Dichter als vielmehr Organisator und Zeremonienmeister, zuständig für die Organisation von Hoffeierlichkeiten, in welchen die Dichtung meist nur den kleineren Teil ausmachte. Kurfürst Johann Georg I. zeigte bekanntlich für das gedichtete Wort nur mäßiges Interesse. Was ihm gefiel und sich teilweise auch durch seine Repräsentationspflichten erklären lässt – zumal in der vom Kriegsgeschehen dominierten ersten Jahrhunderthälfte, wo es auch darum ging, anlässlich von Hoffesten politische Macht zu demonstrieren –, war die spektakuläre Unterhaltung: Bärenjagd, Turniere, Feuerwerke, Musik und Tanz, z. B. das Ballett – unter der Voraussetzung, dass sich der dichterische Anteil gering hielt –, und eventuell auch die eine oder andere Darbietung einer komödiantischen Wandertruppe. Für anspruchsvolle Dichtung aber hatte er, das zeigt z. B. die Chronik der Feierlichkeiten zur Vermählung seiner Tochter mit dem Landgrafen von Hessen 1627, nur sehr wenig übrig<sup>5</sup>.

Zwar wurde zu Anlässen dieser Art auch jede Menge Gelegenheits-, Gratulations- und Huldigungsdichtung verfasst, man griff dabei aber noch sehr häufig auf die lateinische Spra-

4 Martin Opitz, *Teutsche Pöemata* [...], Straßburg 1624; ders., *Buch von der Deutschen Poeterey* [...], Breslau 1624; ders., *Acht Bücher Deutscher Poematum* [...], Breslau 1625; L. ANNÆI SENECAE TROJANERINEN; *Deutsch übersetzt* [...] *Durch MARTINUM OPITTIUM*, Wittenberg 1625 (alles in: M. Opitz, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. George Schulz-Behrend, Bd. II/1 u. 2, Stuttgart 1978 f.).

5 Vgl. 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. 5–29, sowie Elisabeth Rothmund, *„Dafne“ und kein Ende: Heinrich Schütz, Martin Opitz und die verfehlt erste deutsche Oper*, in: SJB 20 (1998), S. 123–147.

che zurück: Angesichts des jungen Alters des Deutschen als Literatursprache galt die bewährte Altsprache vielen immer noch als die beste Garantie für die Bildung des Gratulanten.

Den besten Beweis für das dichterische Elend der Vor-Opitz-Zeit liefert uns sicherlich Schütz selbst, der in seinen ersten Dresdner Jahren in Ermangelung geeigneter Dichter selber zur Feder greifen musste, sogar für so wichtige und politisch folgenschwere Anlässe wie den Besuch von Kaiser Matthias im Jahre 1617, bei dem es immerhin um die bevorstehende Kaiserwahl ging. Obwohl seine Texte sicherlich nicht wesentlich schlechter sind als die meisten Dichtungen der damaligen Zeit, muss doch zugeben werden, dass sich Schütz in diesen größeren Auftragswerken als Dichter nicht besonders hervorgetan hat<sup>6</sup>. Vor allem hat er die Sprache oft misshandelt, um sie in den metrischen Rahmen zu pressen: Wiederholt fallen unbetonte Silben weg, werden Wörter zusammengezogen oder im Gegenteil durch Hinzufügung eines unbetonten Vokals oder eines Hilfsverbs um eine Silbe verlängert<sup>7</sup>.

Aus ähnlichen Gründen musste sich zur gleichen Zeit auch Johann Hermann Schein selber helfen<sup>8</sup>. Handelt es sich dabei um andere musikalische Gattungen und wird im Hinblick auf ein anders geartetes Publikum auch anders gedichtet, so zeigen Scheins Texte trotz höherem dichterischen Anspruch sprachliche und metrische Mängel, die durchaus vergleichbar sind mit denen bei Schütz. Bedeutender aber als die dichterische Qualität der schützischen Texte ist die Tatsache, dass der Komponist auf diese Notlösung verzichtete, sobald Opitz hervortrat. Dessen Trostgedicht anlässlich des frühen Todes von Schütz' Ehefrau Magdalena Wild-eck im Jahre 1625<sup>9</sup> zeugt davon, dass die ersten Kontakte bereits sehr früh, d. h. unmittelbar nach der Veröffentlichung von Opitz' wegweisenden Erstlingswerken geknüpft wurden.

6 Hier sei als Beispiel ein Auszug aus der *Wunderliche[n] translocation Des Weitberühmbten vnd fürtrefflichen Berges Parnassi/ vnd seiner Neun Göttin/ mit jhren Großfürsten vnd Praesidenten Apolline, Welche von den unsterblichen Göttern/ Ihr Käyser- vnd Königliche Majestät auch Ertzbertzogliche Durchleuchtigkeit zuempfangen vnd zu ehren in die Wolverwarte Hauptvestung Dreßden ablegirt worden sein [...]* zitiert, die Schütz zum Besuch des Kaisers Matthias in Dresden 1617 vertonte (Schütz GBr, S. 46 f.):

Wolan dann nun jhr Göttin hochgepreyset/  
Allhier beweiset/  
Was euch der höchste *Iupiter* selbst heisset/  
Ein jed jhr Ampt sol trewlich *expediren*,  
Das man mög spüren/  
Was jhr mit worten jetzt thut *promittiren*,  
Was Ihr heimlich  
Oft vbet  
In dem *Parnasso* manche stund  
Jetzt glegneheit sich  
Recht giebet/  
Daß es werd offenbah vnd kund.

Wolan dann nun jhr Göttin hochgeehert/  
Jetzund bewehret  
Was jedermann von euch nur schreibt vnd lehret/  
Denn jhre Allerdurchleuchtigste Würden/  
Stets mit begierden  
Ewre dienst höchlich preisen würden/  
Das nicht allein  
Viel Herren  
Vnd *Cavalier*, sondern der zeit  
Die Göttr auch sein  
Zu Ehren  
Ihrr Majestet/ allhier bereit.

7 Im Textdruck zusammengezogene Silben konnten allerdings in der Vertonung rhythmisch aufgelöst werden. Dass Schütz jedoch ein sicheres Gespür für die dichterischen und metrischen Möglichkeiten der deutschen Sprache besaß, beweist die von ihm 1623 verfasste Trauerode auf den Tod der Herzogin Sophie von Sachsen (*Kläglicher Abschied* SWV 52), in der wohl erstmals vermischte Verse mit Daktylen verwendet werden: „Grimmige Gruft/ so hast du dann [...]“.

8 Siehe z. B. *Musica boscareccia* 1621–1628 sowie *Diletti pastorali* 1624.

9 Martin Opitz, *An Herrn Heinrich Schützen/ auff seiner liebsten Frawen Abschied* („O Du Orpheus vnsrer Zeiten [...]“), in: Schütz Quellen, S. 59. Siehe auch Jörg-Jochen Berns, *Orpheus oder Assaph? Bemerkungen zum autobiographischen Informationswert und zur ästhetischen Interpretationskraft der Epicedien auf Heinrich Schütz und dessen Familienmitglieder*, in: SJB 16 (1994), S. 49–66.

In Sachsen treten erst (oder schon!) in den späten 1620er Jahren die ersten deutschsprachigen Dichter hervor<sup>10</sup>. Zur dieser sogenannten „Leipziger Schule“ gehören Autoren, die vornehmlich in ihrer Studienzeit dichterisch aktiv tätig waren. Viele von ihnen hatten auch in Wittenberg studiert und dort Buchners Poetikvorlesungen gehört. In der auch für Schütz fruchtbaren Zeitspanne 1630–1660 lassen sich zwei Generationen von Dichtern ausmachen, die trotz des Krieges ein quantitativ recht ansehnliches Werk hinterlassen haben.

Zur ersten Generation gehören neben Paul Fleming, den man als ihren Anführer betrachten kann, eine Reihe von Dichtern, die zwischen 1605 und 1615 geboren wurden und um 1630 in Leipzig ihr Studium begannen: etwa Ernst Christoph Homburg, Christian Brehme und Gottfried Finckelthaus. Zur zweiten Generation, die man als nach-opitzsche und nach-flemingsche bezeichnen kann (Opitz starb 1639, Fleming ein Jahr später), gehören Autoren, die alle in den 1620er Jahren geboren wurden und hauptsächlich in den 1640er und 1650er Jahren tätig waren. Bedeutendste Vertreter sind Caspar Ziegler, David Schirmer, Constantin Christian Dedekind und Justus Sieber.

Zu dieser sichtbaren Seite der sächsischen Barockdichtung kommen auch zahlreiche namenlose Autoren hinzu, die zwar für einen sehr eingegrenzten Adressatenkreis dichteten, deren Produktion aber durchaus in der Nachfolge der genannten Gruppen stand und gegenüber den Werken namhafterer Poeten keineswegs abfiel. Obwohl für diese bislang verkannten Schreiber die Dichtung meist nur eine Nebentätigkeit war, erkannten sie darin eine ernsthafte Angelegenheit: einerseits weil sie sie als Gottesgabe betrachteten, andererseits weil sie z. B. in Form von Gelegenheitsdichtung eine sozial äußerst wichtige Funktion erfüllte.

Ein gutes Beispiel gibt uns das Werk von David Trommer. Der 1640 geborene Plauener, der immerhin kaiserlich gekrönter Poet war und in Leipzig Theologie studiert hatte, stand, in welcher Eigenschaft auch immer, im Dienst der Familie von Osterhausen auf Nickern. Sein 1670 in Dresden veröffentlichter Gedichtband<sup>11</sup> bietet eine vielfältige Sammlung geistlicher und weltlicher Dichtung. Man findet darin sowohl Bibelparaphrasen und Gedichte zu den verschiedenen Anlässen des Kirchenjahres als auch allerlei Oden, Sonette und sogar „poetische Auffzüge“, d. h. kleine Dramendichtungen, von denen einige vertont wurden. Besonders frappierend in diesem kunstvoll angelegten Werk ist der vollkommen prunklose Grundton. Weit entfernt von jeder Anmaßung oder Selbstherrlichkeit grenzt Trommers Bescheidenheit beinahe an Demut. Trotz aller Gelehrtheit und allem Können stellt er sich ganz bewusst und pietätvoll in den Schatten seiner großen Vorbilder: Martin Opitz, natürlich, als Vater der

10 Dazu vor allem Anthony J. Harper, *David Schirmer, a poet of the German Baroque: an examination of Schirmer's lyric poetry and its relationship to the literature of the time*, Stuttgart 1977 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 32); ders., *Schriften zur Lyrik Leipzigs 1620–1670*, Stuttgart 1985 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 131); ders., Nachwort zum Faks. von Christian Brehmes erster Gedichtsammlung, *Christian Brehmens allerhand Lustige/ Trawrige/ vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommene GEDJCHTE. Zu Passierung der Weyle mit dero Melodeyen mehrentheils auffgesetzt*, Leipzig 1637, mit einem Nachwort, Bibliographie u. einem Neudruck der „Weltlichen Gedichte“ (1640), Tübingen 1994, S. 4\*–44\*. Siehe auch Harpers Nachwort zu seiner Ausg. von David Schirmer, *Singende Rosen oder Liebes- und Tugend-Lieder 1654*, Tübingen 2003, S. 3\*–35\*. Immer noch lesenswert ist auch Georg Witkowski, *Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig*, Leipzig 1909, Nachdr. München u. a. 1994.

11 M. David Trommers/ *Von Plauen aus dem Voigtlande/ Keyserl. gekr. Poetens/ und der H. Schrift Ergeb. Nickerische Poesie/ Oder Drey unterschiedene Theile allerhand Geistlicher/ und weltlicher Gedichte/ Lieder/ und Sonnette/ in unserer reinen Hochdeutschen Muttersprache/ auff dem Hoch-Adel-Osterhausischen Hauße Nickern/ unferne von der Churfürstl. Sächs. Residentz-Stadt Dresden/ so wohl selbst geschrieben/ als auch aus seinen woanders gethanen Arbeit darzu getragen/ Und denen Gönnern der Edlen Poesie zur Liebe in den Druck gegeben*, Dresden 1670.

deutschen Dichtung, Paul Fleming, Trommers berühmter Landsmann, und der wie ein geistiger Vater verehrte Hamburger Pastor Johann Rist<sup>12</sup>.

Auch für die Leipziger Dichter war Opitz das Vorbild schlechthin: Nicht umsonst steht er in Dedekinds Kupfertitel zur *Aelbianischen Musenlust* als germanischer Apoll auf dem Gipfel des deutschen Helicons! Mit großer Vorliebe wurden hauptsächlich Opitz' frühe weltliche Gedichte rezipiert, ob direkt oder indirekt. Anfangs lehnte man sich enthusiastisch an die Leistung des Bahnbrechers an, später kam zur Ehrfurcht und Bewunderung für den Gründervater auch die Anlehnung an die eigenen regionalen Vorgänger. So gaben bestimmte Opitz-Gedichte, in Thema oder Strophenform, Anlass zu unzähligen Nachahmungen, Variationen und Parodien. An erster Stelle steht hier sicher die lange, z. T. autobiographische Ode *Galathee*, die im Ton der Schäferdichtung Opitz' Flucht von Heidelberg nach Dänemark 1620 schildert<sup>13</sup>:

Coridon der gieng betrübet  
An der kalten Cimpersee/  
Wegen seiner Galathee/  
Die er vor so sehr geliebet/  
Die jhm vor so sehr behagt  
Eh' er war von jhr verjagt.

Deutliche Anklänge finden sich z. B. bei Ernst Christoph Homburg<sup>14</sup>:

Corydon der gieng bestürztet  
An dem Saalstrom' auff vnd ab/  
Da es kühlen Schatten gab/  
Als die Nacht den tag verkürztet/  
Als der Herbst mit vollem Schein  
Jn die halbe Welt zog ein.

Bei David Schirmer, der sogar einen ganzen Zyklus von Variationen über dieses Thema verfasste, heißt es<sup>15</sup>:

Seladon lag auf den Wiesen  
An der schnellen Neissen-Strand/  
Klagte seiner Liebe Pfand  
Das er vormals oft gepriesen/  
Daß er/ eh der Abschied kam/  
In die weissen Armen nahm.

- 12 Vgl. bei Trommer etwa zu Opitz: *Sonnetchen. An Jhre HochAdeliche Magnificentz, den Herrn Hoff Rath von Beuchlingen/ in Dreßden. Bey übersendung seines II. Bußpsalms*, S. 276–277; *Sonnetchen/ An den Hoch-Ehrwürdigen und Hoch-Gelabrtten Herrn Superintendenten zu Rochlitz/ Herrn Enoch Hanemann/ der HL Schrift Lic. Und Wohlgeschickten Poeten/ wie auch Vermehrern der Opitzschen Prosodie*, S. 297–298; zu Fleming: *Sonnet über den seelig-rubenden Herrn Doctor Flemming/ Voigländer/ und weiterberühmten Poeten* (1666), S. 273; zu Rist: *Sonnet. An den WohlEhrwürdigen/ Magnificum, und hochgelabrtten/ inegleichen/ als Vater/ geebrten Herrn Johann Risten/ zu Wedel an der Elbe*, S. 274; *Sonnet. Als ihm der Welt-beruffne Mann/ Herr Johann Rist/ todt wurde gesagt/ in Dreßden/ den 1. Septemb. Anno 1667*, S. 292–293; *Sonnetchen Über des Hochgelehrten und weiterberühmten Herrn Joh. Ristens seel. Absterben*, S. 305–306 [recte 315–316].
- 13 Die aus 30 Strophen bestehende Ode wurde ab 1625 in alle Gedichtsammlungen aufgenommen. Vgl. Opitz, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 4), Bd. II/2, S. 654–659.
- 14 E.C. Homburg, *Corydons Jammer Klage vnd Walfahrt*, in: ders., *Schimpff- vnd Ernsthafte CLIO. Erster Theil*, [Hamburg] 1638, 2/1642.
- 15 *Der scheidende Seladon/ an der Neisse*, in: *David Schirmers Poetische Rosen-Gepüsche*. [...], Dresden 1657, hrsg. v. Anthony J. Harper, Tübingen 2003, S. 110–115. Dort auch *Tilian an der Elbe*, S. 84–92; *Der freyhende Dapnis an der Saale*, S. 92–95; *Der bekränzte Floridan an der Elster*, S. 124–126; *Coridon an der Mulda*, S. 127, und andere mehr.

Ein weiteres Beispiel ist Opitz' Ronsard-Übertragung, *Ich empfinde fast ein Grauen*<sup>16</sup>, die lebensbejahende Belustigung im Sinne des *carpe diem* empfiehlt:

Ich empfinde fast ein grawen  
Das ich/ Plato/ für vnd für  
Bin gesessen vber dir;  
Es ist zeit hinauß zue schawen/  
Vnd sich bey den frischen quellen  
In dem grünen zue ergehn/  
Wo die schönen Blumen stehn/  
Vnd die Fischer netze stellen.

Worzue dienet das studieren/  
Als zue lauter vngemach?  
Vnter dessen laufft die Bach  
Vnsers lebens das wir führen/  
Ehe wir es innen werden/  
Auff ihr letztes ende hin;  
Dann kömpt (ohne geist vnd sinn)  
Dieses alles in die erden.

Bitte meine guete Brüder  
Auff die Music vnd ein glaß  
Nichts schickt/ dünckt mich/ nichts sich baß  
Als gut tranck vnd guete Lieder  
Laß ich gleich nicht viel zue erben/  
Ey so hab' ich edlen Wein;  
Wil mit andern lustig sein/  
Muß ich gleich alleine sterben.

Hola/ Junger/ geh' vnd frage  
Wo der beste trunck mag sein;  
Nim den Krug/ vnd fülle Wein.  
Alles trawren leidt vnd klage/  
Wie wir Menschen täglich haben  
Eh' uns Clotho fortgerafft  
Will ich in den süßen safft  
Den die traube giebt vergraben.

Kauffe gleichfals auch melonen/  
Vnd vergiß des Zuckers nicht;  
Schawe nur das nichts gebriecht.  
Jener mag den heller schonen/  
Der bey seinem Gold und Schätzen  
Tolle sich zue krencken pflegt  
Vnd nicht satt zue bette legt;  
Ich wil weil ich kann mich letzen.

Sie wurde vielfach nachgeahmt, am schönsten vielleicht in Schirmers studienfreundige Umkehrung *Marnia und ein Buch*<sup>17</sup>:

Nun empfind ich keinen Grauen/  
daß ich/ Phöbus/ für und für  
bin gesessen neben dir.  
Andre mögen ümb sich schauen/  
und bey jenen Springe-Quellen  
in den Wiesen sich ergehn/  
ich will bey den Büchern stehn/  
und auf sie mein Tichten stellen.

Artlich läst es sich studiren/  
Wenn man weit von Ungemach  
leitet seinen Lebens-Bach/  
er/ weil wir ihn weißlich führen/  
wird kein Theil dem Tode werden/  
denn der kluge Geist und Sinn  
Schwingt sich durch die Wolcken hin/  
und kömmt gar nicht in die Erden.

Kauffe gleichfals andre Sachen/  
Und vergiß den Tscherning nicht!  
Schau das keiner dir gebriecht.  
Jener mag recht thörllich lachen/  
Der bey seinen Gold und Schätzen  
Tolle sich zu kräncken pflegt/  
Und ohn Lust sich schlaffen legt.  
Ich will mich mit Büchern letzen.

Bitte die gelehrten Brüder  
auf die Music/ und auf das/  
wobey stets der Plato saß.  
Bringe mir die schönen Lieder.  
Marnia/ dich laß ich erben/  
bey den Büchern und bey dir  
wil ich bleiben für und für/  
Bücher lassen keinen sterben.

16 Diese Ode erschien zuerst im *Buch von der Deutschen Poeterey* und wurde 1625 in die *Teutsche Poemata* wieder aufgenommen (Opitz, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. II/1, S. 370 u. Bd. II/2, S. 684–686). Vorlage war Ronsards *Odelette à lui mesme* („J'ay l'esprit tout ennuié [...]“).

17 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Erstes Rosen-Gepüsche*, Nr. XXXV, S. 77–78.

Holla/ Junger/ geh und frage  
 Wo das beste Buch mag seyn/  
 laß den Opitz binden ein/  
 diese Friest der kurtzen Tage/  
 die wir Menchen auf uns haben/  
 wil ich in den Bienen-safft/  
 den die Musen abgerafft/  
 tieffer/ als in Sand/ vergraben.

Manchmal werden aber nur einzelne Elemente beibehalten und beliebig variiert. Von einem übertragenen Petrarca-Sonett („Ist Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet?“<sup>18</sup>) behält z. B. Schirmer die Sonett-Form, variiert aber den Inhalt („Sind Träume lauter nichts/ wie daß sie mich bewegen?“<sup>19</sup>). Das Thema dagegen beibehaltend schreibt Homburg ein zwölftversiges Epigramm („Ist Liebe Zuckersüs/ wie daß sie bitter schmecket?“<sup>20</sup>).

Wegen ihres lockeren, manchmal auch kecken Tons und einer ausgeprägten Vorliebe für leichte Themen wurde die Leipziger Poesie oft nur als fröhliche und lustige Dichtung des Studentenlebens abgetan. Beliebte waren in der Tat Trink- und Liebeslieder, auch solche, die die petrarkistischen Topoi regelrecht umkehrten. Schirmers *Überschöne Mopsa*<sup>21</sup> ist ein gutes Beispiel für diesen Antipetrarkismus, aber auch Homburgs Trilogie *Damen ohne Freyer, Freyer ohne Damen* und *Dahmen/ Freyer beysammen* entbehrt nicht einer scherzhaften Ironie und eines ausgeprägten Witzes<sup>22</sup>:

Kluge Sinnen/ schöne Dahmen/  
 Wie man euch wil sonst benamen/  
 Kommet/ höret/ was ihr seydt/  
 Klapper-werck und halbe Leut/

Jhr/ so nur/ als Nonnen/ schlaffet/  
 Keine Serviteur euch schaffet/  
 Seyd gebeten/ komt heran/  
 Jtzo will ich heben an.

Eine Scheide/ sonder Messer/  
 Ohne Zapffen/ leere Fässer/  
 Reinick-Fuchs doch sonder Schwantz/  
 Ein Kirchmeß ausser Tantz.

Land/ so nimmer wird gepflüget/  
 Geld/ das nur im Kasten ligt/  
 Kühe/ die nur gellen gehen/  
 Ohren/ so stets stille stehen.

Schöne Geigen sonder Quinten/  
 Gute Schreiber ohne Dinten/  
 Ein gebort Loch sonder Pflock/  
 Ohne Baart ein Ziegenbock.

Eine Kugel sonder Kegel/  
 Starcke Trescher ohne Flegel/  
 Eine Laute sonder Thon/  
 Dreßden sonder Garnison.

Eine Waage sonder Schüssel/  
 Dann ein Maalschloß sonder Schlüssel/  
 Eine Wiege sonder Kind/  
 Und ein Blasbalg ohne Wind.

Ausser Artzeney ein Krancker/  
 Grosse Schiffe sonder Ancker/  
 Schöne Glocken ausser Klang/  
 Nachtigallen ohne Sang.

Eine Stube sonder Ofen/  
 Sonder Schwein ein Schweines-Kofen/  
 Schöne Fenster sonder Liecht/  
 Säwern ein/ und backen nicht.

Hübsche Garten quit von Rosen/  
 Ohne Färtzer grosse Hosen/  
 Kunst/ die man nicht wendet an/  
 Wein/ so man nie trincken kann.

Weitzen-Garben sonder Körner/  
 Schöne Hirsche sonder Hörner/  
 Fillis/ die nur Jungfer ist/  
 Kurtzweil frey zu jeder Frist.

Diese Dinge muß man schmücken/  
 Hin zur Meß nach Leipzig schicken/  
 Nicht ob hoher Würdigkeit/  
 Nur dass man sie thut beyseit.

18 Opitz, *Gesammelte Werke* (wie Anm. 4), Bd. II/2, S. 703.

19 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Drittes Rosen-Gepüsche*, Nr. V, S. 167.

20 Homburg (wie Anm. 14), *Ander Theil*, 1638.

21 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Erstes Rosen-Gepüsche*, Nr. XXXI, S. 69–71.

22 *Damen ohne Freyer*, in: Homburg (wie Anm. 14).

Ebenso beliebt waren Hirtengedichte, die oft durch ihre regionale Verankerung hervorstechen, da gerne Ortschaften, Städte oder Flüsse aus der nahen geographischen Umgebung genannt werden.

Einen dritten Schwerpunkt bildet schließlich die Gelegenheitsdichtung. Jedes Ereignis aus dem bürgerlichen oder akademischen Leben war Anlass zur Aufsetzung eines passenden Gedichts, ob Hochzeit, Geburt, Taufe, Namenstag oder Todesfall, die unversehrte Rückkehr von einer Reise, die Erlangung eines akademischen Grades oder ein Amtsantritt. Auch zu ganz alltäglichen und belanglosen Anlässen wurde gedichtet: Einem Band mit Gedichten von Fleming, den er sich ausgeliehen hatte und seinem Eigentümer zurückschickte, legte Justus Sieber prompt ein Sonett bei<sup>23</sup>.

Die meisten Leipziger Literaten traten hauptsächlich als Liederdichter hervor und setzten somit die bereits von Schein und Fleming gepflegte Tradition des strophischen Gesellschaftsliedes fort: Viele Gedichte wurden z. B. nach einer bereits vorhandenen Melodie verfasst<sup>24</sup>, doch wäre es verfehlt, ihre Produktion deswegen als zu wenig gelehrt abzuwerten. In der Tat erscheint sie als eine gesunde Mischung aus Gebrauchsliteratur und Verfeinerung. Davon zeugen die zahlreichen anspruchsvolleren Formen – das Epigramm oder das Sonett, später auch das Madrigal –, die eine genaue Kenntnis der europäischen Literaturen verraten.

Von Seiten der Literaturwissenschaft wurde vielen Leipziger Dichtern ihre ziemlich unkümmerte Einstellung zur Poetik vorgeworfen<sup>25</sup>, die sich in einem sorglosen Umgang mit z. B. der Metrik, in der oft lässigen Anordnung der Texte in den Gedichtbänden und schließlich im angeblich wenig innovativen Charakter ihrer Dichtung äußere. Gewiss lässt sich hier eine ähnliche Bescheidenheit feststellen wie schon bei Trommer: Die Leipziger verstanden sich nicht als Theoretiker, sondern in erster Linie als Praktiker. Trotz allem künstlerischen Anspruch ist ihnen übertriebene Selbstüberschätzung fremd. Wirken wollten sie vor allem im näheren Umkreis, im vertrauten sozialen und geographischen Umfeld, nicht unbedingt auf nationaler, geschweige denn auf internationaler Ebene: „Hier nim auch du mein Buch/ du scharff-gesinnter Leser“, schreibt Schirmer in seiner Sonetten-Sammlung<sup>26</sup>,

und laß es/ wie du wilst. Ich bin kein Opitz nicht/  
der Gold ist/ und Gold schreibt. Was Fleming hat gedicht/  
was Buchner/ Brehm und Dach/ was Tscherning ümb die Gräser  
der Rosenstöcke spielt/ das hat begrünzte Fäser/  
Daß es aufwachsen kan biß an der Sonnen Licht.  
Gibt mir die Elbe nur ein ewiges Gerücht/  
als wie sie thut/ so frag ich gar nichts nach der Weser.

Das ist nicht nur der übliche Bescheidenheitstopos, sondern auch ein Stück bewusste Einsicht ins eigene Vermögen. Doch auch wenn sie sich nicht vornahmen, epochale Bedeutung zu erlangen, waren die sächsischen Dichter alles andere als bloße Epigonen.

23 *An Herrn Friedrich Kracken/ L. L. Cand. Bey Wiedersendung deß Flemings*, in: *Justus Siebers Poetisierende Jugend/ oder Allerhand geist- und weltliche Gedichte*, Dresden 1658, S. 831. Vgl. auch Trommer (wie Anm. 11), *Sonnetchen/ über eine frische Milch*, S. 302, oder *Sonnetchen. uber eines unnützen Menschen seinen verwundeten Finger*, S. 306–307.

24 So z. B. bei Christian Brehme (wie Anm. 10).

25 Vgl. dazu Harper, *Schriften zur Lyrik Leipzigs* (wie Anm. 10), S. 19–82.

26 *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Ersten Buchs Drittes Rosen-Gepüsche*, Nr. LIX, S. 223–224.

Die eben zitierten Vorwürfe sind denn auch zumeist unbegründet. Bei Homburg, Sieber und sogar bei Trommer sind die Gedichtbände äußerst sorgfältig und durchaus methodisch strukturiert und die Texte je nach Thema oder Gattungszugehörigkeit rubriziert. Auch schrieben viele Dichter fortschrittlicher als man denkt: Daktylische Gedichte findet man z. B. schon bei Brehme<sup>27</sup>, bevor Zesen in seiner eigenen, erstmals 1640 erschienenen Poetik<sup>28</sup> für dieses Metrum eine erste theoretische Lanze bricht. Auch der Mangel an Experimentierlust entpuppt sich als Klischee: Homburg und Schirmer erweitern den opitzschen Formenkreis mit einer erstaunlichen Vielfalt von z. T. ausgeklügelten Strophenformen. In gemischten Oden, in denen verschiedene Metren und unterschiedlich lange Verse miteinander kombiniert werden, legen sie sogar eine beachtenswerte erfinderische Virtuosität an den Tag<sup>29</sup>.

Auch das Urteil über die angebliche Leichtigkeit der Themen erweist sich als ungenügend differenziert. Es gibt sehr wohl Beispiele für ernsthaftere Dichtungen: z. B. Flemings berühmtes Sonett *An sich* („Sei dennoch unverzagt [...]“<sup>30</sup>), das sozusagen als poetisch verdichtetes Programm für den christlichen Stoizismus zu gelten hat. Zu nennen sind aber auch zahlreiche Tugend-Lieder sowie der gesamte Bereich der geistlichen Dichtung, der nie vernachlässigt wurde. Selbst in anscheinend heiteren Trinkliedern verbirgt sich oft eine unerwartete Gedankentiefe. So wird in folgendem Lied von Brehme auch über den Krieg reflektiert<sup>31</sup>:

Frisch auff jhr Brüder/ last vns trincken  
 Der Mavors mag sein blutig Schwerdt  
 Jn jenem Felde lassen blincken  
 Hier vns dasselbe nicht verseht.  
 Er hat die Lust an grossen Stücken  
 Wir haben sie an Gläsern hier:  
 Von Gläsern bawen wir die Brücken  
 Drauff fährt in uns das Wein und Bier:  
 Er muß stets in Gefahr dort leben  
 Da wir hinkegen hier im Schertz  
 Der Liebsten Schmätz- und Küssgen geben  
 Denn wer nicht buhlt/ der hat kein Hertz.

Dominiert auf den ersten Blick der beinahe trotzige „Carpe-Diem“-Ton, so lässt er sich von seiner Kehrseite, dem „Memento mori“, doch nicht ganz trennen. Geschrieben wurde das Lied übrigens in den 1630er Jahren, zu einer Zeit, in der Sachsen vom Krieg nicht verschont blieb – denken wir nur an die Schlachten von Breitenfeld oder Lützen!

27 Z. B. *An seine Liebste. C.E.V.R.V.L.*, in: Brehme (wie Anm. 10), s. p. Die 1640 veröffentlichten, einem Briefsteller beigelegten *Weltlichen Gedichte* enthalten ein daktylisches Sonnet (ebd., S. 123\*).

28 *Philippi Casii Deutscher Helicon/ oder Kurtze verfassung aller Arten der Deutschen jetzt üblichen Verse/ wie dieselben ohne Fehler recht zierlich zu schreiben [...]*, Wittenberg 1640. Weitere Ausgaben folgten 1641, 1649 und 1656.

29 Vgl. u. a. Homburgs „*odæ compositæ*“, etwa *An die Fillis ob dero unbarmherzigen Härteigkeit. Ode composita ex dactylis, Jambis & Trochæis* (in: Homburg wie Anm. 14), die stark an Zesens vermischte Formen und Versarten erinnert. In jeder Strophe alternieren kürzere und längere Verse miteinander, die z. T. in verschiedene Metren verfasst sind, in manchen Versen wechseln sich sogar verschiedene Metren ab.

30 Das Sonett wurde zunächst in Flemings erster, posthum erschienener Gedichtsammlung veröffentlicht: *D. Paul Flemings Poetischer Gedichten So nach seinem Tode haben sollen herauß gegeben werden/ PRODDROMUS*. Hamburg 1641, 2/1642, s. p.

31 „Ein anders bey Gesellschaft nach gemachter Melodey“, in: Brehme (wie Anm. 10), s. p.

Bei aller Opitz-Treue, die die sächsische Dichtung charakterisiert, drängt sich allerdings eine Frage auf: Warum hat Schütz, der nachweislich Kontakt pflegte mit manchen dieser Autoren (Brehme und später Schirmer z. B. waren am Hof tätig), sich nie bzw. so selten an sie gewandt? Warum hat er keinen ihrer Texte vertont? So groß war der Unterschied zu den von ihm verwendeten frühen Opitz-Texten nicht. Zwar hat er vom Schlesischen Dichter hauptsächlich Auszüge aus der Hohelied-Paraphrase<sup>32</sup> in die Musik gesetzt, doch ähnliches hatten auch die Sachsen zu bieten, und zudem griff er auch auf Leichteres, z. B. Anakreonisches zurück<sup>33</sup>, das in den Werken eines Christian Brehme oder E. Ch. Homburg ebenso vorlag.

Ansätze einer Erklärung liefert uns aus dem Rückblick der Brief an Caspar Ziegler, wohl der Schlüssel zu Schütz' Umgang mit der Dichtung seiner Zeit. Darin bekennt er, „zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammengeraspelt zu haben“, es hätte ihn aber unsägliche Mühe gekostet, „ehe [er] demselben nur in etwas eine gestalt einer italienischen Musik geben konnte“<sup>34</sup>. Das Unternehmen blieb denn auch ohne Folgen: Schütz gab nichts in den Druck, und auch handschriftlich hat sich fast nichts erhalten. Den Grund dafür nennt er selbst: Die Texte, die ihm zur Verfügung standen, eigneten sich nicht für den kompositorischen Stil, den er anwenden wollte. Wenn er von „der gestalt einer italienischen Musik“ spricht, kann sich das nur auf den Madrigalstil beziehen. Was ihm vorschwebte, waren deutsche Madrigale nach italienischem Vorbild, entweder als deutsches Äquivalent zu seinen *Italienischen Madrigalen* oder als weltliches Pendant zu den *Kleinen geistlichen Konzerten*. Bei Gabrieli in Venedig hatte er sich ausgiebig mit italienischen Textvorlagen beschäftigen können und reichlich Gelegenheit gehabt, ihre Machart eingehend zu studieren. War er zwar nicht in der Lage, selber Ähnliches in deutscher Sprache hervorzubringen, so hatte er dennoch eine genaue Vorstellung davon, wie geeignete deutsche Texte aussehen sollten. Um so bitterer seine Enttäuschung, als er feststellen musste, dass ihm die deutsche Dichtung nichts Derartiges anzubieten hatte, und um so größer seine Hoffnung, als Opitz auftrat! Der Schlesier war nicht nur ein glänzender Theoretiker, der die deutsche Dichtung auf das Niveau von Italien oder Frankreich heben wollte, sondern auch ein produktiver Praktiker, der sowohl lyrische Formen aller Art als auch das erste Trauerspiel in deutscher Sprache verfasste<sup>35</sup>.

Schütz hatte genau verstanden, was die Stärke der italienischen Textvorlagen ausmachte: ihre Form nämlich, oder genauer gesagt, ihre madrigalische Versart, die die Eigenschaften der gebundenen Rede mit der Geschmeidigkeit der Prosa verband. Besonderes Kennzeichen sind unterschiedlich lange und in unterschiedlichen Metren verfasste Verse, die möglichst nach nicht zu strengen Reimschemata organisiert sind. Dies gilt übrigens nicht nur für die lyrischen Kleinformen – das Madrigal als kurzes, in sich geschlossenes Gedicht –, sondern auch für

32 *Salomons Des Hebreischen Königes Hohes Liedt; Vom Martin Opitz in deutsche Gesänge gebracht*, Breslau 1627 (Opitz, *Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. IV/1, S. 8–39). Vier Auszüge daraus wurden von Schütz vertont, drei Kompositionen sind noch heute erhalten: *Liebster, sagt in süßen Schmerzen* SWV 441; *Nachdem ich lag in meinem öden Bette* SWV 451; *Läßt Salomon sein Bette nicht umgeben* SWV 452.

33 Z. B. *Die Erde trinkt für sich* SWV 438. Das Epigramm erschien erstmals im *Buch von der Deutschen Poeterey* und wurde zunächst nicht in Opitz' Gedichtsammlungen aufgenommen.

34 Vgl. Anm. 1.

35 Vgl. Anm. 4.

Dramatisches, z. B. die Oper: Für die Rezitative, und ausgerechnet darin lag ihr innovativer Reiz, verwendete man nämlich genau dieselbe madrigalische Versart.

Die sächsischen Dichter jedoch hatten sich – mit Ausnahme der gemischten Oden, die allerdings z. T. noch etwas angestrengt wirken – vor allem dem strophischen Lied verschrieben, das Heinrich Schütz nicht mochte, weil es ihn in seiner künstlerischen Gestaltungsfreiheit einengte. Bei ihm entsteht die Musik aus dem Wesen des Textes und entspricht ihm aufs Genaueste. Der Text ist es, der in sprachlicher Form und inhaltlicher Aussage die musikalische Komposition bestimmt. Wenn aber für jede Strophe dieselbe Melodie verwendet wird, geht von dieser ursprünglichen und einzigartigen Einheit von Text und Musik vieles verloren – es sei denn, der Text wird durchkomponiert. In diesem Fall macht aber dessen strophische Gestaltung wenig Sinn. Und genau daher rührt Schütz' Schwierigkeit mit deutschen weltlichen Texten, die es ihm verwehrt, in die Fußstapfen eines Gabrieli oder Monteverdi zu treten.

Als Opitz Schlag auf Schlag eine umfangreiche Gedichtsammlung und die Übersetzung einer antiken Tragödie veröffentlichte, glaubte Schütz, seinen Dichter oder Librettisten endlich gefunden zu haben. Alle von ihm vertonten Opitz-Texte – die Umdichtung des Hohenliedes und die weltlichen *Oden oder Gesänge* – stammen aus diesen Jahren, und nicht von ungefähr fällt auch in diese Zeit (1625 bis 1627) der erste Versuch einer deutschen Oper nach italienischem Vorbild<sup>36</sup>.

Treibende Kräfte in diesem Projekt, das vor allem eine dichterische Herausforderung darstellte, waren neben Schütz August Buchner und Martin Opitz. Buchner, seit 1616 Inhaber des Wittenberger Lehrstuhls für Poetik, war bereits 1624 auf Opitz aufmerksam geworden und konnte ihn für die Oper gewinnen. Opitz seinerseits erhoffte sich durch die Verbindung zu Buchner Anschluss an, wenn nicht Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft*. In diesem Zusammenhang reiste er im Sommer 1625 nach Sachsen, wo er dank Buchners Vermittlung wohl auch Schütz persönlich kennen lernte. Zur Zusammenarbeit mit dem Musiker erklärte sich Opitz sofort bereit und so entstand der Gedanke, anlässlich der bevorstehenden Hochzeit der Kurfürstentochter einen großen Coup zu landen, und zwar in Form einer ersten deutschen Oper, die auch gleich gattungsstiftend wirken sollte. Man beschloss, dazu das Libretto der *Dafne* von Rinuccini und Peri – der ersten Oper überhaupt – ins Deutsche zu übertragen. Besonderen Wert legte der Komponist auf die förmliche Ausgestaltung des Textes, die Opitz jedoch erhebliche Schwierigkeiten bereitete, weil er in der ihm völlig fremden madrigalischen Versart nichts als Unregelmäßigkeit wahrnahm.

Den Umständen entsprechend leistete er, was er konnte, machte jedoch keinen Hehl daraus, dass die Oper als Gattung für ihn unter dem Trauerspiel rangierte<sup>37</sup>. Die formale Vielfalt

36 *Dafne*, nach dem Vorbild der ersten italienischen Oper überhaupt, der *Dafne* von Jacopo Peri und Ottavio Rinuccini. Erhalten hat sich einzig das von Opitz gedichtete Textbuch (*Gesammelte Werke* [wie Anm. 4], Bd. IV/1, S. 61–84). Zur Frage der Oper bei Schütz siehe u. a. Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179, sowie in Anm. 5 die Arbeiten von Fechner und Rothmund. Zur Frage der Anfänge der Oper in Deutschland und der textlichen Gestaltung der Libretti siehe Judith P. Aikin, *A language for German opera. The Development of Forms and Formulas for Recitative and Aria in Seventeenth-Century German Libretti*, Wiesbaden 2002, sowie Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik*, Bern 2004.

37 Dies geht u. a. aus seinen Briefen hervor, z. B. an Balthasar Venator vom 15. April 1627 (abgedruckt in: Alexander Reifferscheid, *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). Siehe auch den Brief

des Dialogs nahm er zwar zur Kenntnis, ihr tiefer, musikalisch bedingter Sinn blieb ihm jedoch rätselhaft, und zustande brachte er keinen deutschen, sondern einen durch und durch opitzschen Madrigalvers. Die zu große Freiheit war ihm ein Dorn im Auge, und er konnte nicht umhin, sie in den für ihn einzig gültigen Rahmen wenn nicht einzuzwängen, so doch zumindest einzukleiden. Statt freie Unregelmäßigkeit also größtmögliche Vielfalt innerhalb der Regeln.

In den 1630er Jahren folgte Buchner dem von Opitz eingeschlagenen Weg zum dramatischen Madrigal: zunächst in einer geistlichen Kantate zum Namenstag der Kurfürstin 1636<sup>38</sup>, dann und vor allem im Libretto zur Ballett-Oper *Orpheus und Euridice*, die 1638 den Höhepunkt der Feierlichkeiten zur Hochzeit des Kurprinzen bildete<sup>39</sup>. Obwohl sich Buchner noch teilweise an italienischen Vorbildern orientiert – an Rinuccinis *Euridice* und möglicherweise auch an Monteverdis *Orfeo* –, handelt es sich bei diesem Textbuch um eine recht freie Nachdichtung, die durchaus als erste deutsche Originalschöpfung betrachtet werden kann. Souverän beherrscht Buchner, der aus den ersten opitzschen Versuchen seine Lehren zu ziehen wusste, die madrigalische Schreibart, so dass sein Libretto als erstes dichterisch befriedigendes Ergebnis der Bemühungen um die „Umnationalisierung des italienischen Rezitativs“<sup>40</sup> gelten kann. Den zeitgenössischen Quellen<sup>41</sup> zufolge ist

die Invention solches Ballets [...] von Herrn Augusto Buchnern, Professore poeos zu Wittenbergk, uff itzige neue Art in Teützche Verse gesetzt, von dem Churf. Capellmeister Herrn Heinrich Schützen aber uf Italiatische manir componirt, unnd von dem Tanzmeister Gabriel Mölichen in 10. Balettänze gebracht worden.

Von Opitz' *Dafne* unterscheidet sich dieser zweite Grundpfeiler der deutschen dramatischen Madrigaldichtung durch eine zweifache Bereicherung. Die erste ist der choreographische Anteil – das Werk wird eindeutig als Ballett bezeichnet –, die zweite, die als besondere Errungenschaft von Buchners Tätigkeit im Bereich des Librettos zu gelten hat (nachdem Opitz im Zuge des Prager Friedens (1635) ins polnische Exil flüchten musste), ist der Rekurs auf den Daktylus, jenes von Opitz verpönte dreisilbige Versmaß, das im *Orpheus* in den Schlusschor der Hirten Eingang findet<sup>42</sup>. Buchner versuchte sein Leben lang, die dreisilbigen Metren gegen die offizielle Linie der *Fruchtbringenden Gesellschaft* durchzusetzen, und interessanterweise diente ihm ausgerechnet Schütz, dessen Rolle für die Entwicklung der deutschen

vom 5. Oktober 1627 an Buchner, in dem Opitz nur die „cantilenas“, d. h. die strophischen Lieder, will gelten lassen. Das Schreiben publizierte Ludwig Geiger, *Mittheilungen aus Handschriften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte*, H. 1. Leipzig 1876, S. 71–72.

38 *Die Bußfertige Magdalena/ Genommen aus dem 7. Capitel des Evangelisten Lucae [...]*, Dresden 1636. Dazu Judith P. Aikin, *Heinrich Schütz's Die Bußfertige Magdalena (1636)*, in: Sjb 14 (1992), S. 9–24 (mit Abdruck des Librettos, S. 17–24); sowie dies., *Augustus Buchner's Bußfertige Magdalena (1636)*, in: Daphnis 22 (1993), S. 1–26 (mit Neudruck des Librettos, S. 17–26).

39 *Ballet/ Bey Churfürst Johann Georgen des Andern gehaltenen Beylager [...]*, Handschrift, Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Außenstelle Altenburg, Schönbergische Sammlung Nr. 54, Bl. 225–245b. Der einzige Abdruck des Textbuchs geht auf Hoffmann von Fallersleben zurück: *Ballet bey Churf. Johann Georgen des Andern gehaltenem Beylager/ Von dem Orpheo und der Euridice/ 20. Nov. 1638 zu Gotha gehalten [...]*, in: Weimarisches Jb. für deutsche Sprache, Literatur u. Kunst 2 (1855), S. 13–39.

40 Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981, 2/1996 (= NHdb 4), S. 94–95.

41 Cartell des Balletts (*Hejrraths Acten Churfürst Johann Georgen des Anders. Ander Theil. Anno 1638/39/40/41*), SHStA, Loc. 10554, Bl. 7v–8.

42 „So lebe, so lebe Johannes Georg, in Freuden ohn Sorg [...]“. Bereits der Schlusschor der *Magdalenen-Kantate* war in reinen daktylischen Versen verfasst worden.

Barockdichtung nicht unterschätzt werden darf, in dieser Angelegenheit als Bürge. Aus einem Brief an Ludwig von Anhalt-Köthen geht eindeutig hervor, dass Buchner ausdrücklich auf Anfrage des Komponisten sich im *Orpheus* für dieses Versmaß entschied<sup>43</sup>:

Die Dactylischen Gesänge belangend, werden E.F.G. mihr gnedig erleuben nur dieses allein anietzt zu gedencken, daß der berühmete Musicus Herr Henrich Schütze [...] gegen mihr sich vernehmen lassen, es könne kaum einige andere art Deütscher reime, mit besserer und anmuthigerer manier in die Musick gesetzt werden, alß eben diese dactylische. Derowegen er auch bey einrichtung der Poesie zu dem Ballet vom Orptheo [...] mich sonderlich gebeten, dahin bedacht zu sein, damit daß freudengeschrei und Glückwünsunge bey schließung desselben ia in der gleichen art möchte gebracht werden, welches ich auch gethan. [...] Und ist fast männlichches urtheil gangen, daß dieses [...] in der Musick zum besten gefallen.

Als schließlich nach dem Westfälischen Frieden in Dresden wieder ausgedehnte und anspruchsvolle Hoffeste veranstaltet werden konnten, bestätigte sich die Tendenz, die sich bereits Ende der 1630er Jahre abgezeichnet hatte: Nicht mehr der Gesang, sondern der Tanz stand nun im Mittelpunkt der Aufführungen. Diese Verlagerung des Schwerpunktes auf die mimische und optische Dimension hatte für das gedichtete Wort verheerende Folgen. Zwar wurden für Werke der Bühnenmusik immer noch Textbücher verfasst, doch kam ihre dichterische Qualität immer seltener über das Mittelmaß hinaus. In der Regel handelte es sich um dramatische Aufzüge aus der Kategorie der Gelegenheits- oder Huldigungsdichtung. Ihr Hauptanliegen war nicht mehr ästhetischer, sondern diplomatisch-politischer Natur: Es ging um die Verherrlichung und wenn möglich um die Selbst-Repräsentation des Herrscherhauses. Deshalb nahm die Zahl der stummen Szenen immer mehr zu, denn im Gegensatz zur Oper ermöglichten sie die aktive Teilnahme des Hofes und vornehmlich der Mitglieder der fürstlichen Familien<sup>44</sup>.

Zuständig für solche Werke war David Schirmer, der als inoffizieller Hofpoet 1655 auch den inzwischen zum Bürgermeister der Stadt Dresden gewählten Christian Brehme als Bibliothekar ablöste. Den größten Teil seiner Gelegenheitswerke für den sächsischen Hof gab er 1663 unter dem Titel *Poetische Rauten-Gepüsche*<sup>45</sup> heraus. Von Belang im Hinblick auf Schütz' Bemühungen um den deutschen Madrigalvers sind zwei Werke aus den frühen 1650er Jahren: das überdimensionierte Prunkballett *Paris und Helena*, das 1650 bei der doppelten Hochzeit zweier Söhne des Kurfürsten aufgeführt wurde<sup>46</sup>, und der *Triumphierende Amor*, ein ballett-artiges Singspiel, das jedoch infolge eines plötzlichen Todesfalls nie zur Aufführung gelangte<sup>47</sup>.

Nicht zu leugnen ist, dass Schirmer in seinen Libretti einen äußerst virtuosen Umgang mit den Grundsätzen der madrigalischen Schreibart an den Tag legt. Allerdings neigt diese Virtuosität oft dazu, zum Selbstzweck zu werden. Das Madrigal wird seines poetischen Wesens beraubt, was umso bedauerlicher ist, als Schirmer durchaus gelungene madrigalische

43 Brief vom 19. November 1639, in: Gottlieb Krause, *Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein*. [...], Leipzig 1855, S. 228–230.

44 Vgl. das noch existierende Verzeichnis der Aufführenden für Schirmers 1650 anlässlich der doppelten Hochzeit der Prinzen Moritz und Christian von Sachsen konzipiertes Ballett *Paris und Helena* (SHStA, Oberhofmarschallamt B Nr. 10, *Beylager des Hertzoges Christiani zu Sachsen* [...], Bl. 182–183<sup>v</sup>). Ebenfalls zitiert von Fürstenau, S. 119–126.

45 *David Schirmers Churfürstlichen Sächsischen Bibliothecarii Poetische Rauten-Gepüsche in Sieben Büchern herausgegeben*, Dresden 1663.

46 *Ballet/ von dem Paris und der Helena* [...], in: *Rauten-Gepüsche* (wie Anm. 45), S. 54–104.

47 *Der Triumphierende Amor. In einem Singspiel vorgestellt*, in: *Rauten-Gepüsche* (wie Anm. 45), S. 173–224.

Kleinformen zustande gebracht hatte<sup>48</sup>. Sein Beitrag zum Libretto als Gattung stellt eine technische Glanzleistung dar, die leider oft sinnentleert ist. Dies erklärt sich in erster Linie durch den kulturellen Wandel, der sich im Laufe der 1640er und 1650er Jahre am Hof vollzog: Das literarisierte Musiktheater musste dem publikumswirksameren Ballett weichen, das vornehmlich als „ballet de cour“ oder „ballet à entrées“ nach französischem Vorbild Triumphe feierte. Konsequenterweise wird die Vertonung dichterisch anspruchsvoller Texte zugunsten immer kühnerer und spektakulärer Bühneneffekte in den Hintergrund gedrängt.

Fast dreißig Jahre lang hatte Schütz also die Gelegenheit, mit z. T. namhaften Größen der deutschen Dichtkunst an einer für die Vokalmusik geeigneten dichterischen Sprache zu experimentieren, sei es im Rahmen von weltlichen Kleinformen oder von größeren dramatischen Werken. Dennoch ist in seinem Brief an Ziegler 1653 die Enttäuschung nicht zu überhören. Außerhalb einer gezielten Zusammenarbeit (und dort auch nur bedingt) haben die deutschen Dichter den Komponisten nichts anzubieten, obwohl sich die deutsche Kunstdichtung im Laufe der Zeit merklich verbessert und verfeinert hat – nicht umsonst spricht Schütz von den „schönen Erfindungen der heutigen neuen Poesie“. Zur Vertonung taugen sie allerdings wenig, schon deshalb, weil diese gelehrte Dichtung mehr für den Druck als für den Vortrag bestimmt ist. Neben der starken Orientierung an der Rhetorik muss hier die zunehmend konzeptistische Tendenz der Barockdichtung genannt werden, die sich durch die Zuspitzung auf das „conchetto“, die Schlusspointe charakterisiert. Sie hat sich auf zahlreiche Kleinformen ausgeweitet und mit dem emblematischen Denken vereinigt, das im Zusammenspiel von Überschrift, „pictura“ oder Haupttext und erläuternder Schlussentenz zur beliebten Ausdrucksweise geworden ist. Eine solch begrifflich-visuelle Einstellung lässt sich ins Musikalische, d. h. ins akustisch Wahrnehmbare, denkbar schlecht übertragen.

Daher Schütz' Klage, die er im Namen aller deutschen Komponisten vorträgt. Die madrigalische Dichtung, die die deutsche Vokalmusik doch so bitter nötig hätte, sei von den Dichtern einfach vernachlässigt worden. Ziegler wird gebeten, seine Mitdichter anzuspornen<sup>49</sup>:

und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem Bestande auch wol anführen/ dass obwohl die Deutschen Komponisten sich bishero vielfältig bemühet hätten/ der heutigen neuen Poesie schöne erfindungen mit guten manier in die Music zu versetzen/ sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten/ dass dasjenige genus poeseos, welches sich zur Auffsetzung einer künstlichen Composition am aller besten schickete, nämlich der Madrigalien/ bißhero von ihnen [den Dichtern] nicht angegriffen/ sondern zurückgeblieben wäre.

Ziegler ging dem Wunsch des Komponisten nach und münzte seine ursprünglich als Vorwort zur Gedichtsammlung gedachten Überlegungen zu einer regelrechten Poetik um. Besonders signifikant ist in dieser Hinsicht der Titel, unter dem das Werk veröffentlicht wurde: *Von den Madrigalen Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten/ Neben etlichen Exempeln*. Die Gedichte sind zum Beiwerk geworden, den Kern bilden nunmehr die halb deskriptiven, halb normativen gattungspoetologischen Äußerungen. Das Ganze ist zur Werbeaktion mutiert, mit welcher Ziegler ein doppeltes Ziel verfolgt: den Komponisten geeignete textliche Grundlagen zu verschaffen und den Dichtern eine Gattung schmackhaft zu machen, die doch erst im Zusammenwirken mit der Musik zur vollen Entfaltung gelangt. Im Dienste eines anderen Künstlers zu dichten er-

48 z. B. in *Rosen-Gepüsche* (wie Anm. 15), [Des] *Andern Buchs Fünftes Rosen-Gepüsche*.

49 Vgl. Anm. 1.

schien vielen nämlich noch als undankbare Aufgabe. Dies erklärt die doppelte Ausrichtung der Schrift, ihre besondere Strukturierung und die doppelte Definition des Madrigals. Ziegler bricht gleich zwei Lanzen: eine für das Madrigal als Kleinform, das neben dem Sonett zur weiteren Spielart des Epigrammatischen wird, und eine für den Madrigalvers. Innerhalb der Kleinform bildet er eine ausgezeichnete Grundlage für ein „Concert“ und im Rahmen weiter angelegter dramatischer Werke die Grundmaterie für das Rezitativ, das allerdings durch eingesprengte lyrische Gesangsstücke „versüßt“ werden soll<sup>50</sup>.

Entspricht das Epigrammatische Zieglers ursprünglicher Absicht, so geht die Verteidigung der Versart eindeutig auf Schütz zurück. Dass sie erst hinzugefügt wurde, lässt sich daran ablesen, dass die Äußerungen zur musikalischen Eignung des Madrigals den theoretischen Teil der Schrift umrahmen und stets mit dem Musiker in Verbindung gebracht werden: Als kurfürstlicher Kapellmeister und weltberühmter Komponist dient er Ziegler als künstlerischer und kulturpolitischer Bürge.

Obwohl der Weg, den Ziegler im Einverständnis mit Schütz gegangen ist, pädagogisch sinnvoll war, blieben die konkreten Ergebnisse dieser janusköpfigen Unternehmung hinter dem Erhofften zurück. Zwar konnte erst mit der richtigen Anweisung die richtige Dichtung geschaffen werden, doch kam die Poetik des Madrigals etwas zu spät – wobei dieser Schritt aus zahlreichen anderen, dichtungsgeschichtlichen aber auch im weitesten Sinne historischen und kultursoziologischen Gründen wohl kaum früher möglich gewesen wäre. Andererseits wurde Zieglers Schrift zunächst sehr einseitig rezipiert. In die Literaturgeschichte ging er in erster Linie als Theoretiker ein, und praktische Nachfolge wurde vor allem der epigrammatischen Kleinform beschieden, nicht aber dem „dichterischen Rezitativ“. Einen interessanten Sonderfall bildet allerdings der Leipziger Ernst Stockmann, der sich in seiner 1660 publizierten *Madrigalischen Schrift-Lust*<sup>51</sup> nicht nur als Schüler und Nachfolger von Ziegler zu erkennen gibt, sondern auch behauptet, mit Schütz über diese Dichtungsart „schriftlich conferiret“ und ihm textliche Grundlagen geliefert zu haben<sup>52</sup>. Erhalten sind jedoch weder Briefwechsel noch Kompositionen über Stockmanns Texte. Im Bereich des Musiktheaters schließlich wurde der Madrigalvers zwar weiterhin verwendet, jedoch nicht immer rezitativisch gestaltet: In Dedeckinds Singspielen aus den späten 1660er Jahren z. B. wurde er eindeutig nur gesprochen.

## 3

Versucht man, die Ergebnisse der hier skizzierten Entwicklung zu bündeln, ergibt sich folgendes Fazit. Mit der deutschsprachigen Dichtung seiner Zeit scheint Heinrich Schütz nicht immer sehr glücklich gewesen zu sein, obwohl sich enge persönliche wie auch künstlerische Verbindungen zu einer nicht geringen Anzahl von Autoren aus dem regionalen und überregionalen Umkreis nachweisen lassen. In einem gewissen Sinne war der Komponist seiner Zeit dichterisch voraus, und dass er sich schon 1625 regelrecht auf Opitz stürzt, zeigt nicht nur,

50 Ziegler (wie Anm. 1), S. 42.

51 M. Ernst Stockmanns/ P. L. C. Poetische Schrift-Lust/ Oder hundert Geistliche Madrigalen/ Einer zierlichen Italiänischen Art Verse/ Mit einem Viertel hundert Politischen Freuden- und trauer-Madrigalen erweitert, Leipzig 2/1668, 3/1704.

52 - Stockmann ebd., S. 19–20.

wie anspruchsvoll, sondern auch, wie ungeduldig er war. Dass er sich von seinen Landsleuten schlecht bedient fühlte, hat vielmehr mit seiner eigenen Vorstellung einer ansehnlichen deutschen Vokalmusik und dem Gewicht der ausländischen, in diesem Fall italienischen Vorbilder zu tun, als mit der Qualität der sächsischen Dichtung: Wie ihr bester Kenner Anthony Harper seit Jahren immer wieder unter Beweis stellt, verdient z. B. die Leipziger Dichtung eine größere Aufmerksamkeit, als ihr gemeinhin beschieden wird. Im Umfeld der Universität entstand eine äußerst bunte, vielfältige, reichhaltige und ästhetisch wie im weitesten Sinne kulturgeschichtlich höchst interessante Produktion, die wahrscheinlich deswegen so lange ein Stiefkind der Barockforschung blieb, weil sie aus ihrer manchmal eigenwillig behaupteten regionalen Verankerung ein besonderes Erkennungszeichen machte. Ihre Eigenheit rückte erst in den vergangenen Jahrzehnten in den Mittelpunkt des Interesses. Exportieren, ob über die Landes- oder die Reichsgrenzen, ließ sich aber eine solche Literatur schlecht.

Dass hier der Schwerpunkt auf die Lyrik und die für die Vertonung bestimmten Formen gelegt wurde, erklärt sich natürlich aus der Fokussierung auf Schütz. Der Redlichkeit und der Vollständigkeit halber muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass in Sachsen auch andere Gattungen gepflegt wurden: die Erbauungsliteratur, der Roman, z. B. der Schäferroman, und das Drama. Für eine in Leipzig sehr aktive und beliebte Studententruppe wurden u. a. in den 1660er und 1670er Jahren zahlreiche Stücke geschrieben. Zu nennen wäre hier neben Johann Georg Schoch<sup>53</sup> auch Christoph Kormart, der nicht davor zurückschreckte, Klassiker der Weltliteratur wie die Trauerspiele des Franzosen Pierre Corneille im Sinne der Haupt- und Staats-Aktionen der Wandertruppen nachzudichten<sup>54</sup>.

Mit einer solch entschieden städtischen Produktion konnte Heinrich Schütz zwar wenig anfangen, doch muss sein indirekter Beitrag zur Entstehung und Gestaltung einer anspruchsvollen Dichtung in deutscher Sprache unbedingt aufgewertet werden. Entscheidende Impulse gingen von ihm aus, auch wenn diejenigen, die sie in die Praxis umsetzten, nicht in Dresden ansässig waren: der Wittenberger August Buchner, der Leipziger Caspar Ziegler und der Schlesier Martin Opitz. Alle drei nahmen aus ihrer Zusammenarbeit mit dem Kapellmeister fruchtbare Anregungen mit. Über den Daktylus, jenes dreisilbige Versmaß, dessen Tragweite nicht unterschätzt werden darf – denn seine Einführung in die deutsche Dichtung stellte eine entscheidende Bereicherung dar, die für die Barocklyrik bisher ungeahnte Möglichkeiten eröffnete –, über den Daktylus reflektierte Buchner u. a. im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit Schütz, und dass ein kleiner Teil daraus in Zesens erste Theoretisierung dieses Metrum eingeflossen sein könnte, ist eine reizvolle Hypothese, die nicht ganz ausgeschlossen werden kann.

Auch Schütz' Beitrag zum deutschen Madrigalvers muss hervorgehoben werden. In den letzten Jahrzehnten des 17. und an der Wende zum 18. Jahrhundert wird auf diesem Gebiet Ziegler zum unumgänglichen Maßstab, auch wenn die von ihm erstellten Regeln z. T. erweitert werden. Die ganze Librettistik dieser Zeit über die Hamburger Oper bis hin zu Bachs Kantaten und Passionen verdankt ihm letzten Endes ihre Existenz.

Die überraschendste Folge von Schütz' Willen zur Oper und seiner Zusammenarbeit mit Opitz ist jedoch ohne Zweifel sein sicherlich ganz ungewollter Beitrag zur Entwicklung des

53 *Job. G. Schochs COMOEDIA Vom Studenten-Leben*, Leipzig 1657, 2/1658, 3/1660, 4/1668.

54 Siehe z. B. *POLYEUCTUS oder Christlicher Märtyrer Meist aus dem Frantzösischen des H. Corneille ins Deutsche gebracht* [...], Leipzig u. Halle 1669, aber auch: *MARLA STUART; Oder Gerarterte Majestät/ Nach dem Holländischen JOST VAN VONDELS* [...], Halle 1672.

deutschen Dramas. Ohne seine Tätigkeit im Bereich der Oper hätte Opitz die deutsche Dramatik sicher anders geprägt. Auch wenn nicht so sehr *Dafne* dafür verantwortlich gemacht werden kann als vielmehr *Judith*, Opitz' zweite, zunächst unvertont gebliebene Libretto-Übertragung<sup>55</sup>, liegen die Wurzeln des Schlesischen Trauerspiels auch in der Oper.

Außerhalb des geistlichen Bereichs fand Schütz nie ganz die textlichen Grundlagen, die er sich gewünscht hätte. Die Schuld dafür tragen aber nicht die Dichter, sondern die geschichtliche Entwicklung des Heiligen Römischen Reichs und das in der Forschung berühmt-berühmte Kulturgefälle zwischen Deutschland und den europäischen Nachbarnationen. Der noch nicht ganz reifen deutschen Dichtung tat Heinrich Schütz jedoch äußerst gute Dienste, indem er nie müde wurde, „teutsche Reime“<sup>56</sup> zu fordern – nicht nur zu Dresden, sondern für ganz Deutschland, im Sinne eines Kulturpatriotismus, der auf der Grundlage seiner sächsischen Verankerung über die Grenzen des Kurfürstentums ebenso hinausging wie über die seiner Fachdisziplin.

55 *Martin Opitzens Judith*, Breslau 1635. Zu den Wechselwirkungen zwischen Trauerspiel und Oper siehe auch Elisabeth Rothmund, *La Judith (1635) de Martin Opitz ou la genèse croisée de la tragédie et de l'opéra*, In: XVII<sup>e</sup> siècle 47 (1995), S. 603–618.

56 Das Titelzitat zu diesem Beitrag entstammt einem Gedicht von Caspar Ziegler an Christoph Pincker, den Bräutigam von Schütz' Tochter Euphrosyne, das anlässlich ihrer Hochzeit 1648 verfasst wurde (Schütz Quellen, S. 117–118).