

ACHIM AURNHAMMER
DIETER MARTIN

B. Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock

B. Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock

Von Achim Aurnhammer und Dieter Martin

Um den Ort musikalischer Lyrik im Literatursystem des Barock zu bestimmen, wird im folgenden gezeigt, an welchen Stellen – im poetologischen Diskurs wie in der poetischen Praxis – Musik und Lyrik im 17. Jahrhundert gemeinsam verhandelt werden und zusammen auftreten. Wenn hier im wesentlichen die Verhältnisse im deutschen Sprachraum erörtert sind, dann beruht dies nicht allein auf pragmatischen Überlegungen und auf dem Zwang zu exemplarischer Darstellung: Die Geschichte der deutschen Barockliteratur kann – trotz ihrer »Verspätung« und ihrer nationalen Besonderheiten, die den politisch-konfessionellen Gegebenheiten der Zeit geschuldet sind – als Spiegel internationaler Entwicklungen gelten. Denn wie in kaum einer zweiten Epoche ist die deutsche Literatur im Barock europäisch orientiert. Nach 1600 sucht man entschieden den Anschluß an die weiter entwickelten Literaturen der Romania, der Niederlande und Englands, man rezipiert die neulateinische und volkssprachliche Poetik der Nachbarliteraturen und bürgert von dort musikspezifische Gattungen und Formen (wie Oper und Madrigal) in die deutsche Literatur ein.

Theorie

Terminologie

Der internationalen Ausrichtung der deutschen Barockliteratur entspricht die Vielfalt der Bezeichnungen, mit denen im 17. Jahrhundert auf musikalische Lyrik, auf vertonte, für eine Vertonung geschriebene oder dafür wenigstens geeignete Dichtung referiert wird. Die einheimischen Termini ›Gedicht‹, ›Lied‹ und ›Gesang‹ (sowie davon abgeleitete Wortbildungen) konkurrieren mit den antikisierenden Ausdrücken ›Carmen‹ und ›Ode‹ sowie (seltener) ›Lyricum‹ und ›Hymne‹ und mit den aus der Romania übernommenen Bezeichnungen ›Villanella‹ und ›Aria‹. Nach 1650 findet von dort noch das ›Madrigal‹ Eingang in die Barockpoetiken. Der Sprachgebrauch läßt erkennen, daß Gedicht und Carmen meist als Oberbegriffe für poetische Texte in gebundener Rede dienen und daß die weiteren Bezeichnungen nebeneinander für spezifischere Formen musikalischer Lyrik verwendet werden. In solchem Sinne gebraucht die Termini Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), das zugleich erste inhaltliche und stilistische Merkmale musikalischer Lyrik vorgibt:

»Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan / erfodern zueföderst ein freyes lustiges gemüte / und wollen mit schönen sprüchen unnd lehren häufig geziehret sein: wieder der andern Carminum gebrauch / da man sonderliche masse wegen der sententze halten muß; damit nicht der gantze Körper unserer rede nur lauter augen zue haben scheine / weil er auch der andern glieder nicht entberren kan. Ihren inhalt betreffendt saget Horatius:

*Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
Et pugilem victorem et equum certamine primum,
Et iuvenum curas et libera vina referre.*

Er wil so viel zue verstehen geben / das sie alles was in ein kurtz getichte kan gebracht werden beschreiben können; buhlerey / tãntze / banckete / schöne Menscher / Gãrte / Weinberge / lob der mässigkeit / nichtigkeit des todes / &c. Sonderlich aber vermahnung zue der fröligkeit: welchen inhalts ich meiner Oden eine / zue beschliessung dieses Capitels / setzen wil: [...].«¹

1 Martin Opitz, *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*, hg. v. G. Schulz-Behrend, Bd. 2: *Die Werke von 1621 bis 1626*, Stuttgart 1978 (Bibliothek des Literarischen Vereins 300), Tl. 1, S. 369f. Opitz zitiert Horaz, *Ars poetica*, Vers 83–85: »Reiche Musengabe ward den Saiten der Lyra: Götter besingt sie und Söhne der Himmlischen, dazu den siegenden Boxer und das führende Rennpferd im Wettkampf, das Sehnen des Jünglings und den sorgenlösenden Wein.« Opitz folgt hier, wie auch sonst häufig, Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem / Sieben Bücher über die Dichtkunst*, hg. v. L. Deitz und G. Vogt-Spira, Bd. 1: Buch 1 und 2, Stuttgart Bad Cannstatt 1994, S. 378–397 (I 44), wo die »Lyrica« wegen ihrer Sangbarkeit mit den Bezeichnungen »ode et μέλος et μόπη« gleichgesetzt werden, sowie Bd. 3: Buch 3 (Kapitel 95–126) und Buch 4, Stuttgart Bad Cannstatt 1995, S. 198–201 (III 124), wo unter Bezug auf Horaz ein mittlerer Stil empfohlen wird und Themen (»Argumenta«) für Lieder aufgezählt werden. – Ferner bestimmt Opitz die geistlichen »Hymni oder Lobgesänge« und die »Sapphischen gesänge« als musikaffine Texttypen (*Gesammelte Werke*, Bd. 2,1, S. 368 und S. 404f.). Sein Plädoyer für eine Musikalisierung der sapphischen Ode (zu ihrer im deutschen Barock üblichen gereimten Form vgl. H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen und Basel ²1993, Nr. 4.83) stützt Opitz durch einen Verweis auf »des Ronsardts meinung« und durch Beispielstrophen aus zwei sapphischen Oden Ronsards. Opitz' Postulat tradieren zahlreiche nachfolgende Barockpoetiker, wie etwa Justus Georg Schottelius, *Teutsche Vers- oder Reimkunst*, Lüneburg ²1656, Reprint Hildesheim und New York 1976, S. 178. – Zur frühneuzeitlichen Theorie der lyrischen Gattung vgl. H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 1: *Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit*, Tübingen 1987, bes. S. 36–43, der jedoch kein spezielles Augenmerk auf die »musikalische Lyrik« richtet.

- 1 Johann Rist, *Musa Teutonica*, Hamburg 1634, Vorrede, zitiert nach: *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse*, hg. v. A. Schöne, München ³1988 (Die deutsche Literatur 3), S. 22f. Einen frühen Beleg für die Bezeichnung anspruchsvoller deutscher Lieddichtung mit dem Terminus ›Ode‹ bieten Georg Rodolf Weckherlins *Oden und Gesänge* (1618).
- 2 Balthasar Kindermann, *Der deutsche Poet*, Wittenberg 1664, Reprint Hildesheim und New York 1973, S. 283. – Wertneutral verwendet die Bezeichnung ›Lied‹ zuvor schon die Poetik des Johann Peter Titz, *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Danzig 1642, Kapitel 14 (›Von den Carminibus oder Liedern‹; Auszüge in: *Poetik des Barock*, hg. v. M. Szyrocki, Stuttgart 1977, S. 65.)
- 3 Sigmund von Birken, *Teutsche Redebind- und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Reprint Hildesheim und New York 1973, S. 106f. – Albrecht Christian Roth, *Vollständige Deutsche Poesie* (1688), Reprint hg. v. R. Zeller, Tübingen 2000 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 41), S. [100].
- 4 Beispiele etwa ebenda, S. [713–715], [723], [725] und [734]. – Daß in der zeitgenössischen Musiktheorie hingegen ›Aria‹ ›der übergeordnete Terminus‹ ist und ›Lied‹ ›keinen theoretisch definierten Terminus‹ darstellt, unterstreicht Fr. Krummacher, *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. v. D. Lohmeier und B. Olsson, Amsterdam 1979 (Beihefte zum Daphnis 2), S. 229–264, bes. S. 231–236: 231f.
- 5 So z. B. bei Kindermann, *Der deutsche Poet*, S. 286–303, bei Roth, *Vollständige Deutsche Poesie*, S. 97–100, und bei Daniel Georg Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, hg. v. H. Boetius, Bad Homburg – Berlin – Zürich 1969 (Ars poetica, Texte 1), S. 310–312.
- 6 Vgl. Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen*, hg. v. D. Glodny-Wiercinski, Frankfurt a. M. 1971 (Ars poetica, Texte 12), S. 35–41.
- 7 Ebenda, S. 41.
- 8 Ebenda, S. 31. Vgl. hierzu neben der Einleitung von Glodny-Wiercinski (bes. S. 8–12) die Darstellung von Br. Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 1: *Barock und Frühaufklärung*, Berlin ²1958, S. 161–168.

Vermeidet Opitz' *Poeterey* hier die Bezeichnung ›Lied‹, so spiegelt dies die Tendenz des Frühbarock, qualitativ zwischen den ›carmina vulgaria‹, den »gemeine[n] Lieder[n] / so hin und wider außgestrewet / und von dem gemeinen Volcke gesungen werden«, und den gelehrten »Oden« zu unterscheiden, die »nach der Kunst« gesetzt sind, gehobenen poetischen Ansprüchen genügen und damit das Prestige der neuen deutschsprachigen Kunst-dichtung festigen.¹

Ein trennscharfer Sprachgebrauch, wie er sich im späteren 18. Jahrhundert zwischen ›Lied‹ (als sangbarem Strophengedicht) und ›Ode‹ (als antikisierendem Gedicht in klassisch heterometrischer Form) durchsetzt, zeichnet sich in der Barockzeit noch nicht ab. So verzichten jüngere Barockpoetiker wie Philipp von Zesen (1640, ⁴1656), Johann Peter Titz (1642), Justus Georg Schottelius (1645, ²1656), Georg Philipp Harsdörffer (1647–1653), Balthasar Kindermann (1665), Augustus Buchner (1665), Georg Neumark (1667), Sigmund von Birken (1679), Daniel Georg Morhof (1682, ²1700), Albrecht Christian Roth (1688) und Christian Weise (1692, ²1693) darauf, die Statusdifferenz zwischen »hohem Kunstlied« und »niederm Volkslied« terminologisch zu fixieren, und verwenden die Ausdrücke ›Lied‹, ›Ode‹ und ›lyrisches Gedicht‹ weitgehend synonym: »die Lyrischen Gedichte / so man Oden oder Lieder nennet / und sonderlich zur Music gebrauchet«, heißt es bei Kindermann in bezeichnender Erweiterung von Opitz' Vorgabe², wohingegen Birken und Roth Herkunft und Motivation der Bezeichnungen transparent zu machen suchen: »Lieder / in Latein *Odae* oder (wann sie GOtt zu Ehren singen) *Hymni* genannt. Man nennt sie ingemein *Lieder* (vielleicht weil sie etliche Glieder haben) und *Gesänge* / weil sie gesungen werden«; »Oden oder Lieder (denn das Griechische Wörtgen $\omega\delta\eta$ heist nichts anders als ein Lied)«. ³ Fast gänzlich vermeiden die neulateinisch-humanistisch geprägten Barockpoetiken in ihren begrifflich-definitiven Passagen dagegen den Terminus ›Aria‹. Doch belegen bereits die Titel dort mitgeteilter Textbeispiele, daß ›Aria‹ neben ›Ode‹ und ›Lied‹ im 17. Jahrhundert zu den eingebürgerten Bezeichnungen musikalischer Lyrik zählt.⁴

Die Terminologie musikalischer Lyrik bleibt somit im 17. Jahrhundert relativ vage, aber weitgehend stabil. Entscheidend erweitert wird sie nach 1650 durch einen Traktat Caspar Zieglers, der *Von den Madrigalen Einer schönen und zur Music bequemesten Art Verse wie sie nach der Italiener Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten* handelt (1653, ²1685). Nach Zieglers Vorgang gehört das ›Madrigal‹ zum festen Bestand der in barocken Poetiken erörterten Formen musikalischer Lyrik und erhält dort – aufgrund seiner besonderen formalen Freiheiten – meist eigene Kapitel.⁵

Form und Stil

Das in der lyrischen Theorie erst spät kanonisierte Madrigal führt Ziegler als eine Textgattung ein, die mit anderen Typen musikalischer Lyrik kontrastiere und diese durch ihre außerordentliche Affinität zur Musik überbiete. Von hergebrachten Formen unterscheide sich das Madrigal insofern, als daß es keine strophischen Einheiten bilde und nach Anzahl, metrischer Gestalt und Reimbindung der Verse große Freiheiten gestatte: Als Richtwert gilt ein Umfang von fünf bis 15 Versen, die etwa zwischen sechs und elf Silben aufweisen und durch eine unregelmäßige Reimfolge miteinander verbunden sind.⁶ Aufgrund dieser Lizenzen, die dem Komponisten ein zwangloses Eingehen auf den Wortlaut erlaubten, schicke sich »kein einziges *genus carminis* in der Deutschen Sprache [...] besser zu der Music [...] als das Madrigal«. ⁷

Paradoxaerweise sichert Ziegler dem Madrigal seine Position im Gattungsspektrum aber gerade dadurch, daß er es als Gedichttyp bestimmt, der auch ohne Musik auskommt. Denn Ziegler empfiehlt einzig den Typ des ›epigrammatischen‹ Madrigals, das dem Argutia-Ideal verpflichtet ist und dessen rein literarische Wirkung auf seiner »sonderbaren und artigen Spitzfindigkeit« beruht.⁸ Bleibt Zieglers Theoriebildung daher in sich widersprüch-

lich, so untermauert er den engen Musikbezug des Madrigals durch den Hinweis auf den Gebrauch madrigalischer Verse in Opernlibretti und prägt – abgeleitet vom musikalischen ›Stylo recitativo‹ – den Begriff eines poetischen »*Stylum recitativum*«, der einen unendlichen, »stets werende[n] Madrigal« darstelle.¹ Indem Ziegler als zweites Element des Librettos die aus »*Stanzas*« (Strophen) gebildete »*Aria*« nennt, bestimmt er den Operntext (sowie implizit auch die strukturell verwandten Kantaten- und Oratorientexte) als poetische Gattungen, die aus beiden maßgeblichen Formen musikalischer Lyrik des Barock zusammengesetzt sind – aus dem freien, rezitativischen Madrigalvers und der strophisch gebundenen Form der Arie, des Liedes, der Ode.

Bevor Ziegler um 1650 das poetologisch anerkannte Spektrum musikalischer Lyrik erweiterte, war diese – wie Buchners folgende Bestimmungen zeigen – auf strophische Formtypen fixiert:

»Und ob man zwar allen Gedichten in gemein den Nahmen eines *Liedes* oder *Gesanges* zu eignen können; So werden zu forderst doch und absonderlich dieselben also genennet / die Gesetzes weise und also förmlich gesetzt seyn / daß in einer gleichen Stroph eine vollständige Meinung begriffen und ausgeführt sey. Dann in solcher Gestalt können sie mit mehrer Bequemlichkeit zur Music gebraucht und gesungen werden.«²

Buchner bündelt zwei Forderungen an Liedtexte, die die Barockpoetiken in vielen Variationen vortragen: erstens das strophische Prinzip und zweitens das Postulat, Sinn- und Stropheneinheiten kongruent zu gestalten. Beides zeichnet liedhafte Lyrik zwar schon weit vor dem 17. Jahrhundert aus. Mit Opitz' Versreform, die die Übereinstimmung von Vershebung und natürlichem Wortakzent zur Regel erhebt, wird aber erstmals verbindlich geregelt, daß alle Strophen eines Liedes exakt ein- und demselben metrischen Muster zu folgen haben. Daß sich Opitz und seine Zeitgenossen dies als neue Errungenschaft auf ihre Fahne hefteten, belegt neben der *Poeterey* auch Opitz' Vorrede zu seinen »nach den Frantzösischen Weisen gesetzt[en]« Psalm-Liedern (1637), die sich von der laxeren Praxis älterer Verdeutschungen des Hugenotten-Psalters distanzieren.³ Nicht zufällig wird die Forderung, alle Folgestrophen müßten mit der ersten, »was die Abmessung oder das Metrum anbelanget / genau übereinstimmen«, gerade dort besonders dringlich erhoben, wo dem Dichter oder Übersetzer »die Melodey an die hand gegeben« ist⁴, wo er also den Text einer vorliegenden Vertonung anzupassen hat. Damit ein Liedtext dem musikalischen Gebrauch entgegenkommt, fordert Harsdörffer eine weitreichende strukturelle Übereinstimmung aller Strophen:

»Es sollen die Lieder in allen Gesetzen [...] gleiche Bindung haben / daß / wo ich in dem ersten Satz [Strophe] einsylbige Wörter gebraucht / in den folgenden gleichfals einsylbige Wörter halten soll; wo ich zweysylbige geordnet / durch alle Sätze zweysylbige bringe. Dieses wird von denen / so der Music kundig sind / leichtlich verstanden werden.«⁵

Sein Nürnberger Dichterkollege Sigmund von Birken erhebt – »um dieser Verwandtschaft willen von beiden Künsten« – die Orientierung an vorgegebenen Noten gar zum produktionsästhetischen Ideal: »der Poet / wann er ein Lied machet / [soll] eine Singweise oder Melodie im Gedächtnis oder vor augen habe[n] / und also mit den Worten / nach dem Fallen und Steigen [...] der Singstimme / sich richte[n].«⁶

Gegenüber den differenzierten Vorschriften zur metrisch-strukturellen Identität aller Strophen eines Liedes bleiben die weiteren formalen (a), stilistischen (b) und inhaltlichen (c) Überlegungen zur musikalischen Lyrik in der deutschen Barockpoetik vage:

a) Während Opitz einige wenige Mustertexte als Formmodelle vorgibt, zielen jüngere Dichtungstheoretiker darauf, die Poetizität der deutschen Sprache durch zahlreiche neue Strophenmuster zu erweisen, die sie systematisch nach Silbenzahl, Metrum und Reimstellung ordnen. Ohne den Dichter bei der Erfindung neuer Strophenmuster grundsätzlich einzuschränken – er kann die »zusammen-ordnung der Verse [...] nach seiner beliebung«

- 1 C. Ziegler, *Von den Madrigalen*, hg. v. D. Glodny-Wiercinski, S. 42. Wie hier gebraucht Ziegler auch sonst ›Madrigal‹ als maskulines Nomen. – »Vom *Stylo Recitativo*« handelt in Zieglers Nachfolge ausführlicher Christian Friedrich Hunold (Ps. Menantes), *Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen*, Hamburg 1722, S. 72–75.
- 2 Augustus Buchner, *Anleitung zur deutschen Poeterey. Poet*, Reprint hg. v. M. Szyrocki, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 5), S. 11f. Ähnlich bündig auch Georg Neumark, *Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst*, hg. v. J. Dyck, Frankfurt a. M. 1971 (Ars poetica, Texte 2), S. 16.
- 3 M. Opitz, *Gesammelte Werke*, Bd. 2,1, S. 402: »Die reimen der ersten strophe sind auch zue schrencken auff vielerley art / die folgenden strophen aber musen wegen der Music [...] auff die erste sehen.« – *Die Psalmen Davids Nach den Frantzösischen Weisen gesetzt. Durch Martin Opitzen*, Danzig 1637, Vorrede, fol. (:) v^v–viii^j. – Auf Opitz' Autorität beruft sich bald danach etwa J. P. Titz (*Poetik des Barock*, S. 73f.).
- 4 J. P. Titz, ebenda, S. 68f.; vgl. ganz ähnlich Philipp von Zesen, *Sämliche Werke*, hg. v. F. van Ingen, Bd. 10,1: *Hoch-deutscher Helikon* (1656), bearbeitet von U. Maché, Berlin und New York 1977 (Ausgaben deutscher Literatur 71), S. 168.
- 5 Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Nürnberg ²1650, 1648, 1653, Reprint Darmstadt 1969, Tl. 1, S. 53.
- 6 S. von Birken *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, S. 116. – Vgl. D. G. Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, S. 345: »Es lässet sich auch eine Ode viel besser machen / wenn man die Melodey ihm vorhero vorstellet / und die Verse nach derselben einrichtet.« (Vgl. auch ebenda, S. 338.)

- 1 Ph. von Zesen, *Sämtliche Werke*, Bd. 9: *Deutscher Helicon* (1641), bearbeitet von U. Maché, Berlin und New York 1971 (Ausgaben deutscher Literatur 25), S. 59; vgl. J. G. Schottelius, *Teutsche Vers- oder Reimkunst*, S. 64.
- 2 Die »kurtze« der Verse erhebt bereits Ludwig von Anhalt-Köthen in seiner gedichteten Klein-Poetik zum Kennzeichen »Gesanges weiß'« gedichteter Oden: *Wenige anleitung zu der Deutzschen Reim-kunst* (1640), zitiert nach: *Gedichte 1600–1700*, nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge hg. v. Chr. Wagenknecht, München 1969 (Epochen der deutschen Lyrik 4), S. 90–92: Strophe 4. Ausdrücklich von der Verslänge handelt dann etwa Christian Weise: *Curiose Gedancken Von Deutschen Versen*, [Leipzig] 1692, S. 281: »Zum Lesen schicken sich die langen Verse / welche mitten eine freye caesur haben / zum Singen schicken sich die kurtzen / welche sich etwas öffter in Reime hören lassen.« – Zur zeitgenössischen Diskussion um die Sangbarkeit des Alexandriners vgl. I. Scheitler, *Das geistliche Lied im deutschen Barock*, Berlin 1982 (Schriften zur Literaturwissenschaft 3), S. 116.
- 3 »Die Lyrica [...] wollen mit schönen sprüchen unnd lehren häufig geziehet sein; wieder [gegen] der andern Carminum gebrauch / da [bei denen] man sonderliche masse [Maß] wegen der sentenzen halten muß.« (M. Opitz, *Gesammelte Werke*, Bd. 2,1, S. 369.)
- 4 D. G. Morhof, *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie*, S. 338 und präzisierend S. 339: »Sonsten ist eine Ode / insonderheit wenn sie nicht gesungen wird / der höchsten Redensart fähig.«
- 5 Ebenda, S. 345.
- 6 Ebenda, S. 335. Morhof, der dann (nach Francesco Patrizzi und anderen humanistischen Poetikern) vergleichende Überlegungen zur Musikalisierung antiker Oden und neuzeitlicher Lyrik anstellt, greift damit einen vieltradierten Topos auf, der sich ähnlich etwa bei Rist findet, demzufolge alle »genera odarum« durch »die Musick ihr rechtes Leben und Seel« erhalten (*Das Zeitalter des Barock*, S. 23).
- 7 I. Scheitler, *Geistliche Lyrik*, in: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, hg. v. A. Meier (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2), S. 347–376: 370.

einrichten¹ –, empfehlen barocke Poetiken für die musikalische Lyrik kürzere Verse von drei bis fünf Hebungen und Strophen von vier bis zehn Versen: Längere Verse sowie umfangreichere Strophen dürften den Gesetzen musikalischer Periodik widersprochen haben.²

b) Wie sich bei gesungenen Liedern das Strophenenjambement allgemein verbietet, so fordert man auch innerhalb der Strophen syntaktisch-stilistische Einfachheit. Ganz im Sinne von Opitz, für den einfacher Satzbau und satzenreicher Stil distinktive Merkmale musikalischer Lyrik sind³, verlangt noch Morhof, »in den Liedern / die gesungen werden / [...] keine gar hohe und Metaphorische Redensarten / [zu] gebrauchen«.⁴ Offenbar im Gedanken an ihre auditive Rezeption empfehlen die Barockpoetologen für die musikalische Lyrik einen gemäßigten Stil und nehmen sie damit von der Tendenz zur stilistischen Komplizierung und Rhetorisierung aus.

c) Inhaltlich sind der musikalischen Lyrik des 17. Jahrhunderts kaum Grenzen gesetzt. Obschon Opitz – in klassizistischem Rückgriff auf die *Ars poetica* des Horaz – das gesellig-heitere Lied bevorzugt, schränkt sein Themenkatalog die Vielfalt der Gegenstände keineswegs normativ ein. Vielmehr gehören geistliche wie weltliche, traurige wie lustige Themen, sozial hohe wie niedrige Personen und Anlässe, satirische wie panegyrische Intentionen zu dem überaus breiten Spektrum, das zur liedhaften Gestaltung empfohlen wird. Mit zunehmender Differenzierung der Barockpoetiken ist das Bestreben zu erkennen, Affinitäten zwischen bestimmten metrisch-formalen Mustern und dem Charakter des Lieds festzuschreiben:

»Trochaische schicken sich am besten / da man ein Verlangen vorstellt / in Sittlichen und Liebessachen / Jambische in Scherz- und Schelt-Gedichten / Anapästische und Dactylische / wenn man etwas lustiges vorstellt. Denn es würde sehr übel klingen / wenn man sie in traurigen Sachen gebrauchen wollte.«⁵

Gleich welchen Affekt aber ein Lied ausdrückt – stets traut man der Musik eine steigernde Wirkung zu. Wie es für den Dichter produktionsästhetisch vorteilhaft und inspirationsfördernd sei, einer vorgegebenen Melodie zu folgen, so gilt die Synthese von Lyrik und Musik auch unter wirkungspoetischen Gesichtspunkten als höchstes Ziel: »Es hat nichts eine grössere Macht über den Menschlichen Geist / als wenn ein schönes / wohlgesetztes *Carmen* mit der Music verbunden wird / denn die Music giebt den Versen gleichsamb ein Leben / dadurch die Gemüther auffgemuntert / und zu allerhand Bewegungen gereizet werden.«⁶

Geistliche Lyrik

Der wirkungssteigernden Verbindung von Musik und Text versicherte sich die geistliche Lyrik des Barock in weitestem Umfang. So rechneten überhaupt nur wenige Gattungen geistlicher Lyrik nicht mit einer musikalischen Umsetzung: neben dem optisch zu perzipierenden Figurengedicht vor allem die philosophisch-spekulativen Epigramme eines Daniel von Czepko und Angelus Silesius, die geistlichen Sonette von Catharina Regina von Greiffenberg und Quirinus Kuhlmann sowie die religiösen Pindarischen Oden des Andreas Gryphius und umfängliche lehrhafte Gedichte wie dessen *Gedancken / Über den Kirchhoff und Ruhestädte der Verstorbenen* (1657). Kompensieren diese »unmusikalischen« Gattungen geistlicher Dichtung den Verzicht auf die affektiv wirksame Musik gerne durch Spitzfindigkeit und rhetorische Eindringlichkeit, so sind die produktivsten Sparten der geistlichen Barocklyrik für eine Komposition geschrieben, wenn nicht sogleich – was die Germanistik, auch in ihren Editionen, lange ignoriert hat – mit Noten erschienen. Uneingeschränkt beizupflichten ist daher Irmgard Scheitlers Feststellung, daß der »größte Teil der geistlichen Lyrik der Frühen Neuzeit [...] Sing-Lyrik« ist.⁷

Die Klassifikation geistlicher musikalischer Lyrik, in der strophische Formen klar dominieren, hat mit fließenden Übergängen zu rechnen, kann jedoch im wesentlichen nach funktionalen Kriterien erfolgen. Demnach ist das volkssprachliche ›Kirchenlied‹ primär durch seine Einbindung in den Gemeindegottesdienst definiert, wo es in der Regel einen bestimmten liturgischen Ort hat und in kollektivem Gebrauch steht. Dagegen dient das komplementäre ›geistliche Lied‹, das sowohl in der Volkssprache als auch in Latein verfaßt sein kann, zuerst privater Frömmigkeitsübung.¹ Aus dieser Unterscheidung nach vorherrschendem Gebrauch ergeben sich Differenzen ästhetischer Art, die auch die Beziehungen zwischen Text und Musik prägen. Gegenüber dem Kirchenlied, das die Gemeinde im 17. Jahrhundert gewöhnlich noch auswendig sang und das daher zu einprägsamer Formelhaftigkeit verpflichtet war, kann das vorrangig in gebildeten Kreisen gepflegte geistliche Lied mehr thematischen Reichtum und stilistische Virtuosität entfalten.

Kirchenlied

Aus diesen Vorgaben und aus dem epochalen Einschnitt, den die Reformation bedeutete, folgt für das 17. Jahrhundert eine konfessionell getrennte und insgesamt nur wenig innovative Entwicklung des streng liturgisch gebundenen Kirchenlieds.²

a) In der katholischen Kirche konnte sich das Gemeindelied weniger in der Messe – dort hatte der volkssprachliche Kollektivgesang nur engen Raum – als vielmehr in gegenreformatorisch-missionarischen Feier- und Andachtsformen entfalten. Die jesuitische Volkskatechese und das von den Bettelorden getragene Wallfahrtswesen förderte die Verbreitung anonym tradierter, nur teilweise (etwa Friedrich Spee) zugewiesener Lieder, die in vielfach aufgelegten Gesangbüchern wie dem sogenannten Jesuiten-*Psälterlein* (1637) fortwirkten.

b) Bescheidener noch waren die Entwicklungschancen des gottesdienstlichen Lieds in der reformierten Kirche. Denn Johann Calvin hatte den Kirchengesang streng auf das Bibelwort und damit fast ganz auf das volkssprachliche Singen der Psalmen eingeschränkt. Da sich hier die erstmals 1573 erschienenen Übersetzungen des Ambrosius Lobwasser gegen präzisere und sprachlich gelenkere Versionen, darunter die *Psalmen Davids* von Martin Opitz, behaupten konnten, wurde das Kirchenlied der Reformierten von barocker musikalischer Lyrik nur wenig berührt.

c) Auch in der lutherischen Kirche waren der Modernisierung des gottesdienstlich gebrauchten Liedschatzes Grenzen gesetzt. Denn aus dem frühen reformatorischen Liedgut – gesammelt in den noch zu Luthers Lebzeiten erschienenen Gesangbüchern der Drucker Joseph Klug (1529) und Valentin Babst (1545) – rekrutierte sich ein Bestand evangelischer »Kernlieder«, dessen Erhalt im 17. Jahrhundert orthodoxe Verordnungen sicherten. Doch geriet dieser schmale Kanon durch ein verinnerlichtes Frömmigkeitsverständnis und die Weiterentwicklung der poetischen Sprache unter erheblichen Anpassungsdruck. Während das *New Ordentlich Gesang-Buch* von Justus Gesenius und David Denicke (1646) die alten Lieder erstmals einschneidend nach Opitz' Reformprogramm regulierte und glättete, erfuhr das Kirchenlied wesentlichen Zuwachs durch das private geistliche Lied, das von der allmählichen Auflösung starrer liturgischer Formen profitierte und Eingang in kirchliche Gottesdienste sowie liturgisch gebrauchte Gesangbücher fand.

Geistliches Lied

Die maßgebliche Innovation geistlicher musikalischer Lyrik des Barock geht nicht vom Kirchenlied im engeren Sinne, sondern vom geistlichen Lied aus.³ Seine Verfasser sind in der Regel Gebildete und Gelehrte, und wir finden unter ihnen Geistliche wie Laien, Bürgerliche wie Adlige, dilettierende Kleinmeister wie anspruchsvolle, oft auch in anderen Gattungen produktive Dichter.

- 1 Vgl. hierzu in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. K. Weimar und H. Fricke, Bd. 1 und 2, Berlin und New York 1997/2000, die Artikel *Geistliches Lied* (I. Scheitler, Bd. 1, S. 681–683), *Kirchenlied* (M. Röbler, Bd. 2, S. 260–263), *Lied*, (H. Brunner, Bd. 2, S. 420–423), *Lied*, (A. Meier, Bd. 2, S. 423–426), sowie den definitorisch abweichenden Artikel *Kirchenlied* (M. Jenny und J. Henkys) in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. G. Müller, Bd. 18, Berlin und New York 1989, S. 602–643. Von einem weitgefaßten ›Kirchenlied‹-Begriff, der das gesamte ›geistliche Lied‹ einschließt, gehen auch die großen Sammelwerke aus: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*, hg. v. W. Bäumker und J. Gotzen, 4 Bände, Freiburg 1883–1911; *Das deutsche evangelische Kirchenlied des siebzehnten Jahrhunderts*, hg. v. A. Fischer und W. Tümpel, 6 Bände, Gütersloh 1904–1916; *Das Deutsche Kirchenlied. Verzeichnis der Drucke von den Anfängen bis 1800*, bearbeitet von K. Ameln / M. Jenny / W. Lipphardt, Kassel 1975 (Répertoire internationale des sources musicales B 8/1), Registerband 1980. Eine terminologische Neuerung versucht hingegen H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik*, Bd. 1, S. 50–57, wenn er »[k]irchenorientiertes und poesiebestimmtes geistliches Lied« unterscheidet (S. 50).
- 2 Vgl. A. Völker, Artikel *Gesangbuch*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. G. Krause und G. Müller, Bd. 12, Berlin und New York 1984, S. 547–565, bes. S. 548–556 (mit weiterführender Literatur), und I. Scheitler, Artikel *Kirchenlied, Gesangbuch*, in: *Literatur-Lexikon*, hg. v. W. Killy, Bd. 13: *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. v. V. Meid, München 1992, S. 477–483.
- 3 Vgl. zum folgenden I. Scheitlers Monographie *Das geistliche Lied*, ihren konzisen literarhistorischen Aufsatz *Geistliche Lyrik* sowie ihren Artikel *Geistliches Lied*, in: *Literatur-Lexikon*, Bd. 13, S. 348–351.

a) Verbreitet wurde das geistliche Lied sowohl in speziellen Liedersammlungen einzelner Dichter wie in den überaus zahlreichen Erbauungs- und Gesangbüchern für den häuslichen Gebrauch. Die überkonfessionell typischen Publikationsformen des ambitionierten geistlichen Lieds sind zum einen Andachtsbücher, die religiöse Prosa und Lyrik, Musik und Sinnbilder synästhetisch verbinden: so etwa Georg Philipp Harsdörffers *Hertzbewegliche Sonntagsandachten* (zwei Bände, 1649 und 1652), in denen die Perikopen von geistlichen Emblemen, »Andachts-Gemälden«, Liedern, Gedichten und Gebeten ausgelegt und veranschaulicht werden, und die *Göttliche Liebesflamme* (1651), zu der Harsdörffer die Epigramme zu den Emblemen und die Liedtexte, Georg Strauch die Kupferstiche, der Prediger Johann Michael Dilherr die Prosatexte und Erasmus Kindermann die Vertonungen beisteuerten. Als Gemeinschaftswerk von Dichter und Komponist begegnet auch die zweite typische Publikationsform des geistlichen Lieds: die reine Liedersammlung mit häufig eigens dafür gefertigten Melodien. In Friedrich Spees *Trutz Nachtigal* (1649) dominiert der dichterische Anspruch über den der Melodien, wie die poetologischen »Merckpünclein für den Leser«, der durchdachte zyklische Aufbau und die pastoral-antikisierende Einkleidung unterstreichen. Den umgekehrten Fall repräsentieren von ihrer Publikationsform her Paul Gerhards Lieder: Bekannt gemacht wurden sie durch die Aufnahme in die *Praxis Pietatis Melica* des Berliner Kantors Johann Crüger (seit 1647 wachsender Anteil bis ¹⁰1661) und dann durch Crügers Nachfolger Johann Georg Ebeling, der *Pauli Gerhards geistliche Andachten* (1666–67) mit meist eigenen Kompositionen herausgab.

Aus der Erscheinungsweise wie den Titeln der Sammlungen geistlicher Lieder sind deren Adressaten und ihre Bestimmung im religiösen Leben des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Lange bevor sie sich als Gemeindelieder etablierten, dienten die Lieder von Paul Gerhardt und Johann Heermann, Johann Rist und Joachim Neander – um nur die bekanntesten Beiträge der produktiveren protestantischen Seite zu nennen – der außerkirchlichen, privaten Frömmigkeitsübung: Gesungen wurden sie in regelmäßigen Hausandachten (etwa zur persönlichen Nachbereitung des Sonntagsgottesdienstes) und in tageszeitlich gestaffelten Betstunden sowie zu außergewöhnlichen Fest- und Traueranlässen. Daß das geistliche Barocklied primär in literarisch wie musikalisch gebildeten Kreisen rezipiert wurde, ergibt sich nicht allein aus den aufwendigen Publikationsformen (mit Noten und Kupfern) und der oft voraussetzungsvollen poetischen Faktur, sondern auch aus Vorreden, Titelpupfern und Wirkungszeugnissen, wie sie etwa im Kontext von Rists zahlreichen Liedersammlungen überliefert sind.¹

b) Formal und thematisch ist das geistliche Lied wesentlich vielfältiger als das liturgisch gebundene Kirchenlied: Da das geistliche Lied oft mit eigenen Kompositionen erschienen ist, folgte es in der Regel nicht vorgegebenen Melodien und Strophenformen; und da es nicht – wie das lutherische Kirchenlied – primär das Bibelwort verkündigen sollte, konnte das geistliche Lied einem großen Spektrum »privater« religiöser Anliegen zum Ausdruck verhelfen.

Obschon im geistlichen Lied konfessionelle Polemik fast ganz fehlt, sind die Differenzen zwischen den Lagern nicht zu verkennen. Zum einen setzte sich, mit erheblichen Auswirkungen auf die sprachlich-metrische Regulierung der Lieder, unter den protestantischen Poeten die Opitzsche Reform viel rigider durch als bei den katholischen Dichtern: Sie nahmen Lizenzen gegenüber dem neuen Regelwerk in Anspruch (so etwa Spees »Merckpünclein«) und hielten besonders im oberdeutschen Raum an ihrem angestammten Idiom fest, so daß die »sprachliche Grenze« zwischen katholischem und protestantischem Lied »sogar weniger durchlässig« gewesen sein dürfte »als die religiöse.«² Zum anderen zeigt das Liedrepertoire katholischer Autoren thematische Schwerpunkte, die dem protestantischen Lied fremd sind: Der vor allem in Passau tätige Prokop von Templin sowie die Dichterkomponisten Laurentius von Schnüffis und Johann Khuen verfaßten zahlreiche Marienlieder, die nicht nur bei häuslichen Andachten, sondern auch bei Wallfahrten und Prozessionen gesungen wurden.

1 Vgl. I. Scheitler, *Das geistliche Lied*, S. 230–271, die Rists Texte, ihren Musikbezug, ihre Intention und Rezeption intensiv würdigt. Zu den Titelpupfern speziell vgl. ebenda, S. 240f., und D. Lohmeier, *Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter*, in: *Weltliches und Geistliches Lied des Barock*, S. 41–65: 59–62.

2 I. Scheitler, *Geistliche Lyrik*, S. 350f.



Johann Rist, *Frommer und Gottseliger Christen Alltägliche Hausmusik / Oder Musikalische Andachten* (Lüneburg 1654). Kupfertitel.

Über diese Grenzen hinweg zielte das geistliche Lied auf die Verinnerlichung religiöser Gehalte, suchte die Gotteserfahrung zu sensualisieren und eine emotionale Vertiefung des Glaubens zu vermitteln. Aus diesen Intentionen werden überkonfessionelle thematische wie stilistische Akzente des geistlichen Lieds verständlich. Die Passion Christi gehört ebenso zum bevorzugten Terrain wie dichterische Ausgestaltungen der »poetischen« Bücher des Alten Testaments, der Psalmen und des Hohen Lieds. Während die Passionsdichtung eine meditativ-mystische Versenkung in die Wunden des Gekreuzigten erlaubte, beförderten die poetischen Nachahmungen der Psalmen einen rhetorisch intensiven Ausdruck persönlicher Klage und Lobpreisung.¹ Die religiös allegorisierte Liebesdichtung des Hohen Lieds gab mit der erotischen Beziehung von Braut und Bräutigam ein Modell vor, das die geistliche Lieddichtung gerne bukolisch einkleidete und in der Figur der Jesus suchenden Seelenbraut petrarkistische Erotik mit religiösem Gehalt verschränkte:

Jesu du mächtiger Liebes-Gott
 Nah dich zu mir:
 Denn ich verschmachte fast biß in Tod
 Für Liebs-Begiehr:
 Ergreiff die Waffen / und in Eil
 Durchstich mein Hertz mit deinem Pfeil /
 Verwunde mich :/:²

Mit Jesus-Minne und Wundenkult aktualisierte das geistliche Lied des Barock einerseits mittelalterliche Muster wie die Jubilus-Dichtungen des Bernhard von Clairvaux und griff damit auf vorreformatorische Frömmigkeitsbewegungen zurück. Andererseits weisen die Verinnerlichung und Individualisierung, die das geistliche Lied im 17. Jahrhundert erreicht, bereits auf die für die Geschichte der deutschen Dichtung so bedeutsame Strömung des Pietismus voraus.

- 1 Vgl. I. Bach und H. Galle, *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*, Berlin und New York 1989 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte 219), S. 147–221.
- 2 Angelus Silesius (Johannes Scheffler), *Sie begehret verwundet zu seyn von ihrem Geliebten*, in: *Heilige Seelen-Lust / Oder Geistliche Hirten-Lieder / Der in Jesum verliebten Psyche*, Breslau [1657], S. 118–120 (zitiert nach: *Gedichte des Barock*, hg. v. U. Maché und V. Meid, Stuttgart 1980, S. 204f.: 204).

Weltliche Lyrik

Rezeption internationaler Renaissance-Lyrik im Frühbarock

In der weltlichen Lieddichtung des Frühbarock wirkten Renaissance-Formen nach: Villanella (a) und Madrigal (b) sowie die neulateinische Odendichtung (c).

- 1 Vgl. R. Velten, *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*, Heidelberg 1914 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5), S. 42f., und R. Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maître (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (Schriften zur Musik 13), S. 34–39, der den Anteil romanischer Viersilbler seit Regnarts Villanellen bis zum ersten Drittel des 17. Jahrhunderts zusammenstellt.
- 2 Vgl. dazu S. Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989, S. 20, und P. Jost, Artikel *Lied*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328: 1275–1277.
- 3 Vgl. dazu die Beispiele bei W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied*, Bd. 2, Münster 1928, Nr. 100–111, und S. Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 22f.
- 4 In der italienischen Lyrik des 16. Jahrhunderts bildete das melische Madrigal gegenüber dem epigrammatischen Madrigal noch die Ausnahme; vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg – Berlin – Zürich 1969 (Ars poetica, Studien 7), S. 102. Erst bei Torquato Tasso und in der Florentiner Madrigalistik des 17. Jahrhunderts gewann die Musikalität an Bedeutung. Tasso würdigte die sprachmusikalischen Elemente zudem ausdrücklich in seinem poetologischen Dialog *La Cavaletta overo de la Poesia toscana*. Darin unterscheidet er eine musikalische von einer unmusikalischen Lyrik und preist die »musica« als »dolcezza e quasi l'anima de la poesia« (Torquato Tasso, *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, in: ders., *Dialoghi*, hg. v. E. Raimondi, Bd. 2,2, Florenz 1958, S. 615–668: 665).
- 5 Vgl. dazu: *Settings of »Ardo sì« and Its Related Texts*, hg. v. G. C. Schuetze, Madison 1990, sowie A. Aurnhammer, *Torquato Tasso im deutschen Barock*, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13), S. 96–98.
- 6 Vgl. Ziegler, *Von den Madrigalen*, hg. v. D. Glodny-Wiercinski, S. 58f.

a) Die drei- oder sechszeilige Villanella, ein Tanzlied, ließ sich wegen ihrer Paarreime und Mehrstrophigkeit mit der deutschen Liedtradition leicht verbinden. Nur in der Anfangsphase der Nachahmung entstanden neue deutsche Lieder nach dem Metrum italienischer Villanellentexte, bevor man sowohl metrisch wie inhaltlich verstärkt italienisch-deutsche Mischformen bevorzugte. So lassen bereits Jacob Regnarts drei wirkungsvolle Villanellensammlungen (1576–79) einen kontinuierlichen Rückgang der Italianisierung erkennen.¹ An Regnarts dreistimmige, diskantbetonte Villanellentechnik knüpfte Johann Staden (1581–1634) in seinen *Neuen Teutschen Liedern nach art der Villanellen* (1606) ebenso an wie Johann Hermann Schein (1586–1630) in seiner *Musica boscareccia, Wald-Liederlein, Auff Italian-Villanellische Invention* (drei Teile, 1621–28). Doch während Stadens Villanellen noch mehrstimmig angelegt sind, nennt Schein unter den möglichen Ausführungen im Untertitel seiner Sammlung bereits ausdrücklich die Generalbaßpraxis: »Beydes für sich allein mit lebendiger Stim / oder in ein Clavicimbel, Spinnet, Tiorba, Lauten etc. Wie auch auff Musicalischen Instrumenten anmüthig unnd lieblich zu spielen.«² Der Kompromiß zwischen deutscher Tenorliedtradition und italienischen Versformen – typisch für den Stilwandel um 1600 – prägte die meisten Liedersammlungen vor 1630, bis sich die Opitzische Versreform endgültig durchgesetzt hatte. So können die frühen generalbaßgestützten Sololieder in den *Arie passeggiate* (1623) und *Teutschen Villanellen* (1627) des sächsischen Hoflautenisten Johann Nauwach (ca. 1595–1630) noch nicht an den metrischen Standards der folgenden Generation gemessen werden.³

b) An den Höfen und in großen Reichsstädten wie Nürnberg wurde um 1600 das Madrigal in italienischer Sprache gepflegt und damit die monodische Praxis durchgesetzt. Sie verlieh dem Dichterwort eine Geltung, wie sie das polyphone Gesellschaftslied nicht kannte. Doch blieben die deutschen Übersetzungen avancierter italienischer Madrigale⁴ anfänglich hinter der Versatilität des Originals deutlich zurück und tendierten zum Strophenlied. Dies bezeugt Hans Leo Haßlers Eindeutschung des *Gareggiamento poetico* von Torquato Tasso und Giovan Battista Guarini, eines Madrigalpaares, das zu den meistvertonten Texten überhaupt zählt.⁵ Haßler ersetzt das siebenzeilige Madrigal durch eine achtversige Liedstrophe mit durchgängigem Paarreim und sucht die unregelmäßigen Verse jambisch zu regulieren. Außerdem mäßigt er gehaltlich die krassen Antithesen Guarinis und Tassos.

Die großen Lizenzen des italienischen Madrigals bürgerte die deutsche Dichtung erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts ein. Caspar Ziegler etablierte diese vorrangig amouröse Gattung durch die Beispielgedichte im Anhang seiner Madrigal-Poetik. Darin läßt er die Verslängen variieren, streut Waisen ein und erreicht so einen leichten Ton. Dies gilt etwa für sein Madrigal *Ein alter Greiß an eine Junge*, ein Rollengedicht, in dem sich ein Alter durch mythologische Referenz auf den Aurora-Tithonos-Mythos und durch Selbstvergleich mit dem außen schneebedeckten, aber innerlich glühenden Ätna seiner Geliebten als feuriger Liebhaber empfiehlt.⁶ Doch die Schlußpointe mit dem schönen Reim »Greiß« / »heiß« und die ironischen Syllogismen verweisen eher auf die epigrammatische als auf die melische Tradition. Musikalischer sind die Madrigale von David Schirmer, der auch Opernlibretti für den Dresdner Hof verfaßt hat. Sie treffen in ihren Genreszenen galanter Liebe die Gattungsanforderungen des melischen Madrigals. So gewinnt das Madrigal über die Neukirchsche Sammlung bis ins 18. Jahrhundert ein eigenes Profil als für die Vertonung prädestinierte Gattung.

c) Auch bei dem Versuch, klassische Versmaße einzudeutschen, spielte die musikalische Realisation eine gewisse Rolle. So hat Michael Maier die drei Distichen, die in seinem alchemistischen Emblembuch *Atalanta fugiens* jeweils als Epigramm figurieren und als Fugen vertont sind, durch drei Paarreime wiedergegeben, deren Silbenzahl sich an den lateinischen Versen orientiert.¹ Doch wirken hier nicht nur die silbenzählenden deutschen Wiedergaben wenig musikalisch, sondern auch die lateinischen Epigramme. Dieser musikästhetische Einwand beschränkt sich auf das elegische Versmaß und gilt nicht generell für die lateinische Poesie. Denn zahlreiche neulateinische Dichtungen sind eigens für den Gesangsvortrag gedichtet worden und können klanglich auch ohne Reimbindung überzeugen. Bei der späthumanistischen Odendichtung wird man sicher gesangliche Realisierungen annehmen können, wie sie zuvor im Celtis-Kreis (Petrus Tritonius) erprobt worden waren.² Daß lateinische Oden gesungen wurden, wissen wir von Paul Melissus Schede, und auch die musikalische Metaphorik in Jacob Baldes Oden legt einen gesangsweisen Vortrag nahe.³

Opitz und seine Nachfolger

Literarischen Eigenwert gewann das deutschsprachige Kunstlied erst mit Opitz, der den mittleren Stil des weltlichen Lieds auf Jahrzehnte prägte.⁴ Zwar sind auch die Lieder des Martin Opitz überwiegend Übersetzungen aus dem Niederländischen und Französischen, doch handhabt Opitz die neuen Liedstrophen mit metrischer Versatilität. Die 25 *Oden oder Gesänge* bilden eine eigene Abteilung im Werk und unterscheiden sich deutlich von den übrigen *Weltlichen Poemata*. Es dominieren sechs- und achtzeilige kurzversige Liedstrophen. Dabei orientierte sich Opitz neben volkstümlichen Weisen auch an niederländischen und französischen Melodien. So dichtete er sein *Hirten-Lied (Ist irgend zu erfragen)* »uff die Melodey / Aupres du bord de Seine«.⁵ Neben kurzversigen Liedstrophen etablierte Opitz aber auch heterometrische Strophen mit unterschiedlich langen Versen wie die sechszeilige Liedstrophe, in der ein männlich gereimtes Alexandrinerpaar dem geläufigen Vierzeiler aus jambischen Dreihebern mit wechselnder Kadenz und Kreuzreim vorausgeht:

Ihr schwarzen Augen / ihr / und du / auch schwarzes Haar /
 Der frischen Flavien die vor mein Hertze war /
 Auf die ich pflag zu richten /
 Mehr als ein weiser soll /
 Mein Schreiben / Thun und Tichten /
 Gehabt euch jetzund wol.⁶

Diese Anfangsstrophe kehrt als Schlußstrophe wieder, und mit der Wiederholung adaptiert Opitz ein typisch »musikalisches Formelement«⁷, das zum beliebten Mittel des Kunstlieds wurde.

Opitz hat – darin ist Günther Müller beizupflichten – die deutsche Lieddichtung nachhaltig geprägt. Doch wenn Müller etwa eine klassizistische Opitz-Tradition mit Augustus Buchner und Andreas Tscherning gegen unselbständige »mittlere Talente« ausspielt, verkennt er den Spiel- und Kunstcharakter der intertextuellen Anleihen der Opitz-Nachfolger. Da »persönliches Erleben« als ästhetischer Maßstab für die Literatur des 17. Jahrhunderts längst dispensiert ist und der rhetorische Charakter nicht mehr als Nachteil gewertet wird, sind manche Urteile der traditionellen Liedforschung zu revidieren.⁸ So verdient Ernst Christoph Homburg wegen seiner Opitz-Zitate und -Variationen nicht unbedingt als Liederdichter geschmäht zu werden.⁹ Und obwohl es richtig ist, daß Paul Fleming die Gelehrsamkeit des Kunstlieds Opitzischer Faktur reduziert, bleiben seine Oden der horazisch-stoizistischen Haltung viel stärker verpflichtet, als der leichte Ton glauben machen will.

Insgesamt bedarf die uneinheitliche Liedproduktion des 17. Jahrhunderts einer Bewertung nach Verbreitungsformen (a), regionalen Milieus (b) und formalen Kennzeichen (c).

- 1 Vgl. Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturae chymica*, Oppenheim 21618, Reprint hg. v. L. H. Wüthrich, Kassel und Basel 1964. Vgl. Maiers *Cantilenae intellectuales [...] de Phoenice redivivo* (1622), die im Titel den seit dem 15. Jahrhundert gängigen Terminus »Cantilena« tradierten. Siehe dazu E. Leibguth, *Hermetische Poesie des Frühbarock. Die »Cantilenae intellectuales« Michael Maiers. Edition und Übersetzung, Kommentar und Bio-Bibliographie*, Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 66), bes. S. 87f., wo Maiers Referenz auf die neuplatonische Musiktheorie erörtert wird.
- 2 Vgl. K.-G. Hartmann, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen*, Erlangen 1976 (Erlanger Studien 15), und Th. Schmidt-Beste, Artikel *Die humanistische Ode*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 562–567.
- 3 Vgl. W. Kühlmann und H. Wiegand, Artikel *Jacob Balde*, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 95–97.
- 4 Vgl. G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, München 1925, Reprint Darmstadt 1959, S. 57.
- 5 M. Opitz, *Weltliche Poemata*, Tl. 2, Frankfurt a. M. 1644, Reprint hg. v. E. Trunz, Tübingen 1975, S. 329–331 (*Oden oder Gesänge* 2); Melodie-Angabe nur in der Editio princeps.
- 6 Ebenda, S. 349 (*Oden oder Gesänge* 17).
- 7 G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 55f.
- 8 Ebenda, S. 63 und S. 61.
- 9 Müller belegt den »stumpfen Klang« durch einen Vergleich von Homburgs amplifizierender Umdichtung mit Opitz' Ronsard-Nachdichtung *Ach Liebste laß uns eilen* (ebenda, S. 64–66).

- 1 Zu dieser Publikationsform vgl. R.-W. Brednich, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 2 Bände, Baden-Baden 1974–75 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 55 und 60), und D. Lohmeier, *Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter*, S. 42ff.
- 2 *Zwey Geistliche Lieder. Das Erste Ein schönes Mayenlied [...] (1638)*, nach Fr. M. Böhme, *Altdeutsches Liederbuch*, Leipzig 1913, S. 759, in: *Das Zeitalter des Barock*, S. 971–974. – *Drei schöne Lieder. Das Prinz Eugen, der edle etc.*, Halle [1717], in: ebenda, S. 975.
- 3 Vgl. D. Lohmeier, *Die Verbreitungsformen des Liedes*, S. 51f.
- 4 Vgl. die Edition von H.-G. Roloff, *Abraham Burggraf zu Dohna – ein ostpreußischer Dichter zu Beginn des 17. Jahrhunderts*, in: *Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit*, hg. v. K. Garber / M. Komorowski / A. E. Walter, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 56), S. 815–942.
- 5 Vgl. *Das Zeitalter des Barock*, S. 978–980 (Auswahl von vier Liedern).
- 6 Zu den »Zentren des deutschen Liedes« vgl. P. Jost, Artikel *Lied*, *MGG*², Sp. 1280–1284.
- 7 Vgl. G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 77ff., und S. Kross, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 26–30. Siehe dazu J. Müller-Blattau, *Heinrich Albert und das deutsche Barocklied*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 25 (1951), S. 401–414.
- 8 Vgl. F. van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. G. Busch und A. J. Harper, Amsterdam und Atlanta 1992 (Chloe, Beihefte zum *Daphnis* 12), S. 53–82.
- 9 Vgl. die Nachweise bei H. W. Schwab, *Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers*, in: *Weltliches und Geistliches Lied des Barock*, S. 183–207.
- 10 Vgl. H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Nr. 6.30. In dieser Form verfaßten auch namhafte Dichter wie Opitz, Sigmund von Birken oder Katharina von Greiffenberg (*Spazier- oder Schäferliedlein*) Schäferlieder.
- 11 Vgl. F. van Ingen, *Der Stand der Barocklied-Forschung in Deutschland*, in: *Weltliches und Geistliches Lied des Barock*, S. 3–18: 10.
- 12 Vgl. H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Nr. 6.5 (S. 418f.: 418).

a) Die verschiedenen Liedtypen lassen sich nach ihren drei wichtigsten Verbreitungsformen klassifizieren. So finden sich erstens volkstümliche Lieder und sogenannte »Zeitungs-« oder »Ereignislieder«, die meist anonym auf schmucklosen Fliegenden Blättern ohne Melodien publiziert wurden.¹ In dieser Form erschienen etwa das berühmte *Schöne Mayenlied (Es ist ein Schnitter heißt der Todt, 1638)*, oder später *Prinz Eugen, der edle Ritter*.² In Form von Flugschriften, billigen Einzeldrucken oder unautorisierten Nachdrucken wurden aber auch »Kunstlieder im Volksmunde« (John Meier) popularisiert. Davon zu unterscheiden sind zweitens die Gelegenheitsdrucke. Vor allem zu Hochzeiten und Begräbnissen hergestellt, erreichten sie in der Regel nur einen kleinen Adressatenkreis. Noten sind für Hochzeitslieder oder für *Braut-Tänze* (wie bei Simon Dach) zwar nur selten überliefert³, doch besteht an der gesanglichen Aufführung kein Zweifel. Die dritte Form stellen Kunstlieder in handschriftlichen oder gedruckten Sammlungen dar. Dazu zählt das vieltönige handschriftliche Liederbuch, das Abraham zu Dohna von 1600 bis 1616 angelegt hat⁴, ebenso wie Kaspar Stielers *Geharnschte Venus* (1660). Zudem bilden »Lied« oder »Ode« im 17. Jahrhundert – nach Opitz' Vorgang – in Werkausgaben wie Georg Neumarks *Poetisch- und Musikalischem Lustwäldchen* (1652) meistens eine eigene Kategorie, die mit der Vielfalt der Liedtöne wirbt. In ihnen parodieren auch versierte Dichter gerne milieuspezifische Formen wie Studenten-, Trink- oder Soldatenlieder, unter denen sich nicht wenige Kontrafakturen finden. So hat etwa Johann Georg Albinus seine *Felderfrischenden Soldatenlieder* (1675) im Kirchenliedton gedichtet.⁵

b) Die Lieddichtung im 17. Jahrhundert läßt sich sozial und regional diversifizieren.⁶ Im Königsberger Kreis um Simon Dach mit Heinrich Albert als »musikalischem Bindeglied«⁷ blieb das volkstümliche mehrstimmige Strophenlied vorherrschend. Die 17 Paarreimstrophen in daktylischen Vierhebern, die Dachs berühmtestes Hochzeitslied *Anke van Tharaw* umfaßt, erstmals in Alberts *Arien* (5. Teil, 1642) erschienen, sind untypisch. Längere Strophen mit alternierendem Versmaß sind die Regel. Das städtische Bürgertum in Hamburg favorisierte dagegen das monodische Lied.⁸ Den Bedarf an Sololiedern, »in vornehmen Conviviis und Zusammenkunfften bey Clavi Cimbalen, Lauten, Tiorben, Pandorn, Violen di Gamba gantz bequemlich zu gebrauchen und zu singen«, deckten Parodien wie die *Allerhand Oden und Lieder* (1642) von Gabriel Voigtländer, deren strophische Texte er bekannten »Italianische[n], Frantzösische[n], Englische[n] unnd anderer Teutschen Componisten Melodien und Arien« unterlegte.⁹ Die Schweifreimstrophe aus trochäischen Vierhebern, in der Voigtländer sein Schäferlied *Phyllis saß in einem Bötchen* dichtete, entspricht etwa der »Stabat-mater-Strophe« aus dem lateinischen Kirchengesang.¹⁰ In dieser schlichten Form, die auch Johann Rist und Philipp von Zesen pflegten, kommt die Verbürgerlichung des Kunstlieds als Gebrauchsform zum Ausdruck. Aber auch im höfischen Milieu zeigt sich eine Reduktion des Kunstcharakters. So hat der Dresdner Hofdichter David Schirmer die 68 Lieder seiner *Singenden Rosen* (1654) auf ein einziges Thema beschränkt: auf Liebe und Tugend. Diese Variationen eines Themas, für die der Hofmusiker Philipp Stolle die Melodien lieferte, hat er in einer schlichten und sangbaren Sprache verfaßt.

c) Selbst wenn Lieder oder Oden nicht gleich mit den Melodien veröffentlicht wurden, war die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts stärker auf Vertonung angelegt, als bisher angenommen. Ferdinand van Ingen vermutet wohl zu Recht, »daß ein Großteil solcher Lieder, die wir heute als Buchlyrik betrachten, tatsächlich gesungen worden ist«.¹¹ Dies zeigt neben der Häufigkeit der Kontrafakturen von Kirchenliedern die außerordentliche Beliebtheit von Liedstrophen in der Barocklyrik. So wurden nach dem Muster von Villanellen drei Reimpaare aus jambischen Dreiebern zu einer »sechszeiligen Liedstrophe zusammengefaßt, die bei solcher Addition und mangels Verschränkung der Melodie bedarf, um sich als Form behaupten zu können«.¹² Waren keinen Noten beigegeben, signalisierten häufig Melodievorsätze wie »im thon«, »auf die Melodey« oder »auf die weise«, daß es sich um Lieder handelt. Hier werden oft Melodien fremdsprachiger Lieder, vor

allem französische, italienische und niederländische, vorausgesetzt.¹ Das spricht dafür, daß viele Dichtungen des Barock – wie es die Theoretiker propagierten – nach vorgängigen Melodien geschrieben wurden.² Doch bildeten sich auch neue »barocke Liedstrophen« aus, wie etwa der trochäische Sechszehler mit dem Reimschema *ababcc* oder die ähnliche »Coridon-Strophe« (trochäische Vierheber mit dem Reimschema *abbacc*), die Opitz nach niederländischem Vorbild geformt hatte.³ Solche Strophenformen, die sich im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten, luden Komponisten zu Vertonungen ein – das hat Anthony J. Harper exemplarisch an Andreas Hammerschmidts Fleming- und Homburg-Vertonungen nachgewiesen.⁴

Virtuosensong im Spätbarock

Nachdem die Nürnberger »Pegnitzschäfer« die daktylischen und anapästischen Verse als klingende Metra im Deutschen etablierten und die Klangfülle durch lautmalerische Elemente in der Dichtung kultivierten, entwickelte sich in Süddeutschland, aber auch in der »Deutsch-gesinnten Genossenschaft« Philipp von Zesens ein besonderes Klangvirtuosentum.⁵ Die Lieddichtungen beider Gruppen lassen eine Verselbständigung der Worte als Klangkörper feststellen. Die Musikalität der Sprache, die aus der Vielzahl von Alliterationen, Assonanzen und Binnenreimen resultiert, überlagert die eigentliche Wortbedeutung.⁶ Ein Beispiel dafür bietet die Anfangsstrophe von Zesens *Weinlied an eine lustige Gesellschaft*:

Was nützt in hitze so sitzen / und schwitzen
in arbeit und mühe vol kummer und pein?
Was nützt mit spitzen der dornen sich ritzen /
mit klagen und zagen entmuhtiget sein?
da Rosen das Rheinische Rebenblut kröhnen /
die allen gemühtes-sturm können versöhnen.⁷

Zesens selbständige Lautanalogien in Versen wie »Es klukkert verzukkert dem Schlucker fein lukker« (Vers 15) übertreffen fast noch die klangvirtuoson Sprachspiele der Nürnberger Liederdichter⁸, die die Hirten Floridan und Klajus etwa einen Wettgesang mit folgenden geteilten Versen anstimmen lassen:

Flor[idan]:	Es finken / und flinken / und blinken
Kl[ajus]:	Buntblümichte Auen /
	Es schimmert / und wimmert / und glimmert
Flor[idan]:	Frü-perlenes Tauen. ⁹

Zesen nutzte die heterometrischen antiken Odenformen, deren Affinität zur Musik er entdeckte, zu »lyrischen Balletten«. So dichtet er als »Pindarische Ode« ein *Tanz- oder reihenlied / zwischen einem mans- und einem weibes-bilde*.¹⁰ Die »Pegnitzschäfer« variieren aber noch stärker die Liedformen: Neben dem Sololied begegnen Reyenlieder (Tanzlieder), Duette und Echolieder. In ihren Gemeinschaftsproduktionen verbinden sie gerne den kompetitiven Wechselgesang mit dem Echolied, wie in der *Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey* (1645) von Sigmund von Birken und Johann Klaj. Dort gelangen die Hirten Strephon und Klajus, die »dem Gegenhall [ihre poetische] Strittigkeit vortragen«, zur ironischen Einsicht:

Kl[ajus]:	Nympe / ja uns will dein Tönen hönen hier.
	Echo: sönen hier.
	Ha / ha / wir wollen selbst den Zwispalt schlichten.
	Echo: diß bald schlichten.
	Weil Falsch und Unrecht immer ist dein Richten.
	Echo: misst dein Richten.
	Forthin schwätzt diß Schäferpar nicht / Echo / dir.
	Echo: Echo dir. ¹¹

- 1 So ist etwa der Einfluß der niederländischen Lieddichtung auf die deutsche Lyrik noch nicht erschöpfend behandelt. L. P. Grijp: »Fußbank: Strophenvergleichung als heuristisches Verfahren, geprüft an einigen deutschen Barockliedern nach holländischen Mustern, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied*, S. 107–125, nennt für einige deutsche Strophenformen holländische Lieder als Vorbilder.
- 2 Vgl. A. J. Harper, *Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied*, S. 35–52: 37.
- 3 Vgl. H. J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Nr. 6.23.
- 4 Vgl. A. J. Harper, *Zur Verbreitung und Rezeption*, S. 39–44.
- 5 Der Terminus »Virtuosensong« ist seit G. Müller, *Geschichte des deutschen Liedes*, S. 81–141, gebräuchlich.
- 6 Vgl. dazu R. Weber, *Die Lieder des Philipp von Zesens*, Diss. Hamburg 1962, und F. van Ingen, *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*, S. 53–82.
- 7 Vgl. Philipp von Zesen, *Dichterisches Rosen- und Liljenthal / mit mancherlei Lob-lust-schertz-schmerz-leid- und freudenliedern gezieret*, Hamburg 1670, S. 269 (zitiert nach: *Das Zeitalter des Barock*, S. 986).
- 8 Vgl. R. Weber, *Die Lautanalogie in den Liedern Philipp von Zesens*, in: *Philipp von Zesen 1619–1699. Beiträge zu seinem Leben und Werk*, hg. v. F. van Ingen, Wiesbaden 1972, S. 156–181.
- 9 Georg Philipp Harsdörffer / Sigmund von Birken / Johann Klaj, *Pegnisisches Schäfergedicht*, Nürnberg 1644 und 1645, Reprint hg. v. K. Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 8), *Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey*, S. 34.
- 10 Vgl. dazu die eigene Erläuterung: Ph. von Zesen, *Sämtliche Werke*, Bd. X 1, S. 61.
- 11 Harsdörffer / Birken / Klaj, *Pegnisisches Schäfergedicht*, S. 30. Vgl. dazu F. van Ingen, *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 2002 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Neue Reihe 65.2).

- 1 Vgl. R. H. Thomas, *Poetry and Song in the German Baroque. A Study of the Continuo Lied*, Oxford 1963, S. 72–77 (»Poetry as music«): S. 72: »Poetry itself would sing and dance.«
- 2 Vgl. das Nachwort des Herausgebers in: Johann Klaj, *Redeatorien und »Lobrede der Teutschen Poeterey«*, hg. v. C. Wiedemann, Tübingen 1965 (Deutsche Neudrucke, Reihe Barock 4), S. 11*. Zur musikalischen Aufführungspraxis vgl. die Hinweise zu *Der Leidende Christus* (1645), S. 248, 255 und S. 261. Georg Philipp Harsdörffer hat in einem Begleitschreiben dafür plädiert, daß die Chöre »in die Music gesetzt / und / wie bey den Griechen gebräuchlich / wolvernehmlich gesungen werden« (ebenda, S. 242).
- 3 Vgl. H. Kretzschmar, *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Leipzig 1911, Reprint Hildesheim 1966, bes. S. 141–146.
- 4 Vgl. W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), S. 55, und Cl. Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit 53).
- 5 Den Begriff prägte wohl P. Hankamer, *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1935 (Epochen der deutschen Literatur 2,2), S. 334f.; vgl. auch S. 309 und 319f.
- 6 Johann Rist, *Sämtliche Werke*, hg. v. E. Mannack, Bd. 1: *Dramatische Dichtungen (Irenaromarchia, Perseus)*, Berlin 1967 (Ausgaben deutscher Literatur 3), S. 121f.
- 7 Andreas Gryphius, *Dramen*, hg. v. E. Mannack, Frankfurt a. M. 1991 (Bibliothek der frühen Neuzeit 3), S. 607f., Abb. 16 (vor S. 929) und Kommentar S. 1165: »Am Ende des Liedes taktmäßig ein Überschuß und eine falsche Endnote. Ob es sich um einen Druckfehler oder einen Scherz handelt, ist nicht eindeutig zu beantworten.«

Zesen und den Nürnbergern kultivierten damit die Musikalität der deutschen Lyrik so sehr, daß die »Dichtung selbst zu singen und zu tanzen scheint«.¹

Musikalische Lyrik in größeren Gattungen

Musikdramatische Gattungen

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschloß sich die Musik sukzessive größere Betätigungsfelder wie Oratorium, Kantate und Oper, die in Deutschland nach 1650 aufkamen und – von Ziegler theoretisch begründet – madrigalischen Rezitativvers und liedhafte Arienformen kombinierten. Vorformen zeigen sich etwa in Johann Klajs sogenannten »Redeatorien« (1644–50), die sich durch außerordentliche Musikalität und eine Vielfalt von Versarten und Strophenformen auszeichnen. Doch gesungen und mit Musikbegleitung vorgetragen wurden hier nur die zahlreichen Chorlieder, während die diversen Rollenlieder und epischen Zwischentexte Klaj wohl allein deklamierte.² Die späteren weltlichen Kantaten, die als Gelegenheitswerke zu Festen und Hochzeiten aufgeführt wurden, und ihre geistlichen Pendanten, die um 1700 ihren Platz im lutherischen Gottesdienst fanden, zielten dagegen ganz auf eine musikalische Aufführung. Auch die Opernlibretti, die deutsche Dichter für Hamburg oder Wien verfaßten, kennen eine Vielfalt von Versarten und setzen wesentlich auf Rezitativ, Arie, Duett, Terzett und Chor. In der Oper, für die Opitz mit der *Daphne* für Schütz (1627) ein erstes Musterstück lieferte, verdrängt die Aria das schlichte Lied, das ständisch zum »gemeinen Lied« degradiert wird. Separate Ausgaben von Opernarien befriedigten im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts den Bedarf an geselligen Liedern.³ Die Verbindung von Lyrik und Musik prägt ferner höfisch-theatralische Mischformen wie die sogenannten »Wirtschaften«, Schlittaden, Feiern und Tanzspiele.⁴

Sprechdrama

Das Sprechdrama des 17. Jahrhunderts tendierte zunehmend zur Oper, eine Gattungsinterferenz, die die Forschung als »Veroperung« bezeichnet hat.⁵

a) Diese Tendenz findet sich am frühesten in der Komödie, etwa im *Liebeskampff*, der 1630 erschienenen Sammlung von Spieltexten englischer Komödianten. In der *Comedia von den Aminta und Silvia*, einer verbürgerlichten Eindeutschung von Torquato Tassos *Aminta*, ersetzen mehrstrophige Lieder mit unterschiedlichem Versmaß und Reimschema die Chöre des italienischen Originals. Die drastischen »Praeludia« für Diskant und Baß dürften auf ältere Vorlagen zurückgehen. Auch Johann Rist fordert in der Vorrede zu seinem tragikomischen *Perseus* (1634), daß man ohne musikalische Untermalung »durchauß keine actiones comicas sol anstellen«.⁶ Von dieser Gattungsaffinität zeugt der *Peter Squentz* (1658); darin parodiert Andreas Gryphius den überlebten Geschmack der Meistersinger durch das vierstrophige komische Brunnenlied des »Meister Sängers« Lollinger im dritten Aufzug, dessen Anfangsstrophe und Schluß mit Noten abgedruckt sind.⁷

b) Auch die Tragödie kennt früh schon Liedeinlagen, vor allem in den »Reyen«, den sogenannten Zwischenakten, in denen die unmusikalischen Alexandriner zugunsten sangbarer Strophenlieder zurücktraten. Während bis zum zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts die vier Reyen eng auf das Drama bezogen blieben, schloß Daniel Caspar von Lohenstein seine Trauerspiele mit einem fünften, panegyrischen Reyen ab, in dem Gesang und Tanz sich verselbständigten. Gerade die Reyen verwenden vielfältige Strophen- und Liedformen, und zwar sowohl Solo- wie Gruppenlieder. Doch beschränkte sich die Musikalisierung nicht auf die Reyen, sondern erfaßte auch die Dramenhandlung. In *Cardenio und Celinde*

Ich bin der lebendige Brunnen
nen/purre purre purre
Ich habe Wasser getrunken
Winter und im Sommer
nen/ habt doch auch

nen Rummer/ im Sommer und im Winter
ter/ ich habe Wasser
born und hin- ter/ purre purre
purre re re re re.

lp rt / lp rt / lp rt / lp rt /
lp rt lp rt.

Andreas Gryphius, *Absurda Comica. Oder Herr Peter Squentz / Schimpff-Spiel* [Breslau 1663], S. 28–30.

(1657) von Andreas Gryphius findet sich zu Beginn des zweiten Akts die Protagonistin »Celine singend und spielend auff der Laute«. Celindes vierstrophiges Lied aus trochäischen Vierhebern, das Opitzens »Coridon-Strophe« leicht variiert, ist durch Wiederholung des Liedanfangs in der Schlußstrophe zyklisch gerahmt (»Fleuch bestürzter Fürst der Sternen« und »Fleuch mein Geist!«), und auch der Übergang vom Gesang zur Alexandrinerrede wird durch die anaphorische Aufnahme des Liedanfangs gemildert (»Fleuch Geist / fleuch!«).¹ Zwar gebrauchte Gryphius in seinen Trauerspielen musikalische Einlagen noch zurückhaltend, doch bei den nachfolgenden Dramatikern der »Zweiten Schlesischen Schule« (A. A. von Haugwitz, J. Chr. Hallmann, D. Casper von Lohenstein) häufen sich Arien und madrigalische Rezitative. Insbesondere Johann Christian Hallmanns Dramen variieren den Alexandriner und tauschen ihn gegen sangbarere Versarten ein, die häufig ganze Szenen, besonders aber Monologpartien beherrschen. Hallmanns Arien sind meist in die Handlung integriert und dienen drei unterschiedlichen Zwecken: erstens als beruhigendes »Nacht-« oder »Schlafliedgen«, das zu visionären Geisterrezitativ überleitet, zweitens als hingebungsvolles Gebet und drittens als Preisgesang der Verklärung. Duette und Terzette kommen nur gelegentlich vor, während chorische Partien, insbesondere in Schlußszenen, an Bedeutung gewinnen.

Epik

Neben dem Drama begegnen auch in der barocken Epik Liederinlagen. Liebes- und Klage- lieder sind ein integraler Bestandteil der prosimetrischen Schäferromane. Im heroischen Roman findet sich ebenso musikalische Lyrik wie im satirischen Roman, der die Pflege des Gesellschafts- und Soldatenlieds realistisch abspiegelt. So werden in Johann Michael Moscheroschs *Gesichten des Philanders von Sittewald* (1640–50) diverse »Sängertwettstreite« geschildert, in denen deutsche und französische sowie gelehrte und volkstümliche Lieder miteinander konkurrieren.² Grimmelshausens *Abentheurlicher Simplicissimus Teutsch* (1669) illustriert dagegen die Praxis der Kontrafaktur: das Lied *Komm Trost*

1 Ebenda, S. 257f. und S. 984f. (Kommentar).

2 Vgl. J. M. Moscherosch, *Gesichte Philanders von Sittewald* [!]/*Das ist Straff-Schriften*, Tl. 2, Straßburg 1650, S. 282–288 (II 3: *Weiberlob*), wo der eben aus Frankreich gekommene Philander ein (in französischer Sprache mitgeteiltes) »Wälsches Liedlein [...] zu Ehren der Braunen Jungfrauen« singt und Freymund mit einem passenderen deutschen Lied auf ihre »Schwarzen Haare« antwortet; ähnliche gesängliche »Wettbewerbe« ebenda, S. 212–218 (II 2: *Hanß hienüber Ganß herüber*) sowie S. 652–660 (II 5: *Soldaten-Leben*), wo sich ein Gelehrter in einem Trupp rottender Soldaten als geselliger Stegreifdichter profilieren möchte und zwei Lieder von Weckherlin sowie Opitz als eigene Produktionen vorträgt. Doch der Ich-Erzähler Philander identifiziert die fremde Herkunft der Texte, um anschließend mit einem eigenen volkstümlichen Lied *Uff die Löbliche Gesellschaft Moselsar* aufzutrupfen.

- 1 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, *Werke*, Bd. 1,1, hg. v. D. Breuer, Frankfurt a. M. 1989 (Bibliothek der frühen Neuzeit 4,1), S. 34–36 und 807 (Kommentar zur Kontrafaktur von Philipp Nicolais Andachtslied).
- 2 Vgl. D. Martin, *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*, Frankfurt a. M. 2000 (Das Abendland, Neue Folge 26), bes. S. 89–110 und S. 177–214.

der Nacht, das der Einsiedel singt, folgt der Melodie von Philipp Nicolais *Wie schön leuchtet der Morgenstern*.¹

Zusammenfassend bleibt festzustellen: Der Anteil der musikalischen Lyrik an der deutschen Barockdichtung ist viel größer, als allgemein angenommen wird. Auch ihre Wiederentdeckung um 1800 ist maßgeblich der musikalischen Lyrik geschuldet: Nicht nur in *Des Knaben Wunderhorn*, sondern auch in vielen Anthologien und Gebrauchsliederbüchern des frühen 19. Jahrhunderts begegnen zahlreiche Lieder des Barock.²

Literatur

- Aurnhammer, A.: *Torquato Tasso im deutschen Barock*, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13).
- Bach, I. und Galle, H.: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*, Berlin und New York 1989 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte 219).
- Braun, W.: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Laaber 1981 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4).
- Brednich, R. W.: *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, 2 Bände, Baden-Baden 1974–75 (Bibliotheca bibliographica Aureliana 55 und 60).
- Brunner, H.: Artikel *Lied*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. H. Fricke, Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 420–423.
- Caspari, R.: *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (Schriften zur Musik 13).
- Frank, H. J.: *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen und Basel 1993.
- Grijp, L. P.: »Fußbank«: *Strophenvergleichung als heuristisches Verfahren, geprüft an einigen deutschen Barockliedern nach holländischen Mustern*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. G. Busch und A. J. Harper, Amsterdam und Atlanta 1992 (Chloe, Beihefte zum Daphnis 12), S. 107–125.
- Hankamer, P.: *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die deutsche Literatur im Zeitraum des 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1935 (Epochen der deutschen Literatur 2,2).
- Harper, A. J.: *Zur Verbreitung und Rezeption des weltlichen Liedes um 1640 in Mittel- und Norddeutschland*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. G. Busch und A. J. Harper, Amsterdam und Atlanta 1992 (Chloe, Beihefte zum Daphnis 12), S. 35–52.
- Hartmann, K.-G.: *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen*, Erlangen 1976 (Erlanger Studien 15).
- Jenny, M. und Henkys, J.: Artikel *Kirchenlied*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. G. Krause und G. Müller, Bd. 18, Berlin und New York 1989, S. 602–643.
- Jost, P.: Artikel *Lied*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 1259–1328.
- Kemper, H.-G.: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, 6 Bände, Tübingen 1987–2002.
- Kretzschmar, H.: *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Leipzig 1911, Reprint Hildesheim 1966 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 4).
- Kross, S.: *Geschichte des deutschen Liedes*, Darmstadt 1989.
- Krummacher, Fr.: *Die geistliche Aria in Norddeutschland und Skandinavien. Ein gattungsgeschichtlicher Versuch*, in: *Weltliches und Geistliches Lied des Barock. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. v. D. Lohmeier und B. Olsson, Amsterdam 1979 (Beihefte zum Daphnis 2), S. 229–264.
- Kühlmann, W. und Wiegand, H.: Artikel *Jacob Balde*, in: *MGG²*, Personenteil Bd. 2, Kassel u. a. 1999, Sp. 95–97.
- Leibenguth, E.: *Hermetische Poesie des Frühbarock. Die »Cantilenae intellectuales« Michael Maiers. Edition mit Übersetzung, Kommentar und Bio-Bibliographie*, Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 66).
- Lohmeier, D.: *Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter*, in: *Weltliches und Geistliches Lied. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. v. D. Lohmeier und B. Olsson, Amsterdam 1979 (Beihefte zum Daphnis 2), S. 41–65.
- Markwardt, Br.: *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 1: *Barock und Frühaufklärung*, Berlin 1958.
- Martin, D.: *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*, Frankfurt a. M. 2000 (Das Abendland, Neue Folge 26).
- Meier, A.: Artikel *Lied*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. H. Fricke, Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 423–426.
- Müller, G.: *Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*, München 1925, Reprint Darmstadt 1959.
- Müller-Blattau, J.: *Heinrich Albert und das deutsche Barocklied*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 25 (1951), S. 401–414.

- Roloff, H. G.: *Abraham Burggraf zu Dohna – ein ostpreußischer Dichter zu Beginn des 17. Jahrhunderts*, in: *Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit*, hg. v. K. Garber / M. Komorowski / A. E. Walter, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 56), S. 815–942.
- Rößler, M.: Artikel *Kirchenlied*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. H. Fricke, Bd. 2, Berlin und New York 2000, S. 260–263.
- Scheitler, I.: Artikel *Geistliches Lied*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. K. Weimar, Bd. 1, Berlin und New York 1997, S. 681–683.
- Dies.: *Das geistliche Lied des deutschen Barock*, Berlin 1982 (Schriften zur Literaturwissenschaft 3).
- Dies.: *Geistliche Lyrik*, in: *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*, hg. v. A. Meier (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2), S. 347–376.
- Dies.: *Kirchenlied, Gesangbuch*, in: *Literatur-Lexikon*, hg. v. W. Killy, Bd. 13: *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. v. V. Meid, München 1992, S. 477–483.
- Schmidt-Beste, Th.: Artikel *Die humanistische Ode*, in: *MGG²*, Sachteil Bd. 7, Kassel u. a. 1997, Sp. 562–567.
- Schnitzer, Cl.: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit 53).
- Schulz-Buschhaus, U.: *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*, Bad Homburg – Berlin – Zürich 1969 (Ars poetica 7).
- Schwab, H. W.: *Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers*, in: *Weltliches und Geistliches Lied. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. v. D. Lohmeier und B. Olsson, Amsterdam 1979 (Beihefte zum Daphnis 2), S. 183–207.
- Thomas, R. H.: *Poetry and Song in the German Baroque. A Study of the Continuo Lied*, Oxford 1963.
- Van Ingen, F.: *Der Stand der Barocklied-Forschung in Deutschland*, in: *Weltliches und Geistliches Lied. Studien zur Liedkultur in Deutschland und Skandinavien*, hg. v. D. Lohmeier, Amsterdam 1979 (Beihefte zum Daphnis 2), S. 3–18.
- Ders.: *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*, Amsterdam 2002 (Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Neue Reihe 65,2).
- Ders.: *Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder*, in: *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, hg. v. G. Busch und A. J. Harper, Amsterdam und Atlanta 1992 (Chloe, Beihefte zum Daphnis 12), S. 53–82.
- Velten, R.: *Das ältere deutsche Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik*, Heidelberg 1914 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 5).
- Völker, A.: Artikel *Gesangbuch*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. G. Krause und G. Müller, Bd. 12, Berlin und New York 1984, S. 547–565.
- Weber, R.: *Die Lautanalogie in den Liedern Philipp von Zesens*, in: *Philipp von Zesen 1619–1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk*, hg. v. F. van Ingen, Wiesbaden 1972, S. 156–181.
- Dies.: *Die Lieder des Philipp von Zesen*, Diss. Hamburg 1962.