



KUNSTVOLLE VERSE

Stil- und Versreformen um 1600
und die Entstehung einer
deutschsprachigen ‚Kunstdichtung‘

Von
Volkhard Wels

HARRASSOWITZ VERLAG

Episteme in Bewegung

Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte

Herausgegeben von Gyburg Uhlmann
im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 980
„Episteme in Bewegung.
Wissenstransfer von der Alten Welt
bis in die Frühe Neuzeit“

Band 12

2018

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Volkhard Wels

Kunstvolle Verse

Stil- und Versreformen um 1600 und die Entstehung
einer deutschsprachigen ‚Kunstdichtung‘

2018

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

DOI: 10.13173/9783447110730.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Die Reihe „Episteme in Bewegung“ umfasst wissenschaftliche Forschungen mit einem systematischen oder historischen Schwerpunkt in der europäischen und nicht-europäischen Vormoderne. Sie fördert transdisziplinäre Beiträge, die sich mit Fragen der Genese und Dynamik von Wissensbeständen befassen, und trägt dadurch zur Etablierung vormoderner Wissensforschung als einer eigenständigen Forschungsperspektive bei.

Publiziert werden Beiträge, die im Umkreis des an der Freien Universität Berlin angesiedelten Sonderforschungsbereichs 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“ entstanden sind.

Herausgeberbeirat:

Anne Eusterschulte (FU Berlin)
Kristiane Hasselmann (FU Berlin)
Andrew James Johnston (FU Berlin)
Jochem Kahl (FFU Berlin)
Klaus Krüger (FU Berlin)

Beate La Sala (FU Berlin)
Christoph Marksches (HU Berlin)
Tilo Renz (FU Berlin)
Anita Traninger (FU Berlin)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Umschlagsgestaltung unter Verwendung einer Initiale aus Georg Forster:
Ein außzug guter alter vnd newer Teutscher liedlein. Nürnberg 1539.



Diese Publikation ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Der Harrassowitz Verlag behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an den Harrassowitz Verlag zu richten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de/> abrufbar.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Autor/in.

Verlegt durch Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2018

ISSN 2365-5666
eISSN 2701-2522
DOI 10.13173/2365-5666

ISBN 978-3-447-11073-0
eISBN 978-3-447-19793-9
DOI: 10.13173/9783447110730

DOI: 10.13173/9783447110730.I

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Zum Geleit

Andrew James Johnston und Gyburg Uhlmann

Der an der Freien Universität Berlin angesiedelte Sonderforschungsbereich 980 „Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit“, der im Juli 2012 seine Arbeit aufgenommen hat, untersucht anhand exemplarischer Problemkomplexe aus europäischen und nicht-europäischen Kulturen Prozesse des Wissenswandels vor der Moderne. Dieses Programm zielt auf eine grundsätzliche Neuorientierung wissensgeschichtlicher Forschung im Bereich der Vormoderne ab. Sowohl in der modernen Forschung als auch in den historischen Selbstbeschreibungen der jeweiligen Kulturen wurde das Wissen der Vormoderne häufig als statisch und stabil, traditionsgebunden und autoritätsabhängig beschrieben. Dabei waren die Stabilitätspostulate moderner Forscherinnen und Forscher nicht selten von der Dominanz wissensgeschichtlicher Szenarien wie dem Bruch oder der Revolution geprägt sowie von Periodisierungskonzepten, die explizit oder implizit einem Narrativ des Fortschritts verpflichtet waren. Vormodernen Kulturen wurde daher oft nur eine eingeschränkte Fähigkeit zum Wissenswandel und vor allem zur – nicht zuletzt historischen – Reflexion dieses Wandels zugeschrieben. Demgegenüber will dieser SFB zeigen, dass vormoderne Prozesse der Wissensbildung und -entwicklung von ständiger Bewegung und auch ständiger Reflexion geprägt sind, dass diese Bewegungen und Reflexionen aber eigenen Dynamiken unterworfen sind und in komplexeren Mustern verlaufen, als es eine traditionelle Wissensgeschichtsschreibung wahrhaben will.

Um diese Prozesse des Wissenswandels fassen zu können, entwickelte der SFB 980 einen Begriff von ‚Episteme‘, der sich sowohl auf ‚Wissen‘ als auch ‚Wissenschaft‘ bezieht und das Wissen als ‚Wissen von etwas‘ bestimmt, d. h. als mit einem Geltungsanspruch versehenes Wissen. Diese Geltungsansprüche werden allerdings nicht notwendigerweise auf dem Wege einer expliziten Reflexion erhoben, sondern sie konstituieren sich und werden auch reflektiert in Formen der Darstellung, durch bestimmte Institutionen, in besonderen Praktiken oder durch spezifische ästhetische oder performative Strategien.

Zudem bedient sich der SFB 980 eines speziell konturierten Transfer-Begriffs, der im Kern eine Neukontextualisierung von Wissen meint. Transfer wird hier nicht als Transport-Kategorie verstanden, sondern vielmehr im Sinne komplex verflochtener Austauschprozesse, die selbst bei scheinbarem Stillstand iterativ in Bewegung bleiben. Gerade Handlungen, die darauf abzielen, einen erreichten

Zum Geleit

Wissensstand zu tradieren, zu kanonisieren, zu kodifizieren oder zu fixieren, tragen zum ständigen Wissenswandel bei.

Gemeinsam mit dem Harrassowitz Verlag hat der SFB die Reihe „Episteme in Bewegung. Beiträge zu einer transdisziplinären Wissensgeschichte“ ins Leben gerufen, um die Ergebnisse der Zusammenarbeit zu präsentieren und zugänglich zu machen. Die Bände, die hier erscheinen, werden das breite Spektrum der Disziplinen repräsentieren, die im SFB vertreten sind, von der Altorientalistik bis zur Mediävistik, von der Koreanistik bis zur Arabistik. Publiziert werden sowohl aus der interdisziplinären Zusammenarbeit hervorgegangene Bände als auch Monographien und fachspezifische Sammelbände, die die Ergebnisse einzelner Teilprojekte dokumentieren.

Allen ist gemeinsam, dass sie die Wissensgeschichte der Vormoderne als ein Forschungsgebiet betrachten, dessen Erkenntnisgewinne von grundsätzlichem systematischen Interesse auch für die wissensgeschichtliche Erforschung der Moderne sind.

DOI: 10.13173/9783447110730.V

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Danksagung

Mein Dank geht an den SFB 980 für die Aufnahme dieses Bandes in seine Buchreihe sowie an die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung und den SFB 980 für die Gewährung von Druckkostenzuschüssen. Stefan Elit danke ich herzlich für seine kritische Lektüre des Manuskripts.

DOI: 10.13173/9783447110730.VII

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>
© by the author

DOI: 10.13173/9783447110730.VII

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Inhalt

Einleitung	1
1 Kassel 1610, Heidelberg 1613, Stuttgart 1616, Breslau 1619	1
2 Versgeschichte als transdisziplinäre Wissensgeschichte	12
3 Der problematische Begriff der „Kunstdichtung“	17
4 Gliederung	19
5 Kurzrheische Bemerkungen zur Forschungsgeschichte	22
I Verse und Reime	27
1 Die Historizität der Dichtung	27
2 Knittelreime und Lieddichtung	31
3 Die Grammatikalität der deutschen Sprache	37
4 Die Kunstfähigkeit der Volkssprachen	42
5 Quantifizierende Verse in Italien	44
6 Quantifizierende Verse in Frankreich	47
7 Quantifizierende Verse in England	50
8 Quantifizierende Verse in deutscher Sprache	52
9 Die prosodische Selbständigkeit der germanischen Sprachen	61
II Vers(re)formen vor der „Poeterey“	65
1 Die Verstechnik Paul Rebhuns	65
2 Die Verse Daniel Federmanns und Theobald Hocks	68
3 Liederbücher	72
4 Paul Schede Melissus und Ambrosius Lobwasser	78
5 Johann Fischart	84
6 Versreform nach französischem Vorbild: der „Aristarch“	89
7 Die französische Technik bei Jan van der Noot und Paul Schede Melissus	94
8 Die französische Technik bei Georg Rudolf Weckherlin	98
9 Die französische Technik bei Tobias Hübner	100
10 Dietrich von dem Werder	105
III Das „Buch von der deutschen Poeterey“	109
1 Die „Teutschen Poemata“ von 1624	109
2 Das niederländische Vorbild	117
3 Die Alternationsregel	123
4 Die „Poeterey“ als stilistisches Manifest	127
5 Die stilistischen Regeln des sechsten Kapitels	132
6 Die Regeln für den Reim	136
7 Die Regeln für Apokope und Synkope	139
8 Männliche und weibliche Wörter – und noch einmal die Alternation	143
9 Die Regeln für den Alexandriner und den vers commun	146
10 Das Sonett als Form	150
11 Das klassizistische Ideal der „Poeterey“	155

Literaturverzeichnis

IV	Höflichkeit: Der sozialhistorische Kontext	161
1	Die Kunstrichtigkeit der mittelhochdeutschen Dichtung	161
2	Neulateinische Gelehrten dichtung und deutschsprachige Volksdichtung	166
3	Das Stilideal der Hofmannstrakte	170
4	Verskunst als Stilideal	178
5	Dichtung als höfische Kunst	181
6	Dichtung als Frucht der Gesellschaft	186
V	Aufnahme der Versreform	193
1	Die erste Reaktion: Dietrich von dem Werder	193
2	August Buchners Verse	196
3	Christoph Coler und die Du Bartas-Übersetzung Andreaes	199
4	Ausleibende Rezeption 1624–1630	202
5	Einsetzender Ruhm	211
6	Weckherlins Bekenntnis	219
7	Erste Kritik	224
8	Weitere Entwicklungen 1630–1640	227
9	Barocke Überschreitungen	237
VI	Fortführungen der Versreform	243
1	August Buchners „Anleitung zur deutschen Poeterey“	243
2	Aufweichung der strikten Alternation: daktylische Formen	246
3	Philipp von Zesen	251
4	Weiterentwicklungen der Versreform: Titz und Schottel	258
5	Entwicklungen nach Schottel	264
VII	Katholische Verweigerung	269
1	Protestantisches Hochdeutsch	269
2	Die Konfessionalisierung der Sprache	277
3	Katholische Reim- und Verstechniken vor und neben Opitz	281
4	Geistliche Dichtung katholischer Konfession	286
5	Jacob Balde und Abraham a S. Clara	293
6	Katholische Dichtung um 1700	297
7	Hochdeutsche Normierung mit konfessionellen Untertönen	300
VIII	Lautenmusik und Volkslieder	309
1	Kunstlieder	309
2	Verse, zur Laute gesungen	315
3	Liebeslieder und „Buhlereyen“	321
4	Lehrlinge der Griechen: Breitinger und Klopstock	331
5	Das „Sylbenmaß“ als „Mitausdruck des Gedankens“	338
6	Herders „Volkslieder“	343
7	Gefälschte Traditionen: Die Erfindung der Lyrik	347
	Literaturverzeichnis	351
	Abbildungsverzeichnis	373
	Register	375

Wann ich mir/ günstiger Leser/ gegenwertiger Zeit gelegenheit/
waß die freyen Künst belanget/ für Augen stelle/ muß ich mich
heftig verwundern/ daß/ da sonst wir Teutschen keiner Nation an
Kunst vnd Geschicklichkeit bevor geben/ doch biß jetzund niemandt
vnder vns gefunden worden/ so der Poësie in vnserer Muttersprach
sich mit einem rechten fleiß vnd eifer angemasset.

Martin Opitz, Vorrede zu den „Teutschen Poemata“, 1624

Einleitung

1 Kassel 1610, Heidelberg 1613, Stuttgart 1616, Breslau 1619

1610 schreibt der Engländer Francis Segar, der als Kammerjunker am Hof des Landgrafen Moritz von Hessen in Kassel lebt, eine Reihe von Gedichten, die er der Landgräfin Juliane widmet. „Die erst Probe Francisci Segar Angli In der teuts[c]hen Poeterey“ ist die Sammlung betitelt, die sich als Autograph erhalten hat. Einige der Gedichte sind an die Landgräfin selbst gerichtet, andere an ein anonymes Hoffräulein, dem Segar schmeichelhafte Komplimente im neuen Stil des Petrarkismus macht, wie er gerade europaweit in Mode gekommen ist:

Poetisch vnd Eroticum Sonnet, Der Sonnen zu Ehren
Mein s[c]hönest Sonn, welch erst mein Herz entzünd
Einsmals verk[l]eid in Mummerins Gestalt,
Ich forder auff zum Dantz, wann also balt
Zwey Stral'n durch ihr Larf schlagn mich fast blind,
Vnd flugs ihr Augen zu, ich frag geschwind
Die Vrsach: antwort sie, aber gar kalt,
„Was nicht hubsch ist, verborgen muss'n wir halt.“
Verberg doch nicht, mein Schatz, ob Schad ich find,

Den von der Stund alzeyt bis heutig Tag
 Gleich wie ein Flieg, die gern spielt mitt dem Liecht,
 Bis sie ihr Flugel brent hat, so ist mein Klag,
 Dann inn ewr Augen Straln find ich mein Striecht,
 Solch ist mein Freud, solch ist mein Marter, sihe!
 Ewr Augen sein die Flamm, arm ich die Flige.¹

Das Sonett spielt offensichtlich auf einen Maskenball an („in Mummerins Gestalt“), bei dem das anonyme Hoffräulein als Sonne verkleidet erschienen und von Segar zum Tanz aufgefordert worden war. Ihr Blick bezaubert den Autor, der sich nun mit einer Fliege identifiziert, die solange um diese „Sonne“ kreist, bis sie verbrennt. Mit diesem klassischen Bild – bei Goethe („Selige Sehnsucht“) wird es später ein Schmetterling sein, der sich nach dem Flammentod sehnt – endet das Sonett.

Sehr interessant ist die Form des Sonetts bei Segar insofern, als dieser sich noch nicht der italienischen Form bedient, wie sie sich im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts auf dem Kontinent durchsetzen wird (zwei Quartette und zwei Terzette), sondern der englischen Variante (drei Quartette und ein Couplet). Es kann also keine Frage sein, dass Segar die Sonettform aus seiner Heimat mit nach Kassel gebracht hat und nicht etwa über Petrarca oder Ronsard kennengelernt hat – auch wenn er sich auf beide in seinem kurzen Vorwort beruft. In Deutschland hätte er sie in jedem Fall nicht kennengelernt, denn zu diesem Zeitpunkt, 1610, kennt diese Form dort noch kaum jemand. Der Engländer Segar gehörte, paradoxe Weise, zu den ersten Verfassern deutschsprachiger Sonette.

Deshalb könnte auch der Titel seiner Sammlung („Die erst Probe“) tatsächlich auf einen konkreten Kontext am Kasseler Hof hindeuten, in dem es um die Frage ging, ob es überhaupt möglich war, in deutscher Sprache Sonette zu schreiben. Das würde zu der Tatsache passen, dass zeitgleich 1613 am selben Kasseler Hof Johannes Rhenanus in der Widmung seines „Speculum Aistheticum“ schreibt, er habe Eklogen und Sonette geschrieben, um zu zeigen, dass „unsere deutsche Sprache auch so viel in Poesi vertragen könnte alß andere sprachen“.²

Das Sonett Segars ist offensichtlich nicht alternierend gebaut, sondern beachtet die Lage der Betonung nur am Ende des Verses und – meistens – in der vierten oder sechsten Silbe, die die Zäsur bildet. Die metrische Form dieser Verse ist damit die englische Variante des italienischen endecasillabo, der iambic pentameter, also ein Vers mit in der Regel zehn Silben, der männlich endet und eine Zäsur nach der vierten oder sechsten Silbe hat. Nur die beiden letzten Verse, das Cou-

1 Francis Segar: *Die erst Probe Francisci Segar Angli In der teutshen Poeterey* (1610). Hg. v. Martin Spies. Kassel 2016, S. 84. Alle Angaben zu Francis Segar stammen aus der Einführung von Martin Spies.

2 Johannes Rhenanus: *Speculum Aistheticum*. Hdschrft. in Kassel: Theatr. 4°. Dedication vom 30. Januar 1613. Vorrede abgedruckt in Wilhelm Creizenach: *Die Schauspiele der englischen Komödianten*. Berlin 1889, S. 327–329, hier S. 328.

Poetisch Vnd Eroticum
Sonnet,
Der Sonnen Zuhren.

Mein shonest Sonn Welch erst mein hert entzünd,
Eins mals verkeid, in mümmerring gestalt,
Ich forder auff zum dantz, wann also halt,
Zwey straln durch ihr larf, schlagen mich fast blind,
Vnd flügs ihr augen zu, ich frag geschwind,
Die Ursach antwort sie aber gar kalt,
Was nicht hübsch ist, verborgen müssen wir halt,
Verberg doch nicht meinschatz, ob schad ich find..

Den von der stünd aleyt bis heutig tag
Gleich wie ein flieg, die gern spielt mit dem liecht,
Bis sie ihr flügel brent hat, so ist mein klag,
Dann im ewr augen straln, sind ich mein striecht,
Solch ist mein freud, solch ist mein marter sihe!
Ewr augen sein die flamm, arm ich die flige,

2.

Abb. 1: Francis Segar: Die erst Probe Francisci Segar Angli In der teutshen Poeterey (1610). Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur 4° Ms. poet. et roman. 1.

plet, zählen bei Segar elf Silben und sind weiblich gereimt.³ Mit diesem Versmaß orientiert sich Segar an den englischen Meistern dieser Form, vor allem an Philip Sidneys Zyklus „Astrophil and Stella“ (1591). Durchaus zweitrangig ist dem gegenüber, dass Segar die deutsche Sprache mit einer Freiheit handhabt, die sich ein Muttersprachler vielleicht nicht herausnehmen würde, wie etwa die Wortstellung im letzten Vers zeigt oder die sehr mangelhafte Reinheit der Reime. Auch die durchweg praktizierte Schreibung von „sh“ statt „sch“, wenn Segar also „shonest“ schreibt statt „schonest“, ist sicherlich der englischen Transliteration geschuldet. Die zahlreichen, auch sehr groben Synkopierungen („Straln“, „schlagn“, „ewr“) und Apokopierungen („Sonn[e]“, „welch[e]“, „entzünd[et]“, „forder[e]“ usw.), die der einfachste Weg sind, die richtige Silbenzahl herzustellen, übernimmt Segar aus der zeitgenössischen Praxis der deutschen Knittelreime.

Die Gedichte Segars leben aus dem höfischen Kontext, in dem sie entstanden und vorgetragen worden sind. Beim Vortrag dieser Gedichte ist dabei wohl an einen Gesang wahrscheinlich zur Lautenbegleitung zu denken. Einige der Gedichte hat Segar sogar mit Noten versehen. Gerade das Lautenspiel wurde am Kasseler Hof sehr geschätzt. Landgraf Moritz selbst hat für die Laute komponiert und von Elisabeth von Hessen-Kassel, seiner ältesten Tochter, ist eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen für die Laute erhalten.⁴ Elisabeth hat außerdem zweihundert Madrigale und sechzehn Canzonetten in italienischer Sprache hinterlassen.⁵ Auch sie dürften für den Gesang verfasst worden sein. Niemand geringerer als John Dowland, der berühmteste Lautenist der Zeit, hielt sich kurzfristig am Hof in Kassel auf. Wie schon Heinrich Julius von Wolfenbüttel war es allerdings auch Moritz von Hessen nicht glückt – trotz kostspieliger Geschenke und großer Versprechungen –, Dowland an seinem Hof zu halten.⁶

Neben dem Kasseler Hof war der Heidelberger Hof ein weiteres kulturelles Zentrum der Zeit. 1613 wird dort die Hochzeit des siebzehnjährigen Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz mit der gleichaltrigen Elisabeth Stuart, der Tochter des englischen Königs Jakob I. gefeiert. Die Hochzeit dieses glamourösen Paares war mit den höchsten politischen Erwartungen verknüpft. Das protestantische Europa träumte von einem politischen Gegengewicht zu den katholischen Habsburgern. Diese Erwartungen sollten sich allerdings nicht erfüllen. Einige Jahre spä-

3 Vielleicht um einen Abschreibefehler handelt es sich beim elften Vers „Bis sie ihr Flugel brent hat, so ist mein Klag“, der elf Silben zählt und die Zäsur nach der siebten Silbe hat, was sich durch eine Streichung des „hat“ hätte leicht vermeiden lassen. Allerdings ist auch der vierte Vers, der nur neun Silben zählt, unregelmäßig.

4 Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen. Facsimile 4° Ms. Mus. 108.1 Universitätsbibliothek Kassel. Hg. v. Axel Halle. Kassel u.a. 2005. Ausführliche Analyse bei Claudia Knispel: Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen. Frankfurt/M. 1994.

5 Il primo et secondo libro di Madrigali nuvamene composti d'alla Serenissima Principessa et Signora Elisabetha Landgr. di Hassia. Universitätsbibliothek Kassel Sign. 4° Ms. Poet. 13. Alle Angaben nach Knispel: Lautenbuch S. 30.

6 Zu Dowlands Aufenthalt in Kassel vgl. Claudius Sittig: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600. Berlin, New York 2010, S. 163f.



Abb. 2: *Die Winterkönigin*. Porträt von Elisabeth Stuart, Gemahlin Friedrichs V., Königin von Böhmen. Boëtius Adamsz. Bolswert, nach Michiel Jansz van Mierevelt, 1615.

DOI: 10.13173/9783447110730.001

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

ter, 1619, wird Friedrich V. sich zum böhmischen König wählen lassen und dafür dann den Spottnamen des Winterkönigs erhalten, denn seine Königsherrschaft wird nur einen Winter dauern, bis zur Niederlage der protestantischen Truppen in der Schlacht am Weißen Berg. Den Rest seines Lebens werden er und seine Gattin im Exil in den Niederlanden verbringen.

Aber davon weiß man 1613 noch nichts. Was man in Europa sieht, ist der ungeheure Glanz und die Pracht einer höfischen Eheschließung, die nach den aller-neuesten Gepflogenheiten gefeiert wird. Die englische Prinzessin, die mit großem Hofstaat anreist, soll in Heidelberg so empfangen werden, wie es ihrer Abstammung entspricht. Ihre Ankunft wird mit einem Turnier gefeiert, das seinerseits mit einem mythologischen Aufzug eingeleitet wird. Die antike Göttin Pallas eröffnet ihn, indem sie die „Durchleuchtigste Princessin zu Groß-Britannien/ Churfürstin/ Pfaltzgrävin bey Rhein“ mit folgenden Versen anspricht:

Jch bin das einig Lob der Weißheit vnd der Waffen.
 Jch helff der Tugend fort/ vnd thu durch Sie verschaffen/
 Das mancher Ritter werth/ zu'rwerben Lob vnd Ehr/
 Der Abentewer nachziht aufm Land vnd auf dem Meer.

Jch bins/ die durch mein kunst das erst Schiff hab lan bawen/
 Das vor den wellen groß sich nicht hat lassen grawen/
 Auf dem Iason der erst sich hat aufs Meer gewagt/
 Dadurch das Gülden Flüß mit Rhum vnd Preiß erjagt.

Das Schiff bring ich jtzt her/ gantz vnd ohn allen schaden/
 Mit Iason, vnd seim Schatz/ vnd zween Helden beladen.
 O Edle Princessin/ allein Dir ists beschert/
 Weil mit deiner Presentz D'Vns hast so hoch geehrt.

Dir schenkt sich mit seim Schatz der Tugenthafft Iason,
 Der all Ehr vbertrifft durch sein perfection.
 Sein Reiß/ sein Thaten groß/ als was er denckt vnd ticht/
 Jst Dir zur Ehr allein vnd willkommen gericht.⁷

Diese Verse dürften mit ziemlicher Sicherheit von Tobias Hübner stammen, der trotz seines bürgerlichen Namens dem Adel angehört. Er war auf einem der neuen, höfisch ausgerichteten Gymnasien ausgebildet worden, hatte in Heidelberg Jura studiert und dann als Hofmeister eines Erbprinzen auf Reisen in die Schweiz und nach Frankreich nicht nur seine höfischen Umgangsformen und Sprachkenntnisse, sondern auch seine Fähigkeiten im Turnierreiten vervollkommen.

⁷ Cartel/ vnd thurnier Articell/ zum Freyrennen. Mit separater Seitenzählung in: Beschreibung der Reiß: Empfahrung deß Ritterlichen Ordens: Volbringung des Heyraths: vnd glücklicher Heimführung: Wie auch der ansehnlichen Einführung: gehaltener Ritterspiel vnd Frewdenfests: Des Durchleuchtigsten/ Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Friederichen deß Fünften/ Pfaltzgraven bey Rhein [...] s.l. [Heidelberg] 1613, S. 17.

Über Christian I. von Anhalt-Bernburg, der den Ehevertrag des Kurfürsten mit der englischen Prinzessin ausgehandelt hatte, dürfte er schließlich mit der Ausrichtung der Feierlichkeit in Heidelberg beauftragt worden sein.

Die Verse Hübners, so unscheinbar sie sich heute lesen mögen, stellen 1613 eine noch weitestgehend unbekannte Technik dar. Es handelt sich um Alexandriner nach französischem Modell. Die weiblichen Verse haben zwölf Silben, die männlichen elf (und im vierten Vers dreizehn Silben). Die Verse sind durch männliche und weibliche Paarreime verbunden. Nach der sechsten Silbe liegt eine Zäsur, indem hier immer ein Wort steht, das mit einer betonten Silbe endet („nachziht“ und „Prinzessin“ im vierten und elften Vers sind in diesem Sinne, aus späterer Perspektive, ungeschickt gewählt, aber nicht falsch). Die meisten Verse alternieren regelmäßig, ohne dass Hübner daraus ein Prinzip gemacht hätte. Hübner beachtet das Hiat-Verbot – vermeidet also den Zusammenstoß von auslautendem und anlautendem Vokal –, wenn er „bring ich“ statt „bringe ich“ und „ohn allen“ statt „ohne allen“ im neunten und „all Ehr“ und „Ehr allein“ im vierzehnten und sechzehnten Vers schreibt. Auch die unschönen Synkopen „zu'rwerben“ und „D'Vns“ sollen wohl ebenfalls der Hiatvermeidung dienen. Keine besondere Mühe gibt sich Hübner damit, die Wörter intakt zu lassen. Um auf die richtige Silbenzahl zu kommen, apokopiert er mehrfach das auslautende e: statt „einige Lob“ schreibt er „einig“, statt „meine kunst“ „mein kunst“ und mit „seim“ im zehnten Vers synkopiert er sogar eine ganze Silbe.

Drei Jahre später, 1616 hält sich die Kurfürstin anlässlich einer Taufe in Stuttgart auf. Auch hier kommt es zu ausschweifenden Feierlichkeiten mit Banketten, Aufzügen, Turnieren, Balletten und Feuerwerken. Gleich am ersten Tag begeben sich nach dem Abendessen „die Prinzessin/ Fürsten/ Herren vnd der gantze adel auß dem schloß in das newe lusthauß“. Die erste Darbietung dort ist das Ballett der vier Nationen, die zweite das Ballett der Spiegelmacher. Das Bühnenbild ist in diesem Fall ein „mit spiegeln vnd liechtern übersetztes häußlin/ so einem spiegel-laden gleich“, „darinnen sich eine süsse music von lauten vnd zweoen stimmen hören liesse“. Aus dem Häuslein tritt eine Frau in einem Kleid aus weißem Atlas, mit Gold bestickt und mit einem Spiegel an ihrem Gürtel. Sie überreicht der Kurfürstin „wie auch dem Churfürsten/ den Fürstin/ Fräwlin/ vnd dan den andern fürsten/ grafen/ herren vnd adelichem frawenzimmer/ ordenlich/ nach gethaner ehr volgendes sonnet/ in Teutscher/ Engelländischer/ oder Frantzösischer sprach“:

Die spiegelmacher an das Frawenzimmer.

Nymfen/ deren anblick mit wunderbarem schein
 Kan vnser hertz zugleich hailen oder versehren;
 Vnd deren angesicht/ ein spiegel aller ehren/
 Vns erfüllt mit forcht/ mit hofnung/ lust/ vnd pein:



Abb. 3: *Ballett der Spiegelmacher*. Aus: Esaias van Hulsen/ Matthäus Merian: *Repraesentatio der Furstlichen Aufzug und Ritterspiel*. Stuttgart 1616, unpag.

Wir bringen vnsern kram von spiegeln klar vnd rein/
 Mit bit/ jhr wollet euch zuspieglen nicht beschweren:
 Die spiegel/ welche vns ewere schönheit lehren/
 Lehren euch auch zumahl barmhertziger zusein.

So gelieb es euch nun/ mit lieblichen anblicken
 Erleuchtend gnädiglich unsern leuchtenden dantz/
 Vnd spiegelnd euch in vns/ vns spiegler zu erquicken:

Wan aber vngefehr ewerer augen glantz
 Vns gar entfreyhen solt/ so wollet vns zugeben/
 Das wir in ewerm dienst fürhin stehts mögen leben.⁸

Was die Hiatvermeidung betrifft, ist Georg Rudolf Weckherlin (von dem diese Verse stammen) nicht so konsequent wie Hübner („welche vns“ im siebten Vers), dafür leistet er sich aber keine unschönen Apokopen oder Synkopen. Ansonsten

8 Georg Rudolf Weckherlin: *Triumf newlich bey der F. kindtauf zu Stuttgart gehalten*. Stuttgart 1616. In: *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*. Hg. v. Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979, S. 3–186, hier S. 29. Vgl. auch Weckherlin: *Gedichte*, ed. Fischer Bd. 1, S. 8 mit modernisierter Orthographie und Zeichensetzung.

sind auch das Alexandriner nach französischem Modell, das heißt gebaut unter Beachtung der Silbenzahl und der Zäsur. Sie alternieren zum größten Teil, aber nicht ausschließlich. Die komplizierte Reimordnung des Sonetts, einschließlich der Beachtung männlicher und weiblicher Reime, wird genau befolgt.

Nach Verlesung des Sonetts erklang in Stuttgart wieder Musik und es traten die Spiegelmacher auf, „welche alle zwölf/ gleich blaw geklaidet/ mit hülin dar- auf schöne spitzfedern/ vnd sunsten/ wie jhre klaider/ überahl mit spiegeln vnd mit gold überbrämet vnd bedecket waren“. Diese Spiegelmacher – „die alle von des Wirtembergischen hofes Fürsten vnd riterschaft wahren“ – tanzten, das heißt sie „scriben außtruckenlich durch jhres dantzes figuren“ die Namen „Elisabeth“ und „Friedrich“ auf das Parkett.

Wie die Feierlichkeiten in Heidelberg drei Jahre zuvor, so werden auch diese in Stuttgart offiziell in einer Festbeschreibung überliefert, mit aufwändigen und kostspieligen Kupferstichen illustriert. In diesem Fall stammen die Kupferstiche von Matthäus Merian und die Beschreibung, wie die Gedichte, von Weckherlin, dem Sekretär des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg. Wenn auch selbst nicht aus dem Adel, so gehörte doch Weckherlin einer hochgebildeten, höfischen Elite an. 1616 hatte er bereits lange Jahre am englischen Hof gelebt und war von dorther mit den neuesten Formen höfischen Umgangs vertraut. Die Beschreibung der Stuttgarter Festivitäten, einschließlich der Gedichte, konnte er zu Ehren der Kurfürstin (die nie wirklich gut Deutsch gelernt hatte) auch in einer englischen Fassung publizieren. Anders als Francis Segar sechs Jahre zuvor in Kassel ist es nicht die englische Variante des Sonetts, deren sich Weckherlin bedient, sondern die italienische. Er gehört damit 1616 zu den ersten Dichtern, die sich der Form des Sonetts in deutscher Sprache bedienen.

Noch einmal drei Jahre später, 1619, heiraten in Breslau Martha Queisser und Caspar Kirchner. Es handelt sich um keine adelige Hochzeit, aber um die Hochzeit eines Paares, das mit den neuen, höfischen Umgangsformen vertraut ist. Zu den Gästen gehört Martin Opitz, ein Jugendfreund und Vetter des Bräutigams, Sohn eines wohlhabenden Breslauer Metzgers. Ein Jahr zuvor war Kirchner auf seiner Studienreise in den Niederlanden gewesen, hatte dort in Leiden den berühmten Dichter Daniel Heinsius persönlich kennengelernt und seinem Freund ein Exemplar von dessen gerade erschienenen „Nederduytschen Poemata“ mitgebracht. Opitz und Kirchner hatten die neue, alternierende Metrik, die Heinsius in diesen Gedichten angewandt hatte, schon ausprobiert, indem sie Teile von dessen Gedichten übersetzt und in eigene Gedichte übernommen hatten. Jetzt, 1619, kann Opitz seinem Freund bereits ein ganzes Gedicht in dieser neuen Technik widmen. Sein Anfang lautet:

Auff Herrn Caspar Kirchners/ vnd Jungfrau Marthen Queisserin Hochzeit.

Es ist in Engelland/ wo sonst Diana hetzet/
 Vnd an der Temse randt sich mit der Jagd ergetzet/
 Nicht weit von Windesoor ein lustig grünes Thal/
 Mit Gaben der Natur gezieret vberal;
 Die Klippen oben zu sein fürgesetzt der Sonnen/
 Die Wiese wirdt erfrischt von vielen süßen Bronnen/
 Die Blumen vnd das Gras ist niemahls abgemeiht/
 An Winters statt ist Herbst/ an Sommers Frülingzeit.
 Jn dieses edel Orth ist/ sagt man/ Venus kommen/
 Nach dem der Selymus jhr Cypern eingenommen/
 Da hat jhr Volk ein Schloß von Rosen auffgebaut/
 So die Poeten nur/ sonst niemandt/ angeschaut.⁹

Auch das sind Alexandriner. Aber im Gegensatz zu den Alexandrinern Hübners und Weckherlins sind sie nicht mehr nach französischem, sondern nach dem niederländischen Modell gebaut. Opitz beachtet nicht nur die Silbenzahl und die Zäsur, sondern ordnet die Wörter so an, dass sich betonte und unbetonte Silben regelmäßig abwechseln. Fünf Jahre später wird Opitz in der „Poeterey“ von Jamben sprechen, womit er meint, dass die Verse vollständig nach einem fußmetrischen System gebaut sind, wie man es im Lateinunterricht gelernt hatte. Den Längen und Kürzen der antiken Prosodie entsprechen im Deutschen dabei betonte und unbetonte Silben. Das ist die Technik, die auch Heinsius in seinen niederländischen Gedichten angewandt hatte. Hiate werden peinlich vermieden und Opitz erlaubt sich keine Apokopen und Synkopen, um den Vers auf die richtige Länge zu bringen. Obwohl das alles zusammen genommen sehr komplizierte Anforderungen waren, die einiges an technischem Geschick erforderten, gelingt es Opitz, die Regeln der Syntax und Grammatik weitestgehend einzuhalten und Verse zu bilden, die sich annähernd an die im Deutschen gebräuchliche Wortstellung halten.

Die Unterschiede zwischen den Gedichten Hübners, Weckherlins und Opitzens sind marginal, vergleicht man sie mit Georg Rollenhagens 1595 erschienenem „Froschmeuseler“. Diese Fabel vom Krieg der Frösche und Mäuse entstammt keinem elitär-höfischen Kontext, sondern ist an ein breites Publikum gerichtet. Sie erfreut sich bis weit ins 17. Jahrhundert hinein großer Beliebtheit. Ihr Anfang lautet:

⁹ Opitz: Poemata 1624, S. 30f. GW Bd. 1, S. 135 druckt die überarbeitete Fassung, bereits mit Apostroph hinter „edel“.

Das Hoffhalten/ die Feind/ vnnd Macht/
 Das Blutbad/ vnnd erschrecklich Schlacht/
 Der manhaftten Frösch/ vnd Meuß Helden/
 Wil ich in diesem Buch vermelden.
 Gott verleyh dazu Rath vnd Gnad/
 Das es zur Leer vnd lust geraht.
 Jhr freyen Schulkünst allgemein/
 So der Poeten Musae sein/
 Trett auch herzu/ vnd steht mir bey/
 Das ich was nütz vnd lieblich sey/
 Weißlich bedenck/ künstlich auffzeich/
 Das euch zun ehren auch gereich.¹⁰

Das sind Verse „nach der alten Welt“, wie das Julius Wilhelm Zincgref später nennen wird, nämlich Knittelreime. Circa 5500 solcher Knittelreime umfasst der „Froschmeuseler“. Obwohl es sich um die Nachahmung einer antiken, in Hexametern verfassten Dichtung handelt – der pseudohomerischen „Batrachomyomachia“ – macht Rollenhagen nicht den Versuch, den antiken Vers nachzuahmen. Die Knittelreime Rollenhagens gehorchen keinem Gesetz, außer dem der Silbenzahl und des Reims. Sie sind grundsätzlich paargereimt, im Allgemeinen männlich, aber wo es sich anbietet auch weiblich. Apokopen finden sich fast in jeder Zeile: Statt „die Feinde“ heißt es „die Feind“, statt „erschreckliche Schlacht“ „erschrecklich Schlacht“, statt „Frösche“ „Frösch“, statt „Meuze Helden“ „Meuß Helden“.

Wo es die Silbenzahl erfordert, lässt Rollenhagen einfach ein Wort aus, vor allem den Artikel: Statt „die Macht“ heißt es in der ersten Zeile nur „Macht“, statt „vnd die erschreckliche Schlacht“ heißt es „vnd erschrecklich Schlacht“, statt „der Meuze Helden“ einfach nur „Meuß Helden“. Aber auch Synkopen („zun“, „Trett“ statt „Tretet“) oder die Auslassung einer Silbe („was“ statt „etwas“ im zehnten Vers, wahlweise wäre hier Umgangssprache in Betracht zu ziehen) sind erlaubt, um den Vers auf die richtige Silbenzahl zu bringen. Um einen Reim zu erzeugen, kann Rollenhagen sogar die Silben so zurechstutzen, dass sie passen: „auffzeich“ statt „auffzeichne“ um auf „gereich“ statt „gereiche“ zu reimen. Es gehört offensichtlich zur sprachlichen Form – oder besser: Formlosigkeit – der Knittelreime, dass sie den Dichter von den grammatischen Gesetzen suspendieren. Die Sprache wird den Reimen angepasst, was das Dichten in diesen Knitteln sehr einfach macht. Wie die Meistersinger mit ihren Wettkämpfen zeigen, kann man in dieser Technik sogar improvisieren.

Wer die Verse Hübners, Weckherlins und Opitzens mit den Knittelreimen Rollenhagens vergleicht, vergleicht nicht Äpfel mit Birnen, wie es vielleicht scheinen könnte. Rollenhagen hat sich als Dichter begriffen, genauso wie Segar, Hübner,

¹⁰ Georg Rollenhagen: Froschmeuseler. Hg. v. Dietmar Peil. Frankfurt/M. 1989, S. 43f.

Weckherlin und Opitz. Aber Rollenhagen war studierter Theologe und Lehrer an der Magdeburger Stadtschule. Er versteht Dichtung nicht als eine hochentwickelte Form höfischer Unterhaltung, sondern als moraldidaktisches Medium, das man vor allem dort einsetzt, wo die bildliche Sprache der Dichtung besser verstanden wird als das abstrakt formulierte Argument. Der „Froschmeuseler“ ist moraldidaktische Lehre auf Volksschul-Niveau.

Segar, Hübner, Weckherlin und Opitz dagegen wenden sich mit ihren Sonetten und Alexandrinern an ein höfisches Publikum, das mit den neuesten Moden der europäischen Höfe vertraut war. Dieses Publikum wusste, welcher Komponist in Paris gespielt und welcher Dichter gerade in London geschätzt wurde. Es wollte sowohl geistvoll wie formvollendet unterhalten werden. Es kannte die Form des Sonetts, weil es französische gentils hommes oder englische Gentlemen waren, die diese Formen an diesen Höfen praktizierten. Wer diesem Publikum mit Knittelreimen gekommen wäre, wäre so behandelt worden, wie Andreas Gryphius es 1657 in seiner „Absurda comica“ vorführen wird, wenn der Dorfshulmeister Peter Squentz aus Rumpelkirchen sich dort mit den Knittelreimen seiner „Tragoedi von Pyramo und Thisbe“ vor seinem höfischen Publikum zum Narren macht:

Jch wündsche euch allen eine gute Nacht.

Dieses Spiel habe ich Herr Peter Sq. Schulmeister und Schreiber zu Rumpelkirchen selber gemacht.¹¹

Prinz Serenus beantwortet diese Eröffnung mit der ironischen Bemerkung: „Der Vers hat schrecklich viel Füsse“. Diese Bemerkung wiederum versteht Squentz nicht, wie seine Erwiederung zeigt („So kan er desto besser gehen.“). Im Gegensatz zu Squentz weiß das höfische Publikum, wie man einen Vers nach den Prinzipien der antiken Fußmetrik baut. Squentz dagegen weiß noch nicht einmal, was ein Versfuß überhaupt ist.

2 Versgeschichte als transdisziplinäre Wissensgeschichte

Knittelreime und Alexandriner – das allein sollte diese Einleitung illustrieren – entstammen zwei völlig verschiedenen sozialhistorischen Kontexten. Dieser soziale Unterschied spiegelt sich in den poetischen Formen und im sprachlichen Stil. Versgeschichte als Geschichte metrischer und prosodischer Verfahrensweisen, mithin als Spiegelbild eines rein technischen Wissens, ist, so technisch dieses Wissen ist, immer auch Sozialgeschichte. Es sind bestimmte soziale Schichten, die bestimmte Verstechniken praktizieren: an der Stadtschule schreibt man schlichte Knittelreime, die kein metrisches oder prosodisches Wissen erfordern,

¹¹ Andreas Gryphius: *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz*. Hg. v. Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer. Stuttgart 1996, S. 25f.

am Hof dagegen Sonette, die nach Techniken verfasst sind, die aus dem Lateinischen, Französischen oder Niederländischen stammen.

Wer diese Veränderungen beschreiben will, braucht offensichtlich mehr als einen rein germanistischen oder literarhistorischen Zugriff. Es geht hier nicht um eine Entwicklung, die man ausschließlich unter dem Gesichtspunkt einer deutschen Literaturgeschichte beschreiben könnte. Erstens ist die Einführung dieser Verstechnik – wie das zweite Kapitel dieses Buches zeigen wird – äußerst eng mit europaweiten Entwicklungen verbunden, namentlich mit einer Aufwertung der Volkssprachen gegenüber dem Latein. Dieser Prozess nimmt seinen Anfang in Italien, setzt sich fort über Frankreich und vollzieht sich dann annähernd zeitgleich im niederländischen, englischen und deutschsprachigen Raum. Wer die Veränderungen im deutschen Raum beschreiben will, muss diese europaweiten Abhängigkeiten im Blick haben.

Aber, wie dieses Buch zeigt, kann man Versgeschichte auch gar nicht ausschließlich als Literaturgeschichte beschreiben. Als technisches Wissen ist das Wissen um die neuen metrischen, prosodischen und strophischen Formen ein extrem reflektiertes Wissen. Im Gegensatz zu den Knittelversen der Stadtschullehrer, Meistersinger und Kirchenlieddichter des 16. Jahrhunderts erfordert die neue, alternierende Verstechnik, wie sie Martin Opitz einführen wird, ein Bewusstsein von den grammatischen, nämlich morphematischen und phonetischen Eigenschaften der deutschen Sprache. Knittelreime konnte man auch schreiben (oder sprechen – im Falle des Meistergesangs handelt es sich um eine Technik im Übergang von einer oralen zu einer literalen Tradition), ohne dass man wusste, was man tat. Nach der Betonung der Wörter strukturierte Verse dagegen konnte man nur schreiben, wenn man ein Bewusstsein für die Regeln der Betonung entwickelt hatte. Nach der Terminologie von Gilbert Ryle setzen Knittelreime also ein bloßes „knowing how“ voraus, nach der Betonung strukturierte Verse dagegen ein „knowing that“.

Konkret heißt das, dass die neue Verstechnik, wie sie Martin Opitz einführte, Kenntnisse der lateinischen Grammatik (als Metrik und Prosodie) voraussetzte. Das ist rein äußerlich schon daran zu erkennen, dass Opitz die antiken Begriffe des Jambus und Trochäus einführen musste, um seine Verstechnik überhaupt formulieren zu können. Wer den Wechsel von betonten und unbetonten Silben als versgliederndes Prinzip beschreiben will, hatte eigentlich keine andere Möglichkeit, als die Begrifflichkeit der antiken, lateinischen Metriker zu übernehmen. Das aber bedeutet, dass man eine höhere Schulbildung haben musste, um das Prinzip der neuen Verstechnik verstehen zu können. Die gesamte Terminologie des „Buchs von der deutschen Poeterey“ richtet sich an einen gebildeten Leser: Man musste nicht nur wissen, was ein Jambus und was ein Trochäus ist, sondern auch erkennen können, wann ein Hiat vorlag und wann man diesen apostrophieren durfte. Ganz zu schweigen von den umfangreichen stilistischen Vorgaben, die Opitz machte. Mit ihnen hielt nicht nur die antike Grammatik, sondern auch

die antike Rhetorik Einzug in die deutsche Dichtung. Das dritte Kapitel wird diese Behauptung ausführlich belegen.

Indem die neue Verstechnik an Bildungsvoraussetzungen geknüpft ist, ist diese Versgeschichte mithin nicht ohne Sozialgeschichte zu haben. Die Abhängigkeit von der Sozialgeschichte geht allerdings noch viel weiter. Auch die neulateinischen Dichter des 16. Jahrhunderts wären von ihren Bildungsvoraussetzungen her in der Lage gewesen, die neue Verstechnik zu entwickeln. Es waren aber nicht die Gelehrten vom Schlage eines Paul Schede Melissus, die diesen Schritt getan haben, sondern ein ‚Höfling‘ wie Martin Opitz. Das vierte Kapitel dieses Buches unternimmt den Nachweis, dass die neue Verstechnik an ein bestimmtes neues Rollenbild gebunden ist, nämlich an den „Cortegiano“, den Hofmann oder „Gentleman“, wie ihn die Höflichkeitstraktate als Ideal entwickeln. Der soziale Ort der neuen Dichtung ist nicht die Stadtschule mit ihren moraldidaktischen Versen, nicht die Kirche mit ihren Kirchenliedern und nicht das Wirtshaus mit seinem Meistergesang, sondern der Hof des Fürsten. Das hat weitreichende Folgen. So ist die neue, höfische Kunstdichtung zum ersten Mal eine Dichtung, die die Frau nicht nur als Gegenstand und Adressatin der Dichtung kennt (als Geliebte, Mutter, gestorbene Ehefrau etc.), sondern die von Frauen verfasst wird. Eine höfisch gebildete Dame wie Veronica Gambara in Italien (Opitz wird einige Sonette von ihr übersetzen, auch in dieser Hinsicht programmatisch), kann zur Dichterin werden. Dichtung wird Teil eines höfischen Rollenspiels. Auch dieser Aspekt wird nur sichtbar, wenn man Versgeschichte als Wissensgeschichte beschreibt.

Über diesen sozialhistorischen Kontext ist Versgeschichte zudem engstens mit der Musikgeschichte verbunden. Wie sich unschwer zeigen lässt – und diesen Nachweis führt das achte Kapitel – sind die neuen Verse zu einem großen Teil für den Gesang geschrieben, und zwar für den Gesang zur Laute, vertont nach den neuen Prinzipien des Generalbass-Sololiedes und aufgeführt von und für ein höfisches Publikum. Insbesondere das ‚schmachtende‘ Liebeslied, zur Lautenbegleitung vorgetragen, gehört zu den Codes, die diese Kunstdichtung entwickelt. Es sind hochgebildete Frauen und Männer, die hier als Dichter und Dichterinnen, als Sänger und Sängerinnen vor einem Publikum auftreten, dem sie von ihrem sozialen Profil her selbst angehören. Es sind keine professionellen Künstler, die in einem öffentlichen Konzertsaal auftreten, wie man das dann aus dem 19. Jahrhundert kennt, sondern Amateure im ursprünglichen Sinne des Wortes, Liebhaber, die in mehr oder weniger privatem Rahmen (dem „Salon“, wie man das dann in Frankreich nennen wird) ihre Fertigkeiten vorführen.

Der musikhistorische Kontext ist aber auch insofern von größter Bedeutung, als die Entstehung der neuen Gattung der „Lyrik“ im 18. Jahrhundert genau an diesem Punkt eine radikale Umwertung bringt. Wo die neuen Verstechniken des 17. Jahrhunderts für den Gesang und für die Aufführung in einem höfischen Rahmen geschrieben sind, da wird die „Lyrik“ des 18. Jahrhunderts für die stille Lektüre geschrieben, übernimmt das musikalische Prinzip aber gleichsam in ihr

Wesen: das Wort selbst soll jetzt zu Musik werden. Subjektivität und ‚echte‘ Emotionalität treten an die Stelle der Formkunst des 17. Jahrhunderts. Alle Formen (insbesondere das Sonett) werden jetzt zu ‚starren‘ Formen, die den Ausdruckswillen des Dichters (der im selben Zuge zum ‚Genie‘) wird, nur einengen. Die ‚freien Rhythmen‘, wie sie Friedrich Gottlieb Klopstock entwickelt, sind der deutlichste Ausdruck dieser Entwicklung.

Aber die Vergeschichte der Frühen Neuzeit impliziert nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte der Grammatik, der Musik und der Sozialgeschichte dieser Zeit, sondern steht außerdem in einer massiven Abhängigkeit von der Geschichte der deutschen Sprache. Die neuen Versformen, wie sie Weckherlin, von dem Werder, Hübner und Opitz propagieren, sind an die gleichzeitige Formierung einer genormten und allgemeinen deutschen Hochsprache gebunden, nämlich an das Hochdeutsche. Die Herausbildung dieses Hochdeutschen fängt freilich schon vor Opitz an, denn sie beginnt (wie das siebte Kapitel zeigt) bereits mit der Bibelübersetzung Luthers. Die Versreformen um 1600 haben diese Voraussetzung gemeinsam, dass sie nicht in dialektalen Formen des Deutschen denkbar gewesen wären. Die neue höfische ‚Kunstdichtung‘ wäre keine ‚künstliche‘, artifizielle Dichtung gewesen, wenn sie sich der ungeregelten Dialekte hätte bedienen müssen. Ein Sonett in schwäbischem Dialektik hätte auch im 17. Jahrhundert schon höchst komisch gewirkt. Der Dialekt war die Sprache der Meistersinger. Hochdeutsch war die Sprache der neuen Kunstdichtung.

Durch diese sprachliche Bedingtheit sind die neuen Verstechniken ihrerseits konfessionell kodiert und damit gehört zur Wissensgeschichte der Verstechnik auch die Religionsgeschichte. Indem das Neuhochdeutsche seinen bedeutendsten Impuls aus der Bibelübersetzung Luthers empfangen hatte, war dieses Hochdeutsch um 1600 eine dezidiert protestantische Sprachform. Es ist mithin kein Zufall, dass die Geschichte der Versreformen eine Geschichte der protestantischen Dichtung ist. Das katholische Deutschland bedient sich, wo es den Anspruch einer Kunstdichtung erhebt, weiterhin der lateinischen Sprache. Wo die katholische Dichtung für das Volk geschrieben ist, bedient sie sich der regionalen Varianten. Je stärker sich eine hochdeutsche Variante im protestantischen Raum ausbildet, desto stärker erscheinen diese regionalen Varianten als dialektale. Die österreichische und bayrische Dichtung dieser Zeit sind dafür nur das prominenteste Beispiel.

Wenn dieses Buch also stark von den Methoden einer transdisziplinären Wissensgeschichte profitiert, dann kann auf der anderen Seite auch die Theorie einer Wissensgeschichte von den Ergebnissen dieser Vergeschichte profitieren. Interessanterweise ist das verstechnische Wissen nämlich ein Wissen, dem in der Forschung – oder jedenfalls in weiten Teilen der Forschung, dazu im folgenden Abschnitt – jegliche Entwicklungsfähigkeit abgesprochen worden ist. Dies geschah zumeist implizit und damit natürlich umso grundsätzlicher. Auch dies wird an der „Poeterey“ von Martin Opitz insbesondere deutlich. Man hat die Wirkung der „Poeterey“ im 17. Jahrhundert, die schwer zu leugnen war, mit allem Mög-

lichen zu erklären versucht. Man hat sie auf die Einführung eines rhetorischen Dichtungsbegriffs zurückgeführt oder die „Poeterey“ zu einem kulturellen Manifest erklärt, wenn man Opitz selbst nicht gleich zu einem „Impresario“ erklärte, der eigentlich nur eine Art Literaturorganisator gewesen wäre, selbst aber nichts zu sagen gehabt hätte – oder eben nur gesagt hätte, was sowieso schon bekannt gewesen sei.

Im verstechnischen Gebot der regelmäßigen Alternation konnte und wollte man keine innovative Forderung erblicken, insofern man eben glaubte, diese regelmäßige Alternation auch schon vor Opitz überall entdecken zu können. Die Regeln für den Hiat dagegen, oder, noch wichtiger, das Verbot für die Apokopierung und Synkopierung von Silben hielt man für Belanglosigkeiten, eben gerade weil es sich scheinbar um rein technische Forderungen handelte. Dasselbe gilt für die Regeln für den Reim, die in der „Poeterey“ zwar einen erheblichen Raum einnehmen, die aber deswegen trotzdem kein Interesse in der Forschung gefunden haben. Was selbstverständlich schien, brauchte man nicht zu untersuchen.

Dichtung, wie sie als Regelwissen in den Poetiken des 17. Jahrhunderts kodifiziert wird, ist nicht die die ‚intuitive‘, irgendwie ‚inspirierte‘ Tätigkeit eines ‚Genies‘, sondern die Tätigkeit eines Amateurs im Sinne des Wortes, nämlich eines Liebhabers der Form, der Silben zählend, Reime suchend, Hiate vermeidend und die grammatischen Regeln der Wortstellung beachtend seine Verse konstruiert. Die zahlreichen Poetiken der Frühen Neuzeit wurden in den letzten Jahrzehnten unter so ziemlich jedem denkbaren Aspekt untersucht, nur nicht unter dem verstechnischen. Gerade die Poetiken, die in der Nachfolge von Opitz am innovativsten waren – die Poetiken von Titz, Zesen und Schottel – wurden am wenigsten beachtet, weil man mit ihnen nichts anzufangen wusste und gerade sie einfach nur zu wiederholen schienen, was zuvor schon so oft gesagt worden war.

Dem verstechnischen Wissen wurde damit nicht nur jede Veränderung bestritten, sondern sogar die Möglichkeit der Veränderung. Dass dies nicht grundsätzlich für die Geschichte des Wissens dieser Zeit gilt, belegt für denselben historischen Zeitraum die Geschichte der sogenannten Naturwissenschaften. Hier ist das ‚master narrative‘ die Geschichte eines Bruches oder Umbruches, einer Revolution, nämlich der sogenannte „scientific revolution“, die als eine Revolution ein völlig neues Wissen hervorgebracht hätte, nämlich das neue, experimentelle Wissen der ‚Naturwissenschaften‘. Die Komplementarität dieser beiden Erzählungen ist offensichtlich. Das ‚neue‘ Wissen der ‚Naturwissenschaften‘ ist ein unendlich fortschrittsfähiges Wissen, während das Wissen der Dichtung zu einem Wissen wird, das im Kern immer mit sich identisch bleibt. Es gibt keine Versgeschichte, weil man dem Vers jede Geschichtlichkeit bestritten hat.

Das verstechnische Wissen der Frühen Neuzeit war ein stabiles Wissen, das man vor Opitz schon gehabt hatte und das sich nach Opitz auch nicht mehr weiter verändert hatte, einfach deswegen, weil es immer dasselbe Wissen war und ist. Man könnte hier von einer Stabilitätsanmutung sprechen, wie sie für das vormoderne Wissen in vielen Bereichen typisch ist. Wissen aber unterliegt selbst

dort, wo es man nur abschreibt, schon einem Transfer. Es ist in einer beständigen Bewegung, auch wenn es sich nicht zu verändern scheint. Jede der Poetiken, die im Gefolge von Opitz die Regeln der deutschen Dichtung aufs Neue kodifiziert hat, verändert dieses Wissen, variiert es, erweitert es, schränkt es ein – wissenschaftlich oder unwissenschaftlich, willentlich oder unwillentlich. Diese Form eines Wissenstransfers, in und durch den ein Wissen selbst in seinen Iterationen beständig neu kodifiziert wird, zu beschreiben, war das methodische Hauptanliegen dieses Buches.¹²

3 Der problematische Begriff der „Kunstdichtung“

Dieses Buch ist jedoch nicht nur ein Beitrag zur Wissensgeschichte der Frühen Neuzeit, sondern auch ein Beitrag zur Stilgeschichte. Stil ist dabei nicht als Individualstil zu verstehen, als unverwechselbarer Ausdruck eines Individuums, sondern ist als Zeitstil Ausdruck einer Epoche und einer spezifischen Gruppe. Stil ist in diesem Sinne sowohl das Ergebnis eines technischen Wissens, der formalen Möglichkeit und Machbarkeit einer bestimmten Form, als auch das Ergebnis einer spezifischen historischen und sozialen Prägung. Wie die Ölmalerei ein neues technisches Niveau und Wissen auf Seiten des Malers voraussetzt, unabhängig von seiner individuellen Begabung und der Wahl konkreter Sujets, so setzen der Alexandriner und das Sonett ein technisches Wissen voraus, das der Dichter zur Verfügung haben muss. Die neue und ganz spezifische Ästhetik der Ölmalerei, ihr historisch konkretes Erscheinungsbild, ist nicht nur das Ergebnis eines individuellen Ausdruckwillens, sondern vor allem das Ergebnis einer technisch-formalen Möglichkeit. Genau das gilt auch für die neue höfische Ästhetik eines Alexandriner-Sonetts. Anders als Rollenhagen mit seinen Knitteln müssen die höfischen Dichter wissen, wie man betonte und unbetonte Silben erkennen kann. Sie müssen wissen, was ein Hiat ist und freiwillig darauf verzichten, Silben durch Apokopen zu verstümmeln. Das sind, im Vergleich zu den Knittelreimen, ziemlich weitreichende Voraussetzungen.

Was sich um 1600 etabliert, ist eine neue Formkunst, die an allererster Stelle daran zu erkennen ist, dass man sich freiwillig zahlreichen neuen, sehr strengen Regeln unterwirft. Alexandriner oder Sonett sind nämlich vor allem eines: strenge Formen. Man muss diese neuen Formen aber nicht nur benutzen wollen, sondern auch der Überzeugung sein, dass sie sich in deutscher Sprache überhaupt benutzen lassen. Die Frage war, ob man die deutsche Sprache so kunstvoll regeln konnte, dass man in ihr nicht nur Knittelreime, sondern auch Alexandriner schreiben konnte. Das war alles andere als selbstverständlich, wie die allgegenwärtige Polemik gegen die Verächter der deutschen Sprache zeigt, die meinten,

¹² Ich verzichte hier auf weitere methodischen Erörterungen und verweise auf das Forschungsprogramm des SFB 980, wie es Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger in der Einführung zu dem Band: *Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer*. Wiesbaden 2015, S. 1–13 umrissen haben.

diese sei zu „unausgebildet und rauh“, zu „grob und harte“¹³ als dass man in ihr Verse schreiben könne. Segar, Hübner, Weckherlin und Opitz waren nicht nur als Dichter angetreten, sondern auch als Verteidiger der Kunstfähigkeit der deutschen Sprache.

Dass diese Verteidigung nötig war, hängt wesentlich damit zusammen, dass sich im 16. Jahrhundert zwei komplementäre Formen von Dichtung entwickelt hatten, nämlich deutsche und neulateinische Dichtung. Wer kunstvoll geformte Verse hatte schreiben wollen, wer also überhaupt ein Formbewusstsein hatte, der hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt nicht der deutschen, sondern der lateinischen Sprache bedient. Die neulateinische Dichtung hatte im späten 16. Jahrhundert einen sehr hohen Grad an Formbeherrschung erreicht. Er verhält sich negativ proportional zur Formlosigkeit der deutschen Knittel. Latein war die Sprache der Kunst, Deutsch die Sprache des Volkes.

Wenn diese Balance um 1600 zu kippen beginnt, dann liegt das am höfischen Kontext der neuen Dichtung. In diesem höfischen Kontext waren weder lateinische Verse noch deutsche Knittel möglich. Man konnte ein Ballett der Spiegelmacher nicht mit lateinischen Versen versehen, die niemand ohne Wörterbuch verstand, genauso wenig wie mit Knitteln, die nach Jahrmarkt und Volksbelustigung, nach Peter Squentz und Meistersgesang rochen. Später, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird sich Französisch als die Sprache der Höfe etablieren und dann werden dort Ballette und Opern in französischer Sprache aufgeführt. Aber am Anfang des 17. Jahrhunderts hatte die französische Kultur und Sprache noch nicht die beherrschende Stellung, die sie später haben wird. Stattdessen gibt es ein starkes Nationalbewusstsein, das die Dichter und Gelehrten dazu herausfordert, die Gleichrangigkeit der deutschen Sprache, ihre Kunstfähigkeit zu beweisen. Der entscheidende Punkt bei den Versreformen um 1600 ist diese Möglichkeit einer deutschsprachigen Kunstdichtung. Der kunstlosen Dichtung, den Knittelreimen der Meistersinger und poetisch dilettierenden Theologen und Lehrern wie Rollenhagen sollte eine kunstvolle, nämlich formbewusste Dichtung entgegengestellt werden.

Der Begriff der Kunstdichtung ist allerdings höchst problematisch. Schon einer der romantisch inspirierten Gründeräte der Germanistik, Georg Gottfried Gervinus, hatte 1838 den Begriff verwendet, um die mit Opitz erreichte Schwelle zu bezeichnen: „Opitz hat die Poesie der Form, die Kunstdichtung in Deutschland constituiert“ heißt es in seiner „Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“¹⁴

Das ist ein höchst zwiespältiges Lob, denn Gervinus verwendet den Begriff der Kunstdichtung im Kontrast zum Begriff der „Volksdichtung“, dessen Paradigma das „Volkslied“ ist. Ganz in der Tradition von Johann Gottfried Herders romanti-

13 Opitz: Aristarch S. 92 und Opitz: Leservorrede zu den „Teutschen Poemata“ S. 98.

14 Georg Gottfried Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Dritter Teil: Vom Ende der Reformation bis zu Gottsched's Zeiten. Leipzig 1838, S. 222.

scher Volkslied-Ideologie parallelisiert Gervinus das formbewusste Kunstlied und den Aufstieg der Kunstdichtung mit dem „Rücktritt der Dichtung aus dem Volke“. Opitz hätte also einerseits zwar die „Poesie der Form“ in Deutschland eingeführt, andererseits aber gleichzeitig auch die – zwar formlose, dafür aber echt deutsche – „Volksdichtung“ zerstört. Alle Missachtung, Herabsetzung und Beleidigung, die Opitz seitdem in den Literaturgeschichten hat hinnehmen müssen – und das war nicht wenig → geht in letzter Instanz auf dieses zutiefst romantisch begründete Verdikt zurück.

Der Begriff der Kunstdichtung ist deshalb zweifellos falsch, wenn er als Gegebenbegriff zu einer angeblichen „Volksdichtung“ verstanden wird. Es gibt kein „Kunstlied“, das von einem „Volkslied“ zu unterscheiden wäre, genauso wie auch die „Magelone“ oder das „Faustbuch“ des 16. Jahrhunderts keine „Volksbücher“ waren. Es gibt kein Volk als schöpferische Instanz, sondern nur Individuen, die sich verschiedener Stile bedienen und deren Werke in verschiedenen, anonymen oder personalisierten Formen tradiert werden.

Der Begriff der Kunstdichtung ist auch dann falsch, wenn der Begriff der „Kunst“ im Sinne des 18. und 19. Jahrhunderts als individueller, höchst persönlicher Ausdruck eines Individuums oder gar eines „Genies“ verstanden wird. Wenn der Begriff trotzdem in diesem Buch weiterverwendet wird, so allein wegen seiner Konnotation von Technik, Regelhaftigkeit und Kunstfertigkeit. Im Sinne des lateinischen Äquivalents der „ars poetica“ bezeichnet der Begriff der Kunstdichtung hier und im Folgenden ausschließlich eine formbewusste, metrisch und stilistisch reflektierte Dichtung. Kunstdichtung in diesem Sinne ist die Demonstration von Formbeherrschung. Der Knittelvers dagegen ermöglicht keine Demonstration von Formbeherrschung, weil er kaum eine Form hat.

Martin Opitz wollte 1624 in seiner „Poeterey“ der deutschsprachigen Dichtung das Regelwerk für eine solche Kunstdichtung geben. Er wollte zeigen, dass auch die deutschsprachige Dichtung – wie die lateinische, die italienische, französische und englische – den Regeln einer Form unterworfen werden kann. In diesem präzisen Sinn kann man sagen, dass Opitz (neben Hübner, Weckherlin, von dem Werder und vielen anderen) der Schöpfer einer deutschsprachigen Kunstdichtung geworden ist.

4 Gliederung

Die These dieses Buches lautet also, dass es sich bei den Versreformen um 1600 um Stilreformen gehandelt hat. Trifft diese These zu, wäre Opitz 1624 in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ nicht auf der Suche nach dem metrischen Gesetz der deutschen Sprache gewesen, wie man ihm immer wieder unterstellt hat, sondern auf der Suche nach den Stilgesetzen einer kunstvollen Dichtung. Der Klang der regelmäßigen Alternation ist nur ein Aspekt dieser Stilgesetze, genauso wie das Verbot der Silbenverstümmelung, der Nachstellung des Adjektivs, des Hiats, des Fremdwortgebrauchs und der unreinen Reime.

Zu diesem neuen Stilideal gehört außerdem die Einführung der neuen römischen und antiken Strophenformen. Verse müssen von nun an in ihrem Aufbau und in ihrer Anordnung bestimmten Gesetzen gehorchen, nämlich den Gesetzen der jeweils gewählten Strophenform. So hat ein Sonett eben nicht willkürlich viele Verse und Strophen, sondern besteht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten mit einer genau festgelegten Reimordnung. Noch komplizierter wird die Einführung dieser Strophenformen durch die Tatsache, dass sich nicht jede Form für jeden Inhalt schickt. Die Elegie ist angemessen für „traurige Sachen“, die satyra gilt dem Lob der Tugend und dem Tadel des Lasters. Außerdem gibt es bestimmte Stilmittel, die in bestimmten Formen verwendet besonders schöne Wirkungen erzielen, wie etwa Wortneuschöpfungen oder gut gewählte Epitheta. Die regelmäßige Alternation – also die Forderung, dass betonte und unbetonte Silben sich abwechseln müssen – ist nur ein Stilmittel unter anderen. Opitz hat sie in seiner „Poeterey“ in keiner Art und Weise hervorgehoben. Sie ist nur ein Teil der Formgebung, der Opitz die deutschsprachige Dichtung unterzieht, nicht mehr und nicht weniger.

Diese zentrale These entwickelt allerdings erst das dritte Kapitel dieses Buches. Die ersten beiden Kapitel führen auf das „Buch von der deutschen Poeterey“ hin, indem es schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mannigfache Versuche gibt, die deutsche Verssprache zu reformieren. Das erste Kapitel gilt einer Darstellung der theoretisch-grammatisch motivierten Reformen, bei denen versucht wurde, das metrische System des antiken Lateins auf die deutsche Sprache zu übertragen. Auch wenn diese Reformen sich nicht durchsetzen konnten, sind sie höchst erhellend für die Problemlage als solche.

Das zweite Kapitel skizziert dagegen die verstechnische Praxis des 16. Jahrhunderts. Auch hier gibt es eine Vielzahl von Bestrebungen, einen kunstvollen, geregelten Vers in deutscher Sprache zu schaffen. Der bedeutsamste Impuls kommt von den eingangs vorgestellten, höfisch orientierten Dichtern, die das akzentuierende Prinzip der französischen Sprache – zusammen mit den romanischen Strophenformen – auf die deutsche Dichtung übertragen.

Das dritte Kapitel widmet sich dann dem Regelwerk, das sich im 17. Jahrhundert durchsetzen wird, nämlich dem „Buch von der deutschen Poeterey“ von Martin Opitz. Opitz einen barocken Dichter zu nennen, wie es sich mehr oder weniger durchgesetzt hat, ist dabei höchst irreführend. Das Stilideal der „Poeterey“ ist kein barockes, sondern ein klassizistisches. Dieses Stilideal steht, wie jedes Stilideal, in einem sozialhistorischen Kontext. Das vierte Kapitel umreißt die höfische Kultur als diesen Kontext des von Opitz propagierten Stilideals. Der Begriff der Höflichkeit markiert dabei keine besondere Schicht (wie etwa den Adel im Gegensatz zum Bürgertum), sondern ein neues Verhaltensideal, das von der sozialen Schicht unabhängig ist. Höflichkeit ist der Gegensatz von Unhöflichkeit, Ungezogenheit und Grobianismus, von Formlosigkeit und Kunstlosigkeit, nicht das tatsächlich an den Höfen praktizierte Verhalten. Die Hofmannstraktate formulieren die Regeln dieser neuen Höflichkeit. Das sprachliche, stilistische Ideal

der „Poeterey“ ist hier vorgeprägt, genauso wie die Rezeptionsformen der neuen Kunstdichtung.

Das fünfte Kapitel beschreibt die Aufnahme der Opitzschen Versreform in den Jahren unmittelbar nach der Publikation der „Poeterey“ im Jahr 1624. Wie sich zeigt, ist es den Nachfolgern von Opitz anfangs nicht leichtgefallen, die Regeln der „Poeterey“ anzuwenden. Ähnlich wie der Generalbass im neuen Sololied des 17. Jahrhunderts einen professionellen Komponisten voraussetzt, so ist auch die neue Kunstdichtung ein Geschäft geworden, das erhebliche intellektuelle und technische Anforderungen an den Dichter stellt. Nicht alle sind bereit und fähig, diese Anforderungen zu erfüllen. Schon bald wird deshalb prinzipielle Kritik am Formalismus der neuen Kunstdichtung laut. Andere übernehmen zwar teilweise die technischen Grundlagen der Opitzianischen Reform, entwickeln diese aber weiter im Sinne eines nun tatsächlich barocken Stilideals.

Das sechste Kapitel ist der theoretischen Weiterentwicklung der metrischen und stilistischen Regeln nach 1624 gewidmet. Auch hier ist zu beobachten, dass schon in den dreißiger Jahren, gleichzeitig mit der Vertiefung und Verfeinerung der neuen stilistischen Techniken, deren Fortentwicklung und Überschreitung beginnt. Verschiebungen in der Theorie haben dabei unmittelbare Auswirkungen auf die Praxis. Das Beispiel Philipp von Zesens zeigt, dass das 17. Jahrhundert keinen Moment gezögert hat, mit den stilistischen Prinzipien von Opitz in entscheidenden Punkten zu brechen.

Das siebte Kapitel umreißt die verstechnische Entwicklung im katholischen Deutschland. Es gibt in der Forschung kein allgemeines Bewusstsein der Tatsache, dass die Opitzianische Versreform im katholischen Bereich nicht wahrgekommen worden ist. Diese Tatsache darf nicht in den Kategorien von Fortschriftlichkeit und Rückständigkeit beschrieben werden (selbst, wenn das in der Zeit selbst gelegentlich schon so gedeutet worden ist), sondern muss ebenfalls als Ausdruck divergenter stilistischer Ideale ernst genommen werden. Die katholische Dichtung hat die Versreform abgelehnt, weil sie die Idee einer höfischen Kunstdichtung abgelehnt hat. Dieser Punkt hat insofern enorme kulturgeschichtliche Folgen, weil das katholische Deutschland gleichzeitig auch die von Opitz propagierte, hochdeutsche Sprachnorm abgelehnt hat.

Das achte Kapitel skizziert das Ende des Ideals einer Kunstdichtung als solcher. Es greift noch einmal zurück bis auf Opitz und die Rolle, die die Musik für sein Vers- und Klangideal gespielt hat. Mit dem neuen Stilideal, das Breitinger 1740 in seiner „Dichtkunst“ formuliert und Klopstock ab 1747 in seinen „Oden“ verwirklicht, ist dieses Klangideal am Ende. Die Verse sollen jetzt nicht mehr nur singbar sein, sondern selbst zu Musik werden. Der eigentliche Todesstoß ist in diesem Sinne Herders ab 1771 entwickelte, protoromantische Theorie des „Volksliedes“, dessen höchstes stilistisches Ideal darin bestehen soll, nicht künstlich-kunstvoll zu sein, sondern natürlich und volkstümlich. Diese Erfindung der Lyrik als natürlicher Ausdruck eines affektiv erregten Geistes ist identisch mit dem Ende der Kunstdichtung als bewusst artifizieller Technik.

5 Kursorische Bemerkungen zur Forschungsgeschichte

Metrik und Stilistik gehörten in den letzten Jahrzehnten nicht zu den Schwerpunkten der literarhistorischen Forschung. Ganz anders dagegen waren die Interessen in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in einer Epoche also, die man wissenschaftsgeschichtlich als Positivismus zu bezeichnen pflegt. Im Allgemeinen wird diese Bezeichnung heute in einem pejorativen Sinne als Abwertung gebraucht und verstanden. Für die vorliegende Studie waren die Arbeiten dieser Zeit dagegen grundlegend. Ohne das in ihnen angehäufte Wissen über historische Abhängigkeiten und Zusammenhänge, ohne ihre Quellennachweise und Querverweise, ohne ihr Feingefühl für stilistische Veränderungen und metrische Techniken hätte dieses Buch nicht geschrieben werden können.

Am Anfang steht 1865 Ernst Höpfners Arbeit über „G. R. Weckherlin's Oden und Gesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung“. Das Büchlein war, wie Höpfner (zu diesem Zeitpunkt Gymnasiallehrer in Neuruppin) im Vorwort mitteilt, eigentlich als Schlusskapitel einer „Monographie über die Anfänge der neuhochdeutschen Gelehrten-Dichtung“ gedacht gewesen, für die Höpfner aber „wegen des Miscredits derartiger Arbeiten“ keinen Verleger hatte finden können. Ein Jahr später ist es Höpfner zwar nicht gelungen, einen Verleger zu finden, aber er kann die „Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts“ im Jahresbericht des Wilhelms-Gymnasiums in Berlin unterbringen. Sie bieten eine breite Darstellung der verstechnischen Entwicklungen bis an die Schwelle von Opitz. Eine später nachgeschobene, kleine Studie Höpfners aus dem Jahr 1877 („Strassburg und Martin Opitz“) liefert schließlich noch einen ersten Hinweis auf Opitz' Abhängigkeit von Daniel Heinrichs, was die Technik der regelmäßigen Alternation betrifft.

1876 und 1879 veranstaltet der Altgermanist Wilhelm Braune eine Neuausgabe der „Poeterey“ und von Zincgrefs „Anhang“ zur Ausgabe der Opitzschen „Pometata“ von 1624. Es ist die erste neue Ausgabe der „Poeterey“ seit über hundert Jahren und die erste Ausgabe der äußerst seltenen Zincgrefischen Sammlung seit 1624. Fünf Jahre später, 1884, promoviert Otto Fritsch in Halle mit einer Arbeit zur „Poeterey“, in der erstmals in detaillierter Form zahlreiche der Quellen benannt werden, die Opitz benutzt und in vielen Fällen wörtlich übernommen hatte. Das Ausmaß der Abhängigkeit von Ronsard wird in ersten Umrissen erkennbar.

1886 erscheint Karl Borinskis Geschichte der Poetik („Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland“), die über Jahrzehnte den Rahmen zur Verfügung stellen wird, an dem Ergänzungen, Korrekturen und Erweiterungen zu bemessen sind. Im Gegensatz zu vergleichbaren späteren Werken legt Borinski einen seiner Schwerpunkte auf Metrik und Stilistik, was die Arbeit nach wie vor lesenswert macht.

Ein Jahr später, 1887, erscheint die Münchener Dissertation von Georg Witkowski über Diederich von dem Werder, auch sie mit einem Schwerpunkt auf metrischen und stilistischen Techniken und damit natürlich auf der Frage, worin

eigentlich die Leistung von Opitz bestand. Mit seiner Ausgabe des „Aristarch“ und der „Poeterey“ im folgenden Jahr stellt Witkowski die Forschung auf eine neue Grundlage. Beide Werke sind mit ausführlichen Kommentaren versehen, in denen alles zusammengetragen ist, was an Quellen und Querverweisen zu diesem Zeitpunkt bekannt ist. 1902 lässt Witkowski eine erste Neuausgabe der „Poemata“ von 1624 folgen, „mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben“, vor allem aber mit dem Nachweis zahlreicher der von Opitz übersetzten und nicht benannten Originale. Den Zincgrefschen „Anhang“, den Braune bereits 1879 ediert hatte, lässt Witkowski leider aus.

Das ist insofern unglücklich, als George Schulz-Behrend in den „Gesammelten Werken“ von Opitz zwar auch den „Anhang“ der „Poemata“ herausgegeben hat, die Einheit der „Poemata“ aber insofern aufhebt, als er die Gedichte, die Opitz später in die Ausgabe von 1625 übernommenen hat, erst im Zusammenhang dieser Ausgabe abdruckt. Die Abweichung zur Erstfassung von 1624 übernimmt er nur in den Anmerkungsapparat, so dass die Rekonstruktion der Ausgabe von 1624 in den „Gesammelten Werken“ ein mühsames Geschäft ist. Wer also das Werk studieren möchten, das für die Durchsetzung der Versreform das bezeichnendste und wichtigste ist, ist im Grunde auf die digitalisierten Fassungen des Originals angewiesen, wie sie mehrere Bibliotheken zur Verfügung stellen. Eine kommentierte Studienausgabe der von Zincgref herausgegebenen „Poemata“ von 1624 ist ein dringendes Desiderat der Opitz-Forschung.

1888 erscheinen zeitgleich die Göttinger Dissertation von Christian Wilhelm Berghoeffer („M. Opitz's Buch von der deutschen Poeterei“) und Richard Beckherrns Königsberger Dissertation zu Opitz, Ronsard und Heinsius, beide mit zahlreichen neuen Belegen für Abhängigkeiten und Parallelen. Noch einmal zwanzig Jahre später ist mit einem Aufsatz von Georg Wenderoth („Die poetischen Theorien der französischen Pléiade in M. Opitz' deutscher Poeterei“) ein gewisser Sättigungsgrad erreicht, was die Diskussion dieser Abhängigkeiten betrifft. Von 1895 bis 99 erscheinen die Studien von Max Rubensohn zum jungen Opitz, die Robert Seidel vor einigen Jahren neu herausgegeben hat. Sie enthalten unter anderem eine minutiöse Beschreibung der verstechnischen Fortschritte, die Opitz zwischen 1619 und 1624 auf dem Weg zur regelmäßigen Alternation gemacht hat.

Gleichzeitig erscheinen 1899 die Studien von Georg Baesecke zur „Sprache der Opitzischen Gedichtsammlungen von 1624 und 1625“. Ihr Untertitel – „Laute, Flexionen, Betonung“ – verweist auf ihren technisch-sprachwissenschaftlichen Charakter. Sie sind in diesem Punkt nach wie vor unerreicht. Dasselbe gilt für die entsprechenden Kapitel in Victor Manheimers großer, nur wenig später erschienener Arbeit zur „Lyrik des Andreas Gryphius“ (1904) und für Friedrich Wilhelm Schmitz' „Metrische Untersuchungen zu Paul Flemings Gedichten“ (1910). Diese drei Arbeiten machen deutlich, was genau es bedeutet hat, das Gebot der regelmäßigen Alternation in die Praxis umzusetzen.

Hans Heinrich Borcherdt gibt mit seiner Studie zu August Buchner (1919) einen unersetzblichen Einblick in die persönlichen und institutionellen Bedingun-

gen, unter denen sich die Opitzsche Versreform durchgesetzt hat. 1626 schließlich erscheint die Arbeit, deren Grundthese ich besonders verpflichtet bin, nämlich Richard Alewyns stilkritische Untersuchung von Opitz' Übersetzung der „Trojanerinnen“ unter dem Titel „Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie“. Präziser als Alewyn es auf den wenigen Seiten dieser Dissertation getan hat, kann man das neue Stilideal von Opitz nicht beschreiben.

Zwei Jahre später, 1928, erscheint im „Euphorion“ die erste Arbeit von Erich Trunz, der zu diesem Zeitpunkt noch Student ist: „Die deutschen Übersetzungen des Hugenottenpsalters“. Daraus entwickelt sich eine größere Arbeit zu Ambrosius Lobwasser, die ihrerseits in zwei weitere, äußerst materialreiche Studien zu vergeschichtlichen Problemen im Vorfeld der Opitzschen Reform mündet: „Die Entwicklung des barocken Langverses. Die deutschen Alexandriner von Lobwasser bis Gryphius“ (1938) und „Henrich Hudemann und Martin Ruarus, zwei holsteinische Dichter des Frühbarock“ (1935). Unmittelbar zu Opitz hat Trunz sich im Nachdruck der „Weltlichen Poemata“ geäußert. Auch diese hundert Seiten gehören zum Besten, was zu Opitz unter vers- und stilgeschichtlichem Aspekt gesagt worden ist.

Vor allem aber hat Trunz mit einem Aufsatz aus dem Jahr 1931 die sozialgeschichtliche Erforschung des Späthumanismus (den Begriff hat Trunz dort erst geprägt) eingeleitet: „Der deutsche Späthumanismus als Standeskultur“. Hier wurde zum ersten Mal die neulateinisch-gelehrte Kultur des späten 16. Jahrhunderts in ihrem sozialgeschichtlichen Fundament beschrieben. Fünfzig Jahre später hat Wilhelm Kühlmann die Skizze dieses Aufsatzes in seiner Studie „Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters“ (1982) aufgegriffen und zu einem breiten Gemälde dieser Epoche ausgearbeitet. Was im Folgenden zum sozialhistorischen Kontext der Versreform gesagt werden wird, hat von der Arbeit Kühlmanns seinen Ausgangspunkt genommen. Mit der Textsammlung „Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts“ (1997) haben Kühlmann und sein Arbeitskreis zudem eine Auswahl neulateinischer Dichtungen dieser Zeit zusammengestellt, übersetzt und kommentiert, die den besten Eindruck von der hermetischen Welt dieses Späthumanismus vermittelt.

Mit den Arbeiten von Trunz endete die Erforschung der Vergeschichte in den dreißiger Jahren vorerst. Theo Bucks Dissertation aus dem Jahr 1956, die eine Fortsetzung der Diskussion hätte bringen können, blieb ungedruckt. Erst 1971 setzte mit Christian Wagenknechts Buch „Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie“ die Forschung neu ein und wieder war es damit Weckherlin, der zum Stein des Anstoßes wurde. Wagenknecht widerlegte endgültig die 1966 von Hans Lentz („Zum Verhältnis von Versiktus und Wortakzent im Versbau G. R. Weckherlins“) erneuerte These, dass die Verse Weckherlins alternierend vorgetragen worden wären. Ich betrachte diesen Punkt als erledigt und habe die Positionen nicht noch einmal referiert. 1981 hat Wagenknecht mit seiner „Deutschen Metrik. Eine historische Einführung“ eine grundlegende Dar-

stellung der gesamten historischen Entwicklung metrischer Techniken vorgelegt. Sie bildet nach wie vor den Rahmen und den Hintergrund jeder Auseinandersetzung mit der Vergeschichte dieser Zeit.

Während die Arbeiten von Wagenknecht sich immer einer gewissen Aufmerksamkeit erfreuten, wenn sie auch nicht zu weiterer Auseinandersetzung mit der Thematik anregten, ist die Studie von Reiner Schmidt: „Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert“ (1980) leider weitestgehend unbeachtet und folgenlos geblieben. Mit ihren Kapiteln zur Weiterentwicklung der Opitzschen Versreform bei Zesen, Titz und Schottel war sie für meine Darstellung dieser Epoche fundamental. Ebenfalls nicht die gebührende Aufmerksamkeit hat eine Studie von Heinz Entner gefunden, die 1984 erschien: „Der Weg zum ‚Buch von der Deutschen Poeterey‘. Humanistische Tradition und poetologische Voraussetzungen deutscher Dichtung im 17. Jahrhundert.“ Herausgegeben ist der Band, in dem diese Studie erschienen ist, von der Akademie der Wissenschaften der DDR und vielleicht lag es mit an dieser Tatsache, dass dieser wichtige Beitrag so wenig rezipiert wurde. Im Ansatz und Aufbau verdanke ich auch ihm sehr viel.

Das sind höchst kurzorische Bemerkungen, denen anzufügen wären die Arbeiten von Dieter Breuer zur katholischen Dichtung des 17. Jahrhunderts, von Irmgard Scheitler zum Lied und zur Musik dieser Zeit, von Klaus Conermann und Andreas Herz zur Fruchtbringenden Gesellschaft, von Robert Seidel zu Caspar Dornau und von Jörg Robert zu Opitz und mehr noch zu Paul Schede Melissus. Ich belasse es jedoch bei diesen kurzorischen Bemerkungen und möchte an letzter Stelle nur noch auf eine gegenläufige Tendenz der Forschung hinweisen.

Nicola Kaminski gibt in ihrem Buch „Ex bello ars oder Ursprung der ‚Deutschen Poeterey‘“ ebenfalls eine kulturgeschichtliche Begründung der von Opitz eingeführten, regelmäßigen Alternation. Kaminski blendet allerdings die konkrete, sprach- und metrikgeschichtliche Dimension mehr oder weniger aus und erklärt die Alternation aus einer Analogie zum militärischen Gleichschritt, den die Oranische Heeresreform eingeführt hat. In eine ähnliche Richtung hatte schon Dieter Breuer in seiner „Vergeschichte“ argumentiert, wenn er dort die „starre alternierende Tonstellenverteilung“, wie sie Opitz gefordert habe, als „rhythmisiche Verödung“ empfand und in ihr „das Ordnungsdenken des absolutistisch-zentralistischen Untertanenstaates“ zum Ausdruck kommen sah.¹⁵ Schon 1929 hatte sich Andreas Heusler in seiner „Deutschen Vergeschichte“ ähnlich vernichtend geäußert: „Dafür haftet die Firma Opitz, daß seit 300 Jahren dem Auf und Ab in unserer Buchdichtung ein so übermäßiger Raum zufällt.“¹⁶ Die Liste lässt sich bequem verlängern und reicht wiederum zurück bis ins 18. Jahrhundert zu Johann Gottfried Herder. Die Leistung von Opitz aber, so meine grundsätzli-

15 Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Vergeschichte. München 1981, S. 141.

16 Andreas Heusler: Deutsche Vergeschichte. Berlin, Leipzig 1929. Bd. 3, V. Teil: Der neudeutsche Vers, S. 128.

che Gegenthese, lässt sich nicht auf die Einführung der Alternation reduzieren. Sie muss als klassizistischer Formwille beschrieben werden, der sozialgeschichtlich mit den neuen Idealen der Höflichkeit und Eleganz verbunden ist.

An allerletzter Stelle schließlich ein Wort zur Editionslage. 1968 ist der erste Band der von George Schulz-Behrend herausgegebenen kritischen und kommentierten Ausgabe der „Gesammelten Werke“ von Martin Opitz erschienen. Mit Schulz-Behrend war es ein amerikanischer Germanist, der in Austin, Texas den abgerissenen Faden der Opitz-Forschung wieder aufgenommen hatte. Seine Ausgabe ist aber leider nicht über den vierten Band hinausgekommen. Die für den Kontext dieser Arbeit wichtigen Bände 2.1 (1978) und 2.2 (1979) mit den „Werken von 1621 bis 1626“, das heißt vor allem mit der „Poeterey“ und den „Poemata“ sind zwar bereits 1978 und 1979 erschienen. Insbesondere der Kommentar zur „Poeterey“ bringt noch einmal wichtige Ergänzungen gegenüber der Ausgabe von Witkowski, ohne dabei deren Forschungsstand zu unterlaufen. Die Bände sind allerdings nicht leicht zugänglich.

Abhilfe in diesem Punkt hat die Ausgabe von Herbert Jaumann geschaffen, der 2002 die wichtigsten programmatischen Texte des jungen Martin Opitz in einer Ausgabe des Reclam-Verlags zusammengestellt hat: „Buch von der Deutschen Poeterey (1624) mit dem „Aristarch“ (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen „Teutschen Poemata“ (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Trojanerinnen“ (1625).“ Nicht ganz nachvollziehbar an dieser hilfreichen Ausgabe ist lediglich, warum im Kommentar viele Nachweise Schulz-Behrends und Witkowskis nicht übernommen wurden, vor allem was die versgeschichtliche Entwicklung betrifft. Wenn ich deshalb zwar nach dieser Ausgabe zitiere, muss ich dennoch nachdrücklich darauf hinweisen, dass meine Arbeit auf den Kommentaren der beiden älteren Ausgaben beruht.

Zwar ist die von Schulz-Behrend begonnene Gesamtausgabe seit 1990 nicht mehr vorangeschritten, dafür aber sind zwei äußerst wichtige Instrumente aller zukünftigen Opitz-Forschung im letzten Jahrzehnt erschienen, nämlich erstens die Ausgabe und Übersetzung des Opitzschen Briefwechsels von Klaus Conermann und Harald Bollbuck und zweitens die Ausgabe und Übersetzung der lateinischen Werke von Veronika Marschall und Robert Seidel. Ohne diese beiden Ausgaben wäre die Arbeit an diesem Buch sehr viel schwieriger geworden.

Mit der Editionslage sieht es allerdings erheblich düsterer aus, bewegt man sich von Opitz auch nur einen Schritt weg. Es gibt keine Ausgaben von Paul Schede Melissus, Tobias Hübner, Dietrich von dem Werder (vom Nachdruck der Tasso-Übersetzung einmal abgesehen), August Buchner, Andreas Tscherning und Johann Peter Titz. Das sind nur die großen Namen, die immerhin noch gelegentlich in der Forschung auftauchen. Wer sich noch einen Schritt weiter von Opitz entfernt, steht bereits mehr oder weniger im Dunkel der Geschichte. Sollte es diesem Buch gelingen, wieder Interesse für diese Dichter zu wecken, hätte es seine Aufgabe schon mehr als erfüllt.

I Verse und Reime

1 Die Historizität der Dichtung

Wiewol ich mir von der Deutschen Poeterey [...] etwas auff zue setzen vor-
genommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges/ das ich vermeine/
man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten ma-
chen. Es ist auch die Poeterey eher getrieben worden/ als man je von derselben
art/ ampte vnd zuegehör/ geschrieben: vnd haben die Gelehrten/ was sie in
den Poeten [...] auffgemercket/ nachmals durch richtige verfassungen zue-
sammen geschlossen/ vnd aus vieler tugenden eine kunst [also die *ars poetica*]
gemacht.¹

Das ist der erste Satz der „Poeterey“ von Martin Opitz aus dem Jahr 1624. Er hat bisher erstaunlich wenig Aufmerksamkeit gefunden. Warum eröffnet man ein Lehrbuch der Dichtung mit der doch scheinbar selbstverständlichen Beobachtung, dass die Dichtung selbst älter ist als das Regelwerk, das man aus diesen Dichtungen abgeleitet hat?

In der Tat aber ist diese Behauptung, dass es sich bei der *ars poetica* um ein induktiv aus der Dichtung abgeleitetes Regelwerk handelt, um 1600 tatsächlich eine Behauptung, die zumindest noch einen gewissen Neuheitswert für sich beanspruchen kann. Sie besagt nämlich nicht nur, dass es sich bei einer *ars* um ein deskriptives und induktives – und also kein normatives und deduktives – Regelwerk handelt, sondern gleichzeitig auch, dass die Dichtung eine Geschichte hat. Wenn die Dichtung immer schon älter ist als die Regeln, die aus ihr abgeleitet werden, heißt das, dass die Dichtung immer schon historisch ist. Es gibt also keine überhistorisch gültigen Modelle, die ein für alle Mal festgelegt hätten, wie eine vollkommene Dichtung aussieht. Es gibt keine normativen, überhistorischen, deduktiv aus dem Begriff der Dichtung selbst abzuleitenden Regeln, die sozusagen *a priori* gültig wären und denen jede Dichtung, egal aus welcher Zeit, mehr oder weniger entspricht. Sondern indem jede Dichtung immer nur eine historisch konkrete Dichtung ist, sind auch die Regeln der Dichtung – sei es auf Ebene der Gattung oder des einzelnen Verses – immer nur historisch konkrete Regeln. Das aber wiederum heißt: wir müssen uns über diese Regeln immer wieder aufs Neue klarwerden.

¹ Opitz: Poeterey S. 13; GW S. 343.

Erst wenn man sich dieser grundsätzlichen Historizität der Dichtung und ihrer Regeln bewusstgeworden ist, kann man in einem zweiten Schritt anerkennen, dass sich historisch trotzdem bestimmte Regeln und Gattungen durchgesetzt haben. Die Antike hat das Epos entwickelt und dabei bestimmte Regeln beachtet, etwa, dass der Hexameter sich für diese Form am besten eignet oder dass die Sprache dem sozialen Stand der Sprecher angepasst sein muss. Solche Regeln gelten weiterhin, denn offensichtlich gilt um 1600 immer noch, dass sich Könige und Fürsten einer Ausdrucksweise bedienen, die sich von der eines Bauern unterscheidet, oder noch allgemeiner: dass soziale Unterschiede sich in sprachlichen Unterschieden abbilden. Regeln können also überhistorische Gültigkeit erlangen, auch wenn sie selbst historisch begründet sind.

Diese historische Begründung der Regeln ist 1624 insofern nichts Neues, als der bedeutendste Poetiker des 16. Jahrhunderts, Julius Cäsar Scaliger, in seinen monumentalen „Poetices libri septem“ (1561) diese Erkenntnis bereits in extenso vorgeführt hatte. „Historicus“ ist das erste Buch betitelt und Scaliger begründet dort die ganzen sieben Bücher dieser Poetik als eine Art Geschichte der Dichtung, die gleichzeitig – als Geschichte – das Regelwissen bereithält, dem die Dichtung gehorcht. Scaliger unterwirft die Poetik der Literaturgeschichte, indem er anerkennt, dass jedes normative Regelwerk auf induktiv und deskriptiv erschlossenen Regeln beruht und damit grundsätzlich eine historische Variable darstellt.

Allerdings war Scaliger in einem entscheidenden Punkt sehr konservativ geblieben. Wie man im „Donat“ – also in der lateinischen Grammatik, mit der jeder Schüler von der Spätantike bis in die Frühe Neuzeit die Grundlagen der lateinischen Sprache lernte – lesen konnte, waren die barbarischen Sprachen prosodisch regellos.² Indem als Dichtung nur galt, was in Versform verfasst war, waren die Volkssprachen damit nicht dichtungsfähig. Diese Überzeugung hat Scaliger nicht in Frage gestellt. Eine volkssprachliche Dichtung – die tatsächlich den Namen der Dichtung verdiente und nicht bloß volkstümliche Reimerei war –, sei sie nun auf Italienisch, Französisch oder Deutsch, ist Scaliger unvorstellbar. Deshalb taucht in seiner Poetik, so monumental sie ist, die volkssprachliche Dichtung (und mit ihr alle Gattungen, die nicht aus der Antike stammen, sondern aus den volkssprachlichen Traditionen wie etwa das Sonett) gar nicht auf.

Das hat sich 1624 in den Sätzen, mit denen Opitz die „Poeterey“ eröffnet, offensichtlich geändert. Das Ziel, das Opitz sich dort gibt, lautet, durch eine Beschreibung der Regeln die Kunstfähigkeit der deutschen Sprache nachzuweisen. Es ist derselbe Anspruch, den auch die gleichzeitig veröffentlichten „Teutschen Poemata“ erheben:

² Aelius Donatus: *Ars maior*. Hg. u. übers. v. Axel Schönberger. Frankfurt/M. 2009, S. 34: „[...] in peregrinis verbis et in barbaris nominibus nulli certi [sc. accentus] sunt.“

So kan man auch keines weges zugeben/ es sey unser Teutsches dermassen grob vnd harte/ daß es in diese gebundene Art zuschreiben nit könne füglich gebracht werden [...]. Ihm sey aber doch wie jhm wolle/ bin ich die Bahn zu brechen/ vnd durch diesen anfang vnserer Sprache Glückseeligkeit zu erweisen bedacht gewesen.³

„Glückseeligkeit“ bezeichnet die Fähigkeit, die deutsche Sprache grammatisch und metrisch regulieren zu können, also ihre Kunstfähigkeit. Schon die erste poetologische Veröffentlichung von Opitz, der „Aristarch“ aus dem Jahr 1617, ist einer solchen Verteidigung der deutschen Sprache als einer kunstfähigen Sprache gewidmet. Weder bei den Italienern noch bei den Franzosen, noch in der Antike gäbe es eine „Dichtungsart“ („carminis genus“), „in der nicht auch wir in der deutschen Sprache, mag man sie auch unausgebildet und rauh schelten, mit ihnen wetteifern könnten.“⁴

Wer zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Kunstfähigkeit der deutschen Sprache nachweisen will, steht vor einem großen Problem: Es scheint keine Modelle zu geben, aus denen die Regeln für eine kunstvolle Dichtung abzuleiten wären. Die zeitgenössische deutschsprachige Dichtung befindet sich offensichtlich nicht auf demselben Niveau der Reglementierung oder Künstlichkeit wie die antike oder die zeitgenössische französische Dichtung. Was es in deutscher Sprache gab, waren Lieder und Knittelreime, die nur den allerprimitivsten Regeln der Silbenzählung gehorchten. Das aber war man nicht gewillt, als kunstvoll anzusehen. Der Naturzustand, in dem sich die deutschsprachige Dichtung befand, war barbarisch genau in diesem konkreten Sinne, in dem man in der antiken Rhetorik barbarisch genannt hatte, was keiner ars, keiner Regel gehorchte. Das ist, es sei noch einmal wiederholt, der Grund, aus dem Scaliger die volkssprachliche Dichtung gar nicht erwähnt hatte. Als nicht metrisch geordnete und damit kunstlose Dichtung hatte sie keinen Anspruch auf den Namen der Dichtung.

Gegen diese Überzeugung kämpft Opitz an, wenn der „Aristarch“ von 1617 im Untertitel „wider die Verachtung der deutschen Sprache“ gerichtet ist oder Johannes Rhenanus – auch er, wie Hübner und Francis Segar am Hof in Kassel – 1613 in der Widmung seines „Speculum Aistheticum“ schreibt, er habe zeigen wollen, dass „unsere deutsche Sprache auch so viel in Poesi vertragen könnte alß andere sprachen“ und deshalb „mitt etlichen Eclogen vnd Sonnetten und andern dergleichen angefangen, welches mir wol von statt gangen ist.“⁵ Caspar Cunrad,

3 Opitz: Leservorrede zu den „Teutschen Poemata“ S. 98, GW 2.2, S. 175.

4 Opitz: Aristarch S. 92.

5 Johannes Rhenanus: *Speculum Aistheticum*. Hschrft. in Kassel: Theatr. 4°. Dedication vom 30. Januar 1613. Vorrede abgedruckt in Wilhelm Creizenach: *Die Schauspiele der englischen Komödianten*. Berlin 1889, S. 327–329, hier S. 328: „So habe ich versuchen wollen, ob unsere deutsche Sprache auch so viel in Poesi vertragen könnte alß andere sprachen vnd habe solches mitt etlichen Eclogen vnd Sonnetten und andern dergleichen angefangen, welches mir wol von statt gangen ist.“

der zu den Mäzenen des jungen Opitz gehört, hatte 1611 im Vorwort seiner „*Gnomologia latino-germanica*“ geschrieben, dass es nur Unwissenheit sei, wenn die Dichter glaubten, im Deutschen könne man nur reimen und müsse Hiat, Akzent und Silbenquantität nicht beachten. Auch die deutsche Sprache könne poetischen Regeln unterworfen werden.⁶ Ähnliche Äußerungen finden sich in den Vorreden von Zincgref zu Opitzens „*Poemata*“ von 1624 und vorher schon bei Theobald Hock, Tobias Hübner, Dietrich von dem Werder und Friedrich Taubmann.

Sie alle wollten beweisen, dass man die deutsche Sprache metrischen Regeln unterwerfen konnte und somit eine kunstvolle, regelgeleitete Versform möglich war. Es galt, „reichtumb vnd schönheit“ der deutschen Sprache zu vermehren, wie Weckherlin 1616 schreibt, um den „außländern“ zu beweisen, dass sie dieser Sprache fälschlich „jhre nohturft vnd rawheit“ vorwerfen.⁷ Noch 1641 schreibt Weckherlin in der Vorrede zu einer erneuten Ausgabe seiner Gedichte, er habe diese damals vor allem deshalb verfasst, um den Ausländern, die ihm „vnserer Poesy mangel vnd vnmöglichkeit fürgeworfen“⁸ zu beweisen, dass es grundsätzlich möglich sei, in deutscher Sprache metrisch geordnete Verse zu schreiben.

Zum selben Zeitpunkt, 1642, kann der Opitzianer Johann Peter Titz allerdings schon eine historische Perspektive einnehmen und die Überzeugung von der Kunstlosigkeit der deutschen Sprache als eine durch Opitz endgültig überwundene Position charakterisieren:

Denn dieser/ [nämlich Opitz] wiewol ihm nicht vnbewust war/ daß ihrer viel/ ja fast die meisten/ dafür hielten/ man köndte in vnserer Sprache kein rechtschaffenes vnd rühmliches Poetisches Werck zu wege bringen/ weil sie theils an Worten arm were/ theils in keine Poetische Regeln sich wolle einschliessen lasse: so hat er doch diese meinung/ als die jhn gantz vngegründet zu seyn dauchte/ sich nicht anfechten lassen. Denn weil andere Völcker solches in jhrer Sprache mit gutem fortgange versucht hetten/ warumb solten wir an vnserer

6 Caspar Cunrad: *Gnomologia Latino-Germanica super lectiones evangelicas*. Bratislava 1611. Lesvorrede, f. 111 2^of.: Germanica nostra lingua non horrida adeo est, quae poeticas leges omnino subterfugiat: quas plerique quam ignorent, sua ipsi se produnt versificatione, quam egregie pertractasse se videntur, si rhythmus in fine qualiter – qualiter ipsis consonet, concursus vocalium in verborum connexu nihili interim facientes, multo minus accentus et syllabarum quantitates. Der Hinweis auf die Stelle bei Ernst Höpfner: Strassburg und Martin Opitz. In: Beiträge zur deutschen Philologie. Julius Zacher dargebracht als Festgabe zum 28. October 1879. Halle/S. 1880, S. 295–302, hier S. 296. Die deutschen Versübersetzungen in der „*Gnomologia*“ zeugen dann allerdings noch nicht von wesentlichen Fortschritten in der Verstechnik.

7 Georg Rudolf Weckherlin: Triumf newlich bey der F. kindtauf zu Stuttgart gehalten. In: Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert. Hg. v. Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979, S. 1–186, hier S. 7. Vgl. auch Georg Rudolf Weckherlin: Gedichte. Hg. v. Hermann Fischer. Tübingen 1894, Bd. 1, S. 3.

8 Georg Rudolf Weckherlin: Gaistliche und weltliche Gedichte. Amsterdam 1641, Vorrede f. A3^r. Vgl. auch Weckherlin: Gedichte (ed. Fischer), S. 293f.

verzweiffeln/ die doch von vnsern Vorfahrn/ wie erst erwiesen/ so glücklich
were außgeübet worden?⁹

Dennoch: wie fest die Überzeugung von der Kunstlosigkeit der deutschen Sprache im allgemeinen Bewusstsein verwurzelt war, illustriert die Tatsache, dass es sogar 1780 – neun Jahre nach der Veröffentlichung von Klopstocks „Oden“, sechs Jahre nach den „Leiden des jungen Werthers“ – noch vereinzelte Stimmen gab, die der deutschen Sprache die Dichtungsfähigkeit absprachen. Friedrich II. von Preußen, genannt der Große, findet in seiner Abhandlung „De la littérature allemande; des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger“ („Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern“) die entscheidende Ursache für den schlechten Zustand der deutschen Literatur in der Tatsache, dass die deutsche Sprache noch „halb-barbarisch“ sei und in so viele Dialekte zerfalle, als es Provinzen gebe. Es fehle eine grammatische Norm und ein Textkorpus, an dem man die Reinheit („puritas“ in der Terminologie der Rhetorik) eines Wortes oder Ausdrucks überprüfen könne. Damit aber sei es „physisch unmöglich“, „daß auch ein Schriftsteller von dem größten Geist diese noch ungebildete Sprache vortrefflich behandeln könne.“¹⁰

2 Knittelreime und Lieddichtung

Die deutschsprachige Dichtung des 16. Jahrhunderts bestand – nach der Terminologie der Zeit, die ich hier und im Folgenden übernehme – aus Reimen, nicht aus Versen. Ein Reim hat eine festgelegte Anzahl von Silben, wobei die Erkennbarkeit durch regelmäßig wiederkehrende Homoioteteuta (wie die in der antiken Dichtung unbekannten Reime rhetorisch korrekt genannt werden) garantiert wurde. Diese Reime kamen entweder in der Lieddichtung zur Anwendung, wo sie gesungen wurden, oder als Knittelreime, wo sie gesprochen oder (wie im Meistersgesang) in einer Art Sprechgesang vorgetragen wurden.

Was die metrische Organisation der Knittelreime betrifft, unterschied man dabei den sogenannten freien Knittel, der im Grunde gar nichts sein muss, außer ge reimt, und den strengen Knittel, der sich durch eine feste Silbenzahl auszeichnet. Dieser strenge Knittel hat acht Silben in der männlichen, stumpfen Variante (das heißt wenn er mit einer betonten Silbe endet) und neun Silben in der weiblichen, klingenden Variante (wenn er mit einer unbetonten Silbe endet).

9 Johann Peter Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642, „Vorbereitung“, f. B1v.

10 Friedrich II., König von Preußen: Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern. Übers. v. C. W. von Dohm. In: Friedrich II., König von Preußen, und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1985, S. 60–99, hier S. 61f.

Der Knittelreim wird also nicht durch die Lage seiner Betonungen im Versinneren definiert, sondern durch die Zahl seiner Silben und den Reim am Ende.¹¹ Indem die Betonung als strukturierendes Prinzip des Versinneren keine Rolle spielte, war die Verteilung von Hebungen und Senkungen der Willkür des Dichters anheimgestellt. Er konnte sie nach seinem Gehör ordnen oder auch nicht. Noch einmal illustriert am „Froschmeuseler“ Georg Rollenhagens aus dem Jahr 1595:

Vnd jhr junge lustige Knaben/
 Die lust zu ehrbar kurtzweil haben/
 Vnd suchet gern bey allen sachen/
 Das jhr in freuden habt zu lachen.
 Wollet den Reymen ohn beschweren/
 Mit gutem nachdencken zu hören.
 Soll euch ohn zweiffel mehr nutz schaffen/
 Denn alles Narrenspiel der Affen/
 Der man auch zu lachen pflegt/
 Obs gleich nicht viel im Beutel tregt.
 Die Alten aber/ die jhr Lehr/
 Mit ernstem pochen machen schwer/
 Vnd keine schertz mehr leiden wollen/
 Dißmahl jhr vhrlaub haben sollen.
 Ein wenig treten vberseit/
 Wollen sie hören ander zeit.
 Wenn vns die Nasn auch werden blawe/
 Vnd hahr vnd barth geferbet grawe.¹²

Die männlichen, stumpfen Reime haben acht Silben, die weiblichen, klingenden neun. Es gibt keine erkennbare Reimordnung und alle Reime sind Paarreime. Wörter gelten als frei verfügbares Lautmaterial, das heißt, wo es die Silbenzahl erfordert, können Silben apokopiert oder synkopiert werden. „Nasn“ ist dafür ein besonders krasses Beispiel, aber auch „ehrbar“, „ohn“, „nutz“, „obs“, „jhr“ (statt „jhere“ und dann noch einmal statt „jhren“) und „ander“ sind apokopiert. In den beiden letzten Versen hängt Rollenhagen einfach ein e an („blawe“, „grawe“). Genauso gelten für die Wortstellung keine grammatischen Gesetze. Wo es der Reim erfordert, wird die gewöhnliche, im Deutschen übliche Wortstellung so geändert, dass das Reimwort in der Endposition steht. Auch dafür sind die beiden letzten Verse ein deutliches Beispiel.

11 Einige ältere Verstheoretiker haben dagegen die Vorstellung verfochten, die Knittelreime eines Hans Sachs seien streng alternierend und also tonbeugend vorgetragen worden. Diese Interpretation hat Hans-Jürgen Schlüter: Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts. In: Euphorion 60 (1966), S. 48–90 und ders.: Puschmans Skansionsbegriff. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 97 (1968), S. 73–80 widerlegt.

12 Georg Rollenhagen: Froschmeuseler. Hg. v. Dietmar Peil. Frankfurt/M. 1989, S. 44f.

Die Betonungen haben innerhalb der Reime zwar keine feste Lage, aber es deutet sich eine gewisse Tendenz zur Alternation an, also zum regelmäßigen Wechsel von betonten (oder betonbaren) und unbetonten Silben. Der dritte und vierte Vers zum Beispiel lassen sich – nach den Regeln, die Opitz aufstellen wird – als rein jambische Verse lesen: „Vnd suchet gern bey allen sachen/ | Das jhr in freuden habt zu lachen.“

Wenn diese Verse jambisch alternieren, dann ist das aber vermutlich keine Absicht. Die regelmäßige Alternation begegnet in Knittelreimen oft und ist darauf zurückzuführen, dass ein jambischer Rhythmus sich im Deutschen von selbst aufdrängt. Der jambische Rhythmus klingt gut, auch wenn man das Prinzip dahinter nicht kennt – genauso wie heute noch zahllose Verfasser von Gratulationsgedichten jambische Verse schreiben, ohne es zu wissen. Dass Rollenhagen einen solchen Rhythmus bewusst gesucht hat, kann man bezweifeln, denn sonst wäre schwer zu erklären, warum in den meisten Versen eine solche rhythmische Gestaltung nicht zu finden ist. Lässt man von den Versen die Reime weg, kann man sie als Prosa lesen. Nicht das Metrum hält die Knittel zusammen, sondern der Reim und die feste Silbenzahl.

Ein zweites Beispiel für diese Technik ist die „Flöh hatz“ von Johann Fischart aus dem Jahr 1573. In deren ersten Versen lässt sich eine Mücke folgendermaßen verlauten:

Was hör ich aus dem Winckel dort
 Für ain gschrei/ was kläglich wort?
 Es ist fürwar ain raine Stimm
 Daraus ich leichtlich wol vernimm
 Das es nicht sein kan etwas gros:
 Deshalb ich mich wol zu jm los.
 Aber Boz Laus/ es ist der Floch/
 Wie kompts? er springt jz nicht so hoch/
 Als wan er pflegt die leut zustupfen:
 Er kan jzunt kaum hinken/ hupfen.¹³

Festgelegt sind der Reim und die Zahl der Silben (sieben bis neun), frei ist die Art des Reims (klingend oder stumpf). Sehr frei und ungeregelt ist auch hier der Umgang mit dem Silbenmaterial: „Floh“ wird zu „Floch“, um auf „hoch“ zu reimen, „lass“ zu „los“, um auf „gros“ zu reimen (wo es grammatisch korrekt eigentlich „großes“ heißen müsste), „vernimm“ geschrieben (statt „vernehme“), um auf „Stimm“ (statt „Stimme“) zu reimen. Die Lage der Betonungen scheint Fischart noch weniger zu interessieren als Rollenhagen. Selbst wo er durch Verzicht auf die Synkope im zweiten Vers („geschrei“ statt „gschrei“) einen jambisch lesbaren Vers hätte erzeugen können, tut er dies nicht. Im vierten und sechsten Vers dage-

13 Johann Fischart: Flöh Hatz, Weiber Tratz. Hg. v. Alois Haas. Stuttgart 1967, S. 7.

gen scheint er das „wol“ gerade einzufügen, um einen solchen jambisch lesbaren Vers zu ermöglichen.

Die Reime von Rollenhagen und Fischart illustrieren, warum diese Knittel nicht als gebundene, nämlich verstechnisch-kunstvolle, geregelte Art zu schreiben wahrgenommen wurden. Sie werden nur durch den Reim zusammengehalten. Dieser Reim wiederum war in der lateinischen Dichtung der Antike (hier allerdings im Unterschied zur lateinischen Dichtung des Mittelalters) unbekannt. Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein unterscheidet man deshalb zwischen dem lateinischen Dichter, der metrisch gebunden schreibt und dem deutschen Reimemacher oder Reimschmied, der eben Reime macht. Beide gehören zwei verschiedenen Welten an. Die Welt der antiken Dichtung (und allem, was sich an ihr orientiert) ist dabei am Modell der Schrift und der Lektüre orientiert, die Welt der Reimemacher am mündlichen Vortrag und der Improvisation, wie es insbesondere der Meistergesang illustriert.

Neben den Knittelreimen gibt es eine umfangreiche deutsche Lieddichtung, die das Kirchenlied genauso umfasst wie die balladenartige Darstellung historischer Ereignisse und das Gesellschaftslied mit Scherz-, Trink- und Liebesliedern. Das berühmteste Lied des 16. Jahrhunderts ist Luthers Variation über den Psalm 46 „Ein feste Burg ist unser Gott“:

Ein feste burg ist unser Gott,
 Ein gute wehr und waffen.
 Er hilfft uns frey aus aller not,
 die uns itzt hat betroffen.
 Der alt böse feind
 mit ernst ers jtzt meint,
 gros macht und viel list
 sein grausam rüstung ist,
 auff erd ist nicht seins gleichen.

Mit unser macht ist nichts getan,
 wir sind gar bald verloren,
 Es streit für uns der rechte man,
 den Gott hat selbs erkoren.
 Fragstu wer der ist?
 Er heist Jhesu Christ,
 der Herr Zebaoth,
 Und ist kein ander Gott,
 das felt mus er behalten.

Und wenn die welt vol Teuffel wer
 und wolt uns gar verschlingen,
 So fürchten wir uns nicht so sehr,
 Es sol uns doch gelingen.



Abb. 4: Luthers „Eine feste Burg ist unser Gott“ aus dem „Babstschen Gesangbuch“: Geystliche Lieder. Mit einer newen vorrhede/ D. Mart. Luth. Leipzig 1545.

Der Fürst dieser welt,
wie saur er sich stelt,
thut er uns doch nicht,
das macht er ist gericht,
Ein wörtlein kann jn fellen.

Das wort sie sollen lassen stan
und kein danck dazu haben,
Er ist bey uns wol auff dem plan
mit seinem geist und gaben.
Nemen sie den leib,
gut, ehr, kind und weib,
las faren dahin,
sie habens kein gewin,
das reich mus uns doch bleiben.¹⁴

14 Martin Luther: Werke. Weimar 1923. Ndr. Graz 1964, Bd. 35, S. 455–457.

Die Silbenzahl und die Reime werden offensichtlich sehr streng gehandhabt: Die ersten vier Verse (acht- und siebensilbig) sind jeweils kreuzgereimt mit abwechselnd männlichem und weiblichem Ende, gefolgt von vier paargereimten, männlichen Versen mit fünf bzw. sechs Silben, gefolgt von einem letzten Vers mit sieben Silben, der ungereimt bleibt. Während der ersten vier und die letzten zwei Verse jeder Strophe deutlich jambisch alternieren, sind die Betonungen in den Versen fünf bis sieben eher undeutlich verteilt. So genau Luther die Silbenzahl und die Reimordnung beachtet, so willkürlich mutet der Umgang mit der Sprache an. Wer das Lied zum ersten Mal liest (im Gesang fällt das weniger oder gar nicht auf), bleibt unweigerlich schon an den ersten Wörtern mit der unschönen Apokope „Ein feste burg“ (statt „Eine feste burg“) hängen, die dann gleich in der zweiten Zeile noch einmal wiederholt wird. Es folgen allein in der ersten Strophe sechs weitere Apokopen („alt böse“, „gros macht“, zwei in „sein grausam“, „auff erd“, „seins“).

Unschön (aus nach-opitzianischer Perspektive) sind auch die Häufung von schweren Silben in „alt böse feind“, „der Herr Zebaoth“ und „gut, ehr, kind“, die ungewollte, zungenbrecherische Alliteration in „ernst ers“ und die Verwendung von Füllwörtern, um die richtige Silbenzahl herzustellen oder ein bestimmtes Wort in die Reimposition zu bringen („das macht er ist gericht“). Auf diese Ursache dürften auch die zahlreichen Inversionen zurückzuführen sein, von der ersten Zeile angefangen. Wie Rollenhagen und Fischart verfährt auch Luther mit den Reimen äußerst willkürlich: „Gott“ auf „not“, „waffen“ auf „betroffen“, „getan“ auf „man[n]“. In der vierten Strophe schreibt Luther „stan“ (statt „stehen“), um auf „plan“ zu reimen.

Für all diese Nachlässigkeiten gilt, dass sie weit weniger auffallen, wenn der Text nicht gelesen, sondern gesungen wird. Vor allem aber gilt, dass dieses Lied, wie alle anderen Lieder der Zeit, keine Buchdichtung ist, für die stumme Lektüre geschrieben, sondern ein Text, der zu einer bestimmten Melodie (deren Anforderungen er angepasst werden muss) gesungen werden soll. Mit anderen Worten: Luther dichtet nicht, sondern er bearbeitet den Psalm 46 für den Gemeindegesang. Wenn er dabei teilweise einem jambischen Rhythmus folgt, dann nicht, weil er sich über die prosodischen Gesetze der deutschen Sprache Gedanken gemacht hätte.

Die deutsche Sprache, wie Rollenhagen, Fischart oder Luther sie gebrauchen, ist keinen metrischen Gesetzen unterworfen. Das bringt sie in einen maximalen Gegensatz zu den antiken Sprachen, in denen das Verfassen von Versen eine höchst voraussetzungsreiche, jahrelanges Studium voraussetzende Tätigkeit ist. Der antike Dichter feilte an seinen Versen und überarbeitete sie wieder und wieder. Bei Horaz („De arte poetica“ v. 388) konnte man sogar die Empfehlung lesen, dass der Dichter seine Verse mehrere Jahre liegen lassen sollte, bevor er sie überhaupt veröffentlichte. Die Knittelreime dagegen waren eine Technik, die ihre Herkunft aus einer mündlich praktizierten Improvisationskunst deutlich zu erkennen gab. Die Meistersinger in ihren Singschulen bedienten sich dieser Technik auch weiterhin in diesem Sinne, bis weit über die Frühe Neuzeit hinaus. Für

das gemeinsame Singen in der Kirche oder im Wirtshaus brauchte man keine Vorkenntnisse in Metrik und Prosodie.

Dieses Nebeneinander zweier völliger verschiedener, in der öffentlichen Wahrnehmung gar nicht miteinander verbundener Formen der Dichtung ist im Grunde nichts Besonderes. Denn ganz ähnlich haben auch wir heute auf der einen Seite eine hochsprachliche Kunstdichtung, die als elitäre Leselyrik gedacht ist und auf der anderen Seite gesungene, populäre Liedformen (Hip-Hop oder Schlager, Volksmusik oder Protestlied), deren Verfasser sich nicht um irgendwelche metrischen oder prosodischen Regeln außer der Wiederkehr des Reims kümmern. Den Schlagertext aber würde auch heute niemand zur Lyrik rechnen.

3 Die Grammatikalität der deutschen Sprache

Der Übergang zu einer deutschen Verssprache, wie er sich um 1600 vollzieht, setzt voraus, dass man es überhaupt für möglich hält, sich in der deutschen Sprache *kunstgemäß*, das heißt entsprechend den Regeln einer *ars* auszudrücken. Diese Überzeugung war Ende des 16. Jahrhunderts alles andere als allgemein. Im Gegensatz zum Latein als der internationalen Sprache der Gelehrten (und damit der Dichtung, soweit diese einen seriösen Anspruch erhob) waren die europäischen Nationalsprachen die Sprachen des Volkes. Man bediente sich der deutschen Sprache, wo man sich an das Volk – womit nicht die Nation, sondern das niedere, ungebildete Volk bezeichnet ist – wandte, das nur diese Sprache verstand. Man bediente sich der deutschen Sprache auf der Straße, aber nicht im wissenschaftlichen und dichterischen Ausdruck. Als barbarische Sprache, so war die Überzeugung, verfügte die deutsche Sprache – genauso wie die anderen Volkssprachen – weder über den Wortschatz noch über die Grammatik, die eine gesicherte Vermittlung der Inhalte und einen stilistisch bewertbaren Ausdruck möglich gemacht hätten.

Jörg Robert hat gezeigt, dass die frühneuhochdeutschen Wörterbücher nicht nur die Aufgabe erfüllten, Übersetzungen an die Hand zu geben, sondern es genauso um den praktischen Beweis ging, dass die modernen Sprachen über dieselbe Ausdrucksfülle wie die lateinische Sprache verfügen. Die frühneuhochdeutschen Wörterbücher „demonstrieren in actu den Reichtum (copia) des Deutschen, indem sie zu jedem lateinischen Lemma ein volkssprachiges Äquivalent aufzubieten vermögen.“¹⁵ Es geht um den Nachweis der Gleichrangigkeit mit den antiken Sprachen.

Indem es bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein keine Grammatik des Deutschen gab, musste es den Gelehrten als ein äußerst wagemutiges, wenn nicht absurdes Unternehmen erscheinen, in dieser Sprache wissenschaftliche

15 Jörg Robert: Normieren und Normalisieren. Sprachenpluralität und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit – am Beispiel der Lexikographie. In: *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 201–248, hier S. 233f.

– oder überhaupt nur sachliche – Inhalte vermitteln zu wollen. In einer wilden Sprache, bei der mangels sprachlicher Normen und ausreichenden Wortschatzes nicht einmal gesagt werden konnte, was sprachlich richtig und was falsch war, konnte man nicht über Inhalte diskutieren.

Dieser Vorbehalt betraf auch die Dichtung. Wie sollte es möglich sein, sich in einer Sprache differenziert auszudrücken, wenn diese nicht über einen genügend großen Wortschatz verfügte? Wie sollte ein stilistisch gelungener Ausdruck möglich sein, wenn es keine Grammatik und keine Vorbilder gab, an denen man überhaupt ermessen konnte, was ein stilistisch gelungener Ausdruck war? Die Nachstellung des Adjektivs etwa („Röslein rot“) konnte eine stilistisch gelungene Lizenz der poetischen Sprache genauso wie eine unschöne Abweichung von der gewohnten Wortstellung sein. War es stilistisch gelungen, wenn man um des Reims oder der Silbenzahl willen im Nominativ einfach ein e anhängte („der Sohne“), wie es im Dativ üblich war („dem Sohne“), oder sollte man das vermeiden? Musste im Deutschen der Hiat, also der Zusammenstoß zweier Vokale am Wortende und folgenden Wortanfang („wollte ich“) vermieden werden („wollt‘ ich“) wie in den antiken Sprachen oder im Französischen, oder war diese Regel im Deutschen überflüssig?

Um einen stilistischen Anspruch erheben zu können, musste die Möglichkeit eines solchen Anspruchs festgestellt werden und das heißt, die Grammatikalität und die stilistische Ausdrucksfähigkeit der deutschen Sprache mussten nachgewiesen werden. Es musste sicher sein, dass der deutschen Sprache Regeln zugrundelagen, die eine *ars grammatica* und eine *ars poetica* beschreiben und als Normen zur Verfügung stellen konnten. Anders als bei der lateinischen Sprache, bei der die antiken Grammatiker ein für allemal diese Normen beschrieben hatten, mussten die Kunstlehrer der deutschen Sprache deshalb einen doppelten Anspruch erfüllen. Sie mussten nicht nur die Normen selbst beschreiben, sondern sie mussten überhaupt erst einmal beweisen, dass es Normen gab.

Das war alles andere als unbestritten. Im Mittelalter war der Begriff der *grammatica* identisch mit dem der *latinitas*, indem die anderen beiden Sprachen, deren Grammatikalität anerkannt war – die griechische und die hebräische –, kaum eine Rolle spielten. Grammatikunterricht war Lateinunterricht und Lateinunterricht war Grammatikunterricht. Die Grammatik zu lernen, hieß die lateinische Sprache zu lernen und diese war die Voraussetzung für alle Wissenschaften und Künste, oder noch viel grundsätzlicher: für jede sachliche Auseinandersetzung mit einem bestimmten Gegenstand.

Die Überzeugung von der Unregulierbarkeit der deutschen Sprache wird besonders deutlich, wo man aus äußeren Gründen gezwungen war, die Volkssprache zu benutzen, etwa um die Bibel denjenigen zu vermitteln, die der lateinischen Sprache nicht mächtig waren. Otfried von Weißenburg, der sich im 8. Jahrhundert in seinem „Evangelienbuch“ genau dazu gezwungen sieht, hält die deutsche Sprache für roh, undisziplinierbar und wie ein wildes Pferd durch den Zügel der grammatischen Kunst nicht zu bändigen. Man könne nicht einmal sagen, wie

die Wörter dieser Sprache zu schreiben seien.¹⁶ Das Deutsche ist eine Sprache im Naturzustand: Niemand weiß genau, was ihre Wörter, die nie durch den autoritativen Charakter eines bestimmten Textkorpus festgelegt wurden, bedeuten. Anders als im Hebräischen, in dem es das Alte Testament gibt und anders als im Griechischen, in dem es Homer gibt, weiß man im Deutschen nicht, zu welchen Bildungen diese Sprache fähig ist und ob diese Bildungen irgendwelchen Regeln gehorchen.

Mit diesen Vorbehalten ist Otfried nicht allein. Sie gelten genauso noch im 13. Jahrhundert für Dante, der das Toskanische als Literatursprache verwendet, sich deren mangelnder Grammatikalität aber bewusst ist. In seiner Schrift „Über die Volkssprache“ („De vulgari eloquentia“) bestimmt er diese – in seinem Fall also das Toskanische – als die Sprache, die man nicht über Regeln, sondern allein durch die Nachahmung der Amme lerne. Während diese ‚Muttersprache‘ alle beherrschten, sei die zweite Sprache, die die Römer *grammatica* genannt hätten, einigen Wenigen vorbehalten, die sie sich durch Ausdauer und Geduld angeeignet hätten. Ein Unterschied zwischen beiden ist deshalb, dass die Volkssprache der Natur, Latein aber der Kunst, also den Regeln einer *ars* gehorcht.¹⁷

Noch Anfang des 16. Jahrhunderts ist Erasmus fest von der grammatischen Inkompatibilität der Volkssprachen überzeugt. In seiner Schrift „Über den Unterricht der Kinder“ („De pueris institutendis“, 1529) bedient er sich der Tatsache, dass Kinder in wenigen Monaten eine barbarische, also regellose Sprache wie das Französische lernen, als Argument dafür, dass das Lateinische durch eine entsprechende Reform des Lateinunterrichts ebenso leicht zu erlernen sein müsste. Unwillkürlich und während der Beschäftigung mit ganz anderen Dingen würden Kinder oft in wenigen Monaten eine Sprache wie das Französische lernen, die doch durch ihre fehlende Grammatikalität wesentlich schwieriger zu lernen sei als das Lateinische.¹⁸

Entsprechend dieser Identifikation von lateinischer Sprache und Grammatik hatte der erste Versuch, die Grammatik einer Volkssprache zu schreiben, Leon Battista Albertis „Regole della lingua fiorentina“ (1450), vor allem den Charakter eines Beweises dafür, dass es überhaupt möglich war, die Grammatik einer Volkssprache zu schreiben.¹⁹ Alberti wollte beweisen, dass die Sprache, die man

16 Otfried von Weißenburg: Evangelienbuch. Hg. v. Johann Kelle. Regensburg 1856, Bd. 1, S. 9. Ich übernehme in den folgenden Abschnitten einige Textpassagen aus Volkhard Wels: *Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert*. Zuerst Berlin 2000. Im open access zugänglich auf dem Server der Universität Potsdam, dort S. 45–64.

17 Dante Alighieri: *De vulgari eloquentia*. Hg. und komm. v. Aristide Marigo. In: *Opere di Dante*. Bd. 6. Florenz 1957, S. 6ff.

18 Desiderius Erasmus: *De pueris statim ac liberaliter instituendis*. Hg. von Jean-Claude Mar-golin. In ders.: *Opera omnia*. Amsterdam, New York u.a. 1969, Bd. I, S. 1–78, hier S. 48f.

19 Vgl. Giuseppe Patota: *Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti*. Rom 1999; Mirko Tavoni: *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*. Padua 1984 und Walter

in Florenz auf der Straße sprach, tatsächlich grammatischen Regeln gehorchte und nicht nur durch Idiomatik und Gewohnheit reguliert war.

Für die deutsche Sprache vollzieht sich dieser Prozess erst im 16. Jahrhundert. Laurentius Albertus schreibt 1573 seine „Teutsch Grammatick oder Sprach-Kunst“ hauptsächlich deshalb, um Ausländern das Lernen der Sprache zu erleichtern. Es geht ihm jedoch auch um die Ehre der deutschen Sprache, wenn er schreibt, dass inzwischen alle Volkssprachen eine Grammatik bekommen hätten und nur die Deutsche noch verachtet und vernachlässigt sei.²⁰ Ähnliches berichtet Albert Ölinger in der Vorrede zu seinem „Vnderricht der Hoch Teutschen Spraach“ aus demselben Jahr. Ölinger war auf das Problem einer deutschen Grammatik gestoßen, als er einigen französischen Baronen Deutsch beibringen sollte. Als er die Buchhandlungen auf der Suche nach einer deutschen Grammatik durchstreifte, teilte man ihm mit, dass es eine solche nicht gebe und man es auch für äußerst unwahrscheinlich halte, dass eine solche in Anbetracht der Schwierigkeiten der deutschen Sprache und der Vielzahl der Dialekte überhaupt möglich sei.²¹

1578 dann allerdings zitiert Johannes Clajus in seiner „Grammatica germaniae linguae“ die Regellosigkeit der deutschen Sprache als einen endlich überwundenen Zustand und zwar durch das „Werkzeug“ Luther, der für das Deutsche geleistet habe, was die Propheten für das Hebräische und die Evangelisten für das Griechische. Mit der Bibelübersetzung habe Luther ein Korpus von Schriften aufgestellt, denen für die Sprachregelung normativer Charakter zukomme, so dass Clajus von dort seine Grammatik des Deutschen ableiten kann.²² Auch für Clajus also ist das Deutsche an sich regellos. Die sprachschöpferische Leistung Luthers – den Clajus darin als Sprachrohr des Heiligen Geistes betrachtet – bestand gerade darin, dieser regellosen Sprache normative Gestalt gegeben zu haben, sie in Regeln gefasst zu haben.

Doch auch nach Clajus bleibt die Grammatik des Deutschen ein Problem. Noch Justus Georg Schottel macht sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts in seiner „Ausführlichen Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache“ den Nachweis der Grammatikalität – der „Kunstrichtigkeit“, wie es jetzt heißt, also der Tatsache, dass das Deutsche einer *ars gehorcht* – zu seinem vorrangigen Ziel.²³ Schottel ist allerdings einen entscheidenden Schritt weiter als seine Vorgänger im 16. Jahrhundert: Er ist

Keith Percival: The Grammatical Tradition and the Rise of the Vernaculars. In: *Historiography of Linguistics*. Hg. v. Th. A. Sebeok. The Hague, Paris 1975, Bd. 1, S. 231–275.

20 Laurentius Albertus: Deutsche Grammatik. Hg. v. Carl Müller-Fraureuth. Strassburg 1895, S. 12f.

21 Albert Ölinger: *Vnderricht der Hoch Teutschen Spraach*. Straßburg 1574. Ndr. Hildesheim, New York 1975, f. ijf. Auch Johann Sturm tadelt in der Widmung dort die Überzeugung derjenigen, die glaubten, nur für Latein und Griechisch könnten grammatische Regeln formuliert werden, vgl. ebenda, f. 6^v.

22 Johannes Clajus: Deutsche Grammatik. Nach dem ältesten Druck von 1578 mit den Varianten der übrigen Ausgaben hg. v. Friedrich Weidling. Strassburg 1894, S. 3f.

23 Justus Georg Schottel: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache. Hg. v. Wolfgang Hecht. Braunschweig 1557. Ndr. Tübingen 1967, S. 2.

nicht mehr der Überzeugung, dass die deutsche Sprache denselben Regeln gehorcht wie die lateinische. Diese Entdeckung der grammatischen Selbständigkeit der deutschen Sprache, das heißt der Tatsache, dass sich ihre Grammatik nicht aus den antiken Sprachen ableiten lässt, hat entscheidend dazu beigetragen, dass das Deutsche jetzt zu einer „Hauptsprache“ aufgerückt ist, die gleichberechtigt neben, wenn nicht über den antiken Sprachen steht.

Damit hat der Begriff der Grammatik im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts eine Historisierung erfahren, die eine unmittelbare Folge dessen war, was die Humanisten um 1500 an der lateinischen Grammatik vorexerziert hatten. Gegen die mittelalterliche Überzeugung von der Universalität und der logischen Struktur der lateinischen Grammatik, wie sie etwa in den *modi-significandi*-Traktaten zum Ausdruck kam, hatten Humanisten wie Lorenzo Valla gezeigt, dass die lateinische Grammatik kein abstraktes, logisch deduzierbares, normatives Regel-System war, sondern eine deskriptive Wissenschaft. Als solche musste sie von der historisch gewachsenen Sprache eines bestimmten Zeitraums ausgehen. Daraus war als Extremform der Ciceronianismus entstanden, indem die Humanisten die lateinische Sprache in der Epoche Ciceros zur reinsten erklärt hatten und nur noch zulassen wollten, was dort praktiziert worden war.

Grundsätzlich aber war damit der Begriff der Grammatik historisiert. Die lateinische Sprache war nicht mehr der Ausdruck einer zeitlosen, logisch aufgebauten Universalgrammatik, der die Sprache notfalls immer wieder angepasst werden muss, sondern genau umgekehrt war die Grammatik als Disziplin der Versuch, eine Sprache in ihren gewachsenen und teilweise eben auch unlogischen, idiomatischen Strukturen zu beschreiben.

Dieser neue, historische Begriff der Grammatik, von den Humanisten aus der lateinischen Sprachgeschichte abgeleitet, wird im Laufe des 16. Jahrhunderts auf die deutsche Sprache übertragen. Denn wenn schon die lateinische Grammatik keine Universalgrammatik war, sondern eine deskriptive Annäherung an den tatsächlichen Sprachgebrauch, dann musste es auch möglich sein, die bisher als regellos geltenden Volkssprachen grammatisch zu beschreiben. Komplementär zur Historisierung des Grammatik-Begriffs vollzieht sich deshalb die Uminterpretation der Grammatik von einer normativen Schulgrammatik, die vor allem den Zwecken des Sprachunterrichts gehorchte, zu einer deskriptiven Kunstlehre. Die grammatische Kunst, die *ars grammatica*, ist in erster Linie ein deskriptives Wissen und erst in zweiter Linie dann ein normatives, indem die Ergebnisse des deskriptiven Verfahrens zurückgewendet werden können auf die Regelung des Sprachgebrauchs. Die Erkenntnis der Historizität und die Erkenntnis der Deskriptivität der Grammatik bedingen sich gegenseitig.

Das ist genau der Punkt, den dann 1624 Opitz in den ersten, eingangs zitierten Sätzen der „Poeterey“ auch für die Dichtung formulieren wird.

4 Die Kunstfähigkeit der Volkssprachen

Solange die lateinische Grammatik als Universalgrammatik galt, mussten auch die Prinzipien der lateinischen Versgestaltung als universal gültige Prinzipien erscheinen. Die Dichtungsfähigkeit der deutschen und aller anderen, vom Volk gesprochenen Sprachen erweisen, musste also heißen, die Übertragbarkeit der lateinischen Prosodie und Metrik für diese Sprachen aufzuzeigen. Es ging um den Nachweis, dass man in den Volkssprachen Verse nach den Regeln der lateinischen Metrik und Prosodie schreiben konnte.

Jeder Versuch in dieser Richtung stand aber vor einem großen Problem. Das für die Versgestaltung relevante Element der lateinischen Sprache ist nicht die Betonung, sondern die Silbenkürze und -länge. Der lateinische Vers ist keine Abfolge von betonten und unbetonten Silben, sondern eine Abfolge von langen und kurzen Silben. Man spricht von einer quantifizierenden Metrik im Unterschied zu einer akzentuierenden. Dass es aber verschiedene metrische Systeme überhaupt geben könnte, war im 16. Jahrhundert noch nicht klar. Solange die lateinische Grammatik als Universalgrammatik galt, musste die quantifizierende Metrik der lateinischen Sprache als einzig mögliches Prinzip der Versgestaltung gelten. Verse nach antikem Muster in den Volkssprachen zu schreiben, musste also heißen, Verse zu schreiben, indem man die Länge der Silben nach antikem Vorbild maß.

Der Versuch, diese lateinische Metrik auf die Volkssprachen zu übertragen, lag dabei auch insofern nahe, als die lateinische Grammatik seit dem Mittelalter ein künstliches System war, das jeder in der Schule lernen musste. Dass dies in der Antike anders gewesen sein könnte, Horaz etwa also nicht erst Silbenlängen ausgerechnet hatte, um die Quantität einer Silbe zu bestimmen, war eine Erkenntnis, die sich erst durchsetzen musste. Latein war eine Zweitsprache, die man ein Jahrtausend lang gelernt hatte, ohne auf muttersprachliche Kompetenzen zurückgreifen zu können. Das musste vor allem bei der Aussprache zu willkürlichen Entwicklungen führen. Erasmus gibt mit seinem „Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache“ („Dialogus de recta latini graecique sermonis pronuntiatione“, 1528) einen Eindruck von den Schwierigkeiten, vor denen man stand.

Niemand hatte mehr die muttersprachliche Kompetenz, zu wissen, dass die lateinische Negation „non“ mit einem langen Vokal gesprochen werden muss. Man musste die Vokallängen erst mühsam aus der antiken Praxis rekonstruieren und dann auswendig lernen. Zahlreich sind die Lehrbücher dieser lateinischen Prosodie im 16. Jahrhundert.²⁴ Wie die lateinische Grammatik überhaupt, so musste deshalb auch die lateinische Prosodie als künstliches Gebilde erscheinen. Die natürliche Quantität der Silben hörte man im alltäglichen Gebrauch der lateini-

²⁴ Jürgen Leonhardt: *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance*. Göttingen 1989.

schen Sprache nicht. Man machte sie nur dann hörbar, wenn man Verse rezitierte, also die Silben bewusst skandierte – und auch das ist umstritten.²⁵

In jedem Fall aber war die lateinische Prosodie ein System, das sich an das berechnende, metrisch geschulte Auge des Kunstliebhabers und Kenners richtete. Wie ein Architekt dieser Zeit, der die Proportionen eines Gebäudes so entwarf, dass sie arithmetischen Größenverhältnissen entsprachen, war die lateinische Metrik vor allem eine mathematische Leistung. Wenn man ihre Gesetze kannte, konnte man die Silbenquantitäten in einem Gedicht wiedererkennen, ähnlich wie der Architekt mit seinem kunsterfahrenen Auge die arithmetischen Proportionen im architektonischen Grundriss eines Gebäudes erkannte. Dass in der Antike das Volk auf der Straße die quantifizierende Metrik in den Gedichten eines Horaz erkannt haben könnte, zog man nicht in Betracht.

Viele konnten sich nicht einmal vorstellen, dass das Latein eines Cicero auf dieser Straße verstanden worden war. Das kunstvolle, grammatisch organisierte Latein der Gelehrten, der Redner und Dichter und das auf der Straße gesprochene, barbarische Römisch galten Vielen als zwei verschiedene Dinge. 1435 hatte in den Vorräumen des Papstes Eugenius IV. zwischen dessen humanistisch gebildeten Sekretären Leonardo Bruni, Antonio Losci, Flavio Biondo, Cencio dei Rustici, Andrea Fiocco und Poggio Bracciolini ein Disput genau um diese Frage stattgefunden. Zur Debatte hatte gestanden, ob es im antiken Rom eine Volksprache gegeben habe, die sich als das tatsächlich gesprochene Römisch von der Kunstsprache des Lateinischen so unterschied, wie sich das Italienische, das zu Zeiten Eugenius IV. auf den Straßen Roms gesprochen wurde, von dem Latein seiner Sekretäre unterschied.²⁶

Der Streitpunkt war also, ob das Latein, wie es die Humanisten aus den antiken Klassikern kannten, jemals eine gesprochene Sprache gewesen war. Bruni und Losci vertraten in dieser Diskussion den Standpunkt, dass Bäcker und Wollwirker niemals in der Lage gewesen seien, die lateinische Grammatik zu meistern und sie infolgedessen auch niemals Latein hätten sprechen können. Biondo, der die Identität von römischer Volks- und lateinischer Kunstsprache in der Antike behauptet hatte, muss sich von Bruni die Frage gefallen lassen, ob er sich wirklich ernsthaft vorstellen könne, dass eine normale Verkäuferin im antiken Rom die schwierige Deklination von „*supellex*“ oder die Konjugation von „*fero*“ habe meistern können.²⁷

25 Aage Kabell: Metrische Studien II: Antiker Form sich nähernd. Uppsala 1960; Wilfried Stroh: Der deutsche Vers und die Lateinschule. In: Antike und Abendland 25 (1979), S. 1–19.

26 Die Auseinandersetzung war noch um 1700 bekannt, vgl. Daniel Georg Morhof: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie. Hg. von Henning Boetius nach der zweiten Ausgabe, Lübeck u. Frankfurt 1700. Ndr. Bad Homburg 1969, S. 51f.

27 Leonardo Bruni: *An vulgus et literati eodem modo per Terentii Tulliique tempora Romae locuti sint*. In: Mirko Tavoni: Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica. Padua 1984, S. 216–221.

Es ist Bruni schlechterdings unvorstellbar, dass die feinen Bedeutungsdifferenzierungen, über die die lateinische Sprache bei Vergil oder Horaz verfügt, vom antiken Volk auf der Straße hätten wahrgenommen werden können. Deshalb ging Bruni davon aus, dass es im antiken Rom – genauso wie in seiner eigenen Gegenwart – zwei verschiedene Sprachen gegeben habe: eine römisch-regellose, die auf der Straße gesprochen wurde und eine lateinisch-kunstvolle, grammatisch geregelte, die von den Dichtern und Schriftstellern benutzt wurde. Um vom Volk verstanden zu werden, hätten die Redner sich des Römischen bedient. Erst später hätten sie dieses Römisch dann für die schriftliche Fassung in das kunstvolle Latein übersetzt, das man bei Cicero lesen konnte.

Angesichts solcher Diskussionen um die relativ harmlose Beherrschung der lateinischen Konjugation und Deklination musste die lateinische Metrik als ein höchst elitäres Wissen erscheinen. Die Gedichte von Vergil oder Horaz waren in einer artifiziellen Sprache geschrieben, deren Schönheit nur die Wenigsten wahrnehmen konnten. Sie waren – schon in der Antike – für das elitäre Auge des Kämers gedacht, ganz so wie die neulateinische Dichtung des 16. Jahrhunderts sich an eine höchst kleine, elitäre Leserschaft wandte. Was auch immer diese humanistisch gebildete Elite auf der Straße hörte, wenn die Bäcker und Verkäuferinnen dort ihre Lieder sangen: Es war sicherlich keine Kunst im Sinne der antiken *ars poetica*.

5 Quantifizierende Verse in Italien

Um sich überhaupt auf die Suche nach einer metrischen Regulierungsmöglichkeit der Volkssprachen machen zu können, musste man erkannt haben, dass die Metrik und Prosodie der lateinischen Sprache kein notwendiges und absolutes, kein *a priori* gültiges System darstellte, sondern nur eine historische Möglichkeit unter anderen. Erst wenn die lateinische Grammatik relativiert und in ihrer historischen Bedingtheit erkannt war, konnte man auf die Idee kommen, dass es für die modernen Volkssprachen andere metrische Gesetze geben könnte als die der antiken, lateinischen Grammatik.

Der erste und naheliegendste Versuch aber musste sein, volkssprachliche Verse nach den als universal verstandenen Gesetzen der lateinischen Sprache zu schreiben. In Italien und Frankreich stellte sich dabei grundsätzlich dasselbe Problem wie im deutschsprachigen Raum. Die volkssprachliche Dichtung der romanischen Sprachen zählte Silben und gehorchte einem mehr oder weniger ausgeprägten, akzentuierenden Betonungsprinzip.²⁸ Allerdings hatte sich in Italien spätestens mit Dante und Petrarca eine volkssprachliche Dichtung etabliert, deren hohes kunstvoll-technisches Niveau niemand bezweifeln konnte. Dennoch

28 Zu den quantifizierenden Versuchen in den Volkssprachen vgl. den Überblick von Aage Kabell: *Metrische Studien II: Antiker Form sich nähernd*. Uppsala 1960, S. 130–140 zu quantitativen Versuchen in Italien, S. 140–160 zu Frankreich, S. 161–166 zu Spanien, S. 166–183 zu England, S. 183–188 zu den Niederlanden, S. 188–197 zu Deutschland.

galt auch hier die Unterscheidung zwischen metrisch gebundenen, lateinischen Versen und volkssprachlichen Reimen („rime“). Der „Canzoniere“ Petrarcas trägt eigentlich den Titel „Rerum vulgarium fragmenta“ (also etwa „Volkssprachliche Fragmente“) und die dort versammelten Sonette und Madrigale werden als „rime“ bezeichnet, nicht als „versi“.

Verse waren nach allgemeiner Überzeugung nur in den antiken Sprachen und in einer quantifizierenden Metrik möglich. Die Bemühungen um den Nachweis einer Grammatikalität des Italienischen sind deshalb schon bei Alberti von entsprechenden Versuchen begleitet, quantifizierende Verse in italienischer Sprache zu schreiben.²⁹ Am 22. Oktober 1441 hatten Leon Battista Alberti und Leonardo Dati bei einem poetischen Wettkampf („Certame Corononario“) im Dom von Florenz ihre Versuche vorgestellt, die quantifizierende Metrik der antiken Sprachen auf das Italienische zu übertragen. Es ging um den Beweis, dass das Italienische derselben Eleganz wie die antiken Sprachen fähig war. Alberti rezitierte italienische Hexameter, die nach den lateinischen Gesetzen gebaut waren, Dati eine sapphische Ode, ebenfalls nach quantifizierender Metrik.

Diese Bemühungen blieben lange ohne weitere Folgen. Erst 1539, hundert Jahre später, gab Claudio Tolomei einen programmatischen Sammelband („Versi, et regole de la nuova poesia“) heraus, für den über dreißig Dichter quantifizierende Verse in italienischer Sprache geschrieben hatten. Auch theoretisch waren Fortschritte zu verzeichnen, insofern Tolomei dem Band einen Anhang mit Regeln beigegeben hatte, die dabei helfen sollten, die Quantität italienischer Silben zu bestimmen. Auch hier war Dichtung also erst einmal an eine Rechenleistung geknüpft. Dennoch war die quantifizierende Dichtung in Italien alles andere als eine bizarre Randerscheinung. Zu den Dichtern, die sich in den nächsten hundert Jahren in dieser neuen Verskunst versuchten, gehörten unter anderem Ariost, Annibale Caro, Antonio Renieri, Girolamo Fracastoro, Luigi Alamanni, Benedetto Varchi, Francesco Patrizio, Bernardo Tasso und Tommaso Campanella.³⁰

Den epochalen Einschnitt markieren dennoch nicht diese Verse, sondern Sperone Speronis „Dialogo delle lingue“ (1542). In diesem Gespräch zwischen Pietro Bembo, Lazaro Bonamico und einem nicht benannten „Hofmann“ („Cortegiano“) vertritt Bonamico die alte These von der barbarischen Natur des Italienischen, die dieses einer rhetorisch-stilistischen oder metrischen Formgebung nicht zugänglich mache. Ein Cicero oder Vergil in italienischer Sprache sei deshalb undenkbar. Bembo verteidigt gegen Bonamico das Italienische mit dem Argument der Entwicklungsfähigkeit der Sprachen. Auch das Lateinische sei keine der Geschich-

29 Zu Alberti vgl. Maria Antonietta Passarelli: La lingua della patria. Leon Battista Alberti e la questione del volgare. Rom 1999, S. 65–83. Allgemein vgl. Francesco Bausi und Mario Martelli, La metrica italiana. Florenz 1993, S. 153–157 und W. Theodor Elwert: Italienische Metrik. Wiesbaden 1984, S. 148–175.

30 Giosuè Carducci hat 1881 eine Sammlung dieser „poesia barbara“ herausgegeben vgl. La poesia barbara nei secoli XV et XVI, Bologna 1881. Sie enthält auch die Gedichte und die Regeln aus dem Sammelband Tolomeis.

te überhobene Größe, sondern dem Wachstum und Verfall unterworfen. Es gibt also eine Sprachgeschichte des Lateinischen in der Antike.

Die Verabsolutierung einer Sprachnorm, wie es im Ciceronianismus geschehen war, habe zu einem toten, gelehrten Pedantismus geführt. Wenn die Sprachen aber grundsätzlich Entwicklungsfähig seien, gelte dies auch für das Italienische. Wie eine Pflanze sich besser und schneller entwickle, wenn man sie pflegt, so kann man auch eine Sprache pflegen und entwickeln. Bembo verweist auf Petrarca und Boccaccio als Vorbilder für eine solche italienische Nationalsprache. Der Hofmann pflichtet dem bei und verweist auf das an den Höfen gesprochene Italienisch, im Unterschied zu den auf der Straße gesprochenen, regionalen Dialekten. Das ist ein Argument für die Wandlungs- und Bildungsfähigkeit der Volkssprache.

Im „Dialogo“ wird diese Bildungsfähigkeit der Volkssprache mit der Möglichkeit in Verbindung gebracht, eine volkssprachliche Verskunst zu erschaffen. Lázaro Bonamico hält eine solche für undenkbar:

Eine solche Melodie [wie sie die metrische Ordnung in der lateinischen Sprache erzeugte] aufzunehmen, sind weder die Ohren des Volkes fähig, noch können die Wörter der Volkssprache eine ähnliche formen. Ich weiß nicht, warum ihre Prosa rhythmisch genannt wird, da man in ihr Spondeen, Daktylen, Trochäen oder Anapäste, ja jede Art Versfüße, mit deren Hilfe die Rede sich in geregelten Bahnen bewegt, entweder nicht kennt oder nicht beachtet. In Wirklichkeit hat dieses neue Ungetüm der Prosa in Volkssprache gar keine Versfüße und gleitet wie eine Blindschleiche dahin, oder es hat solche, die von den griechischen und lateinischen Typen sehr verschieden sind. Aus einem so beschaffenen Wesen, das wie ein Ungeheuer durch Zufall außerhalb des üblichen und wider jegliche vernünftige Absicht entstanden ist, dürfte man weder Kunst noch Wissenschaft machen.³¹

Der letzte Satz ist wörtlich zu verstehen, indem eine *ars* eben nur dort entstehen kann, wo es Regelmäßigkeit gibt. Wenn man aber gar nicht sagen kann, wie die Wörter einer Sprache richtig ausgesprochen werden – weil sie in zahlreiche Dialekte zerfällt und dasselbe Wort in der Lombardei ganz anders ausgesprochen wird als in der Toskana –, dann kann es für diese Sprache auch keine *ars* geben. Die Sprache kann nicht kunstvoll verwendet werden, sondern nur der Gewohnheit, nämlich dem Gebrauch der Straße entsprechend.

Auch hier ist es dann wieder der adelige Hofmann, der den gelehrten Pedanten auf die Musikalität der Volkssprache hinweist und auf das Niveau, das etwa Petrarca in dieser Volkssprache bereits erreicht habe. Ob sich die Volkssprache durch die Übertragung der lateinischen Metrik (wie es der Sammelband von Tolumei vorgeführt hatte) oder durch die Ausbildung der akzentuierenden Metrik des Italienischen zu einer Verssprache entwickeln lässt, wird in Speronis „Dialogo“

³¹ Sperone Speroni: *Dialogo delle lingue*. Hg., übers. u. eingel. v. Helene Harth. München 1975, S. 95.

go“ nicht weiter diskutiert. Klar ist aber am Ende, dass das Latein seinen Status als überhistorische Norm verloren hat. Dieses Argument von Speronis „Dialogo“ war unschwer auf die anderen Volkssprachen zu übertragen.

6 Quantifizierende Verse in Frankreich

Auch in Frankreich gehen zumindest zu Beginn die Versuche, französische Verse nach einer quantifizierenden Metrik zu schreiben, mit dem Nachweis der Grammatikalität des Französischen einher.³² Charles de Bovelle bestreitet 1533 in seinem „Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate“ („Abhandlung über den Unterschied zwischen den Volkssprachen und über die Verschiedenheit der französischen Sprache“) eine solche Grammatikalität noch. Volkssprachen („vulgares linguas“) sind für ihn Sprachen, „die nicht durch den Zügel von Regeln und Vorschriften in ihrer Linie und Form gehalten werden“ („quas in sua amussi et idea nullae regularum et praceptionum sistunt habentae“).³³ Silbenzählen und Reimen wäre dann das einzige, was in einer solchen Sprache möglich ist.

Joachim du Bellay dagegen (der mit den italienischen Versuchen vertraut war und mit Claudio Tolomei auch persönlich in Verbindung stand) richtet 1549 sein Manifest „La deffence, et illustration de la langue françoise“ genau gegen solche Überzeugungen. Man muss an der Sprache arbeiten, ihr Regeln geben, dann kann man sie auch auf das Niveau der antiken Sprachen heben, heißt es in klarem Anschluss an Speronis „Dialogo“. Auf solche Forderungen wird sich Opitz 1617 im „Aristarch“ beziehen, wenn es dort heißt, die Deutschen müssten von den Franzosen und Italienern lernen, ihre Sprache „mit Sorgfalt auszubilden und zu schmücken“³⁴.

Wenn man die Volkssprache dagegen verachtet wie die Humanisten mit ihrem Ciceronianismus, dann wird sich am Zustand dieser Sprache nichts ändern. Ebenfalls wie Speroni spielt du Bellay den Hofmann, der sich einer gepflegten Volkssprache bedient, gegen den neulateinischen Pedanten aus. Dieser Gegensatz ist der Dichtergruppe der Pléiade, die sich um du Bellay und Ronsard herum bildet, von Anfang an eingeschrieben. Der souveräne Gestus des Adligen, des Hofmanns, der mit den Streitereien und dem Pedantismus der lateinischsprachigen Gelehrten nichts zu tun haben will, beherrscht die „Deffence“ von der ersten bis zur letzten Seite. Auch diesen Gestus wird Opitz von du Bellay übernehmen.

32 Schon um 1500 entsteht der „Art de métirier françoise“ von Michel de Boteauville, von dem sonst wenig bekannt ist. Seinen „Art“ illustriert Boteauville mit einer „Oraison de la Vierge Marie, en françois metrifié, pour exemple comment on peut metrifier françois“. Beide sind allerdings bis ins 19. Jahrhundert unbekannt und ungedruckt geblieben.

33 Charles de Bovelle: *Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietate*. Paris 1533. Ndr. mit franz. Übers. in ders: *Sur les langues vulgaires et la variété de la langue française*. Hg. v. Colette Dumont-Demaizière. Paris 1973, S. 4 (der Seitenzählung des Originals).

34 Opitz: *Aristarchus* S. 81.

Du Bellay eröffnet seine „Verteidigung der französischen Sprache“ analog zu Speronis Argumentation mit einem programmatischen Kapitel über den Ursprung der Sprachen. Sprachen sind keine Erscheinungen der Natur, sondern Ergebnis einer kulturellen Entwicklung und deshalb immer schon historisch. Das heißt auch und an erster Stelle, dass die Sprachen formbar sind. Deswegen ist die französische Sprache auch keine barbarische Sprache (zweites Kapitel), sondern genauso reich an Ausdrucksmöglichkeiten wie Latein und Griechisch (drittes und vierter Kapitel). Man kann an dieser Sprache arbeiten. Aber dazu genügen Übersetzungen nicht. Man muss sie so vervollkommen, wie die Griechen und Römer selbst ihre Sprachen vervollkommen haben, durch Nachahmung der Griechen und Römer (fünftes bis achtes Kapitel).

Die Grammatik ist auch keine normative Universalgrammatik, die ein für alle mal in den antiken Sprachen zum Ausdruck kommt, sondern eine Beschreibung des jeweiligen Sprachgebrauchs. Deswegen kann es auch keine Frage sein, dass das Französische eine eigene Grammatik hat. Im neunten Kapitel zeigt du Bellay, dass das Französische dieselbe stilistische Ausdrucksfähigkeit („elegance“), denselben Wortreichtum („copia“) und ähnliche Deklinations- und Konjugationsformen wie die antiken Sprachen hat. Wenn die französische Sprache nicht so biegsam und formbar ist wie das Lateinische, liege das nicht an der Sprache, sondern an der Verachtung und Vernachlässigung, mit der man diese Sprache bisher behandelt habe. Das kann man aber ändern. Niemand habe die Urahnen der heutigen Franzosen daran gehindert, eine Silbe zu verlängern und eine andere zu verkürzen, so dass ein Metrum analog zum Lateinischen entsteht und niemand werde die folgenden Generationen daran hindern, solche quantitativen Verhältnisse zu schaffen und daraus eine Kunstform („Art“) abzuleiten.³⁵

Ein Jahr später, 1550, hofft Pierre de Ronsard ganz ähnlich im „Avertissement au lecteur“ seiner ersten „Odes“, die Gelehrten möchten daran arbeiten, Daktylen und Spondeen in der französischen Sprache zu ermöglichen. Derselbe Gedanke findet sich in der „Solitaire second“ (1552) des Pontus de Tyard. Während Jacques Peletier du Mans noch 1555 in seiner „Art poétique“ vor allem die Schwierigkeit eines solchen Versuches sieht, hatte Étienne Jodelle 1553 mit seinem „Distique mesuré“ und einem „Hexastique françois“ bereits die ersten Versuche veröffentlicht. Jacques de La Taille schreibt um 1562 (postum 1573 publiziert) eine Abhandlung über die Art und Weise, wie man im Französischen Verse nach griechischem und lateinischem Modell bilden könne („La manière de faire des vers en françois comme en grec et en latin“), also mit einer quantifizierenden Metrik.

1572 hatte Petrus Ramus (Pierre de la Ramée) in seiner Grammatik („Grammaire“) die französischen Dichter aufgefordert, eine quantitative Dichtung zu entwickeln und damit das zu werden, was Homer für die griechische und Livius

³⁵ Joachim du Bellay: *La deffence, et illustration de la langue françoise*. Hg. v. Jean-Charles Monferran. Genf 2001, S. 96.

Andronicus für die lateinische Dichtung geworden seien.³⁶ Die Äußerung von Ramus ist dabei nicht nur deshalb interessant, weil Ramus nicht gleichzeitig den Reim verwirft – und also eine sowohl metrisch geordnete wie gereimte Dichtung fordert –, sondern gleichzeitig auch noch die Beachtung des natürlichen Akzents fordert. Damit ist bereits anerkannt, dass es mit dem Akzent in der französischen Sprache ein Gesetz gibt, das über die quantitativen Gesetze der lateinischen Sprache hinausgeht.

In der Praxis hatte Jean Antoine de Baïf bereits um 1565 mit seinen „vers mesurés“ (also auf antiker Quantitätsmessung beruhenden Versen) begonnen, allerdings im Gegensatz zu den früheren Versuchen aus einer zum Teil neuen Motivation heraus. Baïf geht es zwar auch darum, die Sprache zu regulieren und die Barbarei zu beenden – „Conseruons nostre langue pure: | Reglons-la, telle comme elle est. | Ce seroit grande moquerie, | De maintenir la Barbarie | Pour vn vain abus qui nous plaist“³⁷ –, daneben aber möchte er vor allem die Dichtung den Bedürfnissen der Musik anpassen. „Pour l'art de Musique | Reformer à la mode antique“ habe er seine „vers mesurés“ erfunden, schreibt Baïf, auf den Wunsch des Lautenisten und Sängers Joachim Thibault de Courville hin.³⁸

Baïfs quantifizierende Verse übertragen deshalb nicht nur das Prinzip der lateinischen Silbenmessung auf die französische Sprache, sondern stellen es vor allem in den Dienst der Vertonung. Wie in der gesungenen Dichtung eine Silbe lang oder kurz gesungen werden kann – zumindest bedingt unabhängig von ihrer Länge oder Kürze in der gesprochenen Sprache –, so versucht Baïf eine Art Partitur auf quantitativer Basis zu erstellen und entwickelt dafür sogar eine eigene Orthographie, einschließlich einiger neuer Buchstaben.

Baïfs erste Paraphrase von Psalmen in „vers mesurés“ erscheinen 1567, die „Etrennes de poésie française en vers mesurés“ 1574.³⁹ Vertonungen von „vers mesurés“ zu profanen Themen werden 1583, 1585, 1594 und 1603 gedruckt, 1606

36 Pierre de La Ramée: Grammaire (1572). Hg. v. Colette Demaizière. Paris 2001, S. 68f.

37 Jean Antoine de Baïf: Euvres en rime. Hg. v. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1881–1890. Ndr. Genf 1966, Bd. 3, S. 3 (Widmung der „Jeux“ an den Herzog von Alençon, 1573).

38 Jean Antoine de Baïf: Euvres en rime. Hg. v. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1881–1890. Ndr. Genf 1966, Bd. 2, S. 461 („A son livre“, aus dem „Neuvième Livre des Poemes“, 1567). Zum musikologischen Kontext vgl. Pierre Bonniffet: Un ballet démasqué. L'union de la musique au verbe dans „Le Printans“ de Jean-Antoine de Baïf et de Claude Le Jeune. Paris, Genf 1988. Außerdem Isabelle His und Jean Vignes: Les paraphrases de Psaumes de Baïf, La Noue et D'Aubigné, mises en musique par Claude Le Jeune (1606): regards croisés du musicologue et du littéraire. In: Les paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles. Hg. v. Véronique Ferrer und Anne Mantero. Genf 2006, S. 377–414; Jean Vignes: Poésie et musique en France au XVI^e siècle. In: Poétiques de la renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle. Hg. v. Perrine Galand-Hallyn u. Fernand Hallyn. Genf 2001, S. 638–658; Jeanice Brooks: Courtly Song in Late Sixteenth-Century France. Chicago, London 2000, S. 293–315 und Manuel Gervink: Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition. Frankfurt/M. u.a. 1996.

39 Vgl. den Ndr. Genf 1972: „Étrénes de poésie fransoee an vers mezurés“, zusammen mit der Handschrift der Psalter-Übersetzung.

dann die „Pseaumes en vers mezurez“ von Claude Le Jeune mit Vertonungen von Baïf und d’Aubigné. Baïf findet mit seinen „vers mesurés“ zu musikalischer Begleitung zahlreiche Nachahmer und löst zumindest eine vorübergehende Mode aus, wozu nicht zuletzt die „Académie de Poésie et de Musique“ beiträgt, die er 1570 mit königlicher Patronage gründet. Jean Brunel und Jean Vignes haben gezeigt, dass es sich dabei keineswegs um eine marginale Erscheinung handelt, sondern um eine breite und anerkannte Bewegung.⁴⁰

Die bizarre Orthographie Baïfs stößt allerdings zunehmend auf Widerspruch. Seine beiden bedeutendsten Nachfolger, Nicolas Rapin und Agrippa d’Aubigné, die in den letzten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts zahlreiche, für den Gesang geschriebene Werke in der neuen Technik publizieren, verzichten bereits wieder auf die neue Orthographie und führen den Reim wieder ein. Auch Baïf selbst veröffentlicht zunehmend wieder gereimte Gedichte in herkömmlicher Schreibweise. Ein Schüler von Rapin, Salomon Certon, publiziert 1610 einen „Traité sommaire de la quantité françoise pour faire composer des vers mesurés à la façon des Grecz et des Latins“, in dem er zahlreiche zeitgenössische Beispiele für diese Praxis zitiert. Noch 1623 zeigt Marin Mersenne in seinen „Quaestiones celeberrimae in Genesim“ welchen Einfluss Baïf auf die Entwicklung der Vokalmusik gehabt hat.⁴¹ Erst dann verebbt die Bewegung.

7 Quantifizierende Verse in England

Ganz ähnlich verläuft die Entwicklung in England.⁴² Während George Gascoigne in seinen „Certayne Notes of Instruction“ 1575 noch der Meinung ist, im Englischen könne es nur Reime und keine Verse geben, hatte Roger Ascham in seinem „Schoolmaster“ (postum 1570) schon die Möglichkeit quantitativer Verse im Englischen erwogen. Er griff dabei auf Diskussionen zurück, die er um 1540 mit Kollegen in Cambridge geführt hatte und denen auch schon erste Versuche gefolgt waren. Die eigentliche Einführung quantitativer Verse beginnt mit der „Arcadia“ Philip Sidneys, einem Schäferroman, der zwischen 1577 und 1580 entsteht. Die dort eingearbeiteten, quantitativen Verse gehen auf die französischen Vorbilder zurück, die Sidney während seines Aufenthaltes in Paris, in direktem Kontakt etwa mit Ramus, kennengelernt hatte.

Auch Sidneys „Apologie for Poetrie“ (um 1579 entstanden) ist, wie später die „Poeterey“ von Opitz, deutlich von du Bellay und Ronsard abhängig. Wie Opitz

40 Jean Brunel: *La poésie mesurée française après Jean-Antoine de Baïf*. In: Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530–1600. Hg. v. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer u. Pierre Bonnifet. Bern, Berlin u.a. 1996, S. 264–278 und Jean Vignes: *Brève histoire du vers mesuré français au XVI^e siècle*. In: *Albineana* 17 (2005), S. 15–43.

41 Jean Vignes: *L’Harmonie universelle* de Marin Mersenne et la théorie du vers mesuré. In: *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVIII^e siècles*. Hg. v. Olivia Rosenthal. Paris 1998, S. 65–85.

42 Alle Angaben im Folgenden nach Derek Attridge: *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*. Cambridge 1974.

geht es Sidney nicht nur um den Nachweis, dass eine Volkssprache metrisch geregelt werden kann, sondern damit verbunden auch um den Nachweis, dass in dieser Volkssprache eine Dichtung möglich ist, die der Beschäftigung eines Hofmanns oder Gentlemans würdig ist, wie ihn Sidney selbst in seiner Person verkörpert.

Sidney ist sich auch zu diesem frühen Zeitpunkt bereits sicher, dass die moderne Art einer akzentuierenden Metrik der alten Art einer quantifizierenden Metrik nicht grundsätzlich unterlegen ist. Die alte Art eigne sich zwar besser zur Vertonung, die moderne dagegen wiege das durch den Reim wieder auf. Die englische Sprache sei für beide Arten geeignet, was sie von der italienischen, niederländischen und französischen unterscheide, die sich, so Sidney, nicht für eine quantifizierende Metrik eigneten. Während die italienische durch die große Zahl ihrer Vokale und die niederländische durch die große Zahl ihrer Konsonanten für eine quantifizierende Metrik ungeeignet seien, könne die französische durch ihren Mangel an Wörtern mit betonter antepenultima (vorvorletzter Silbe) nur schwer Daktylen bilden. Nur das Englische sei keiner dieser Schwächen unterworfen.⁴³

1580 publiziert Gabriel Harvey die Briefe, die er mit Edmund Spenser über quantitative Verse gewechselt hat. 1578 beginnt Abraham Fraunce seine Werke in quantitativen Versen zu veröffentlichen. Sie erscheinen teilweise in mehreren Auflagen bis in die neunziger Jahre, sind also durchaus erfolgreich. Richard Stanyhurst veröffentlicht 1582 seine Übersetzung der ersten vier Bücher der „Aeneis“ in englischen Hexametern nach den Regeln Harveys. George Puttenhams „Arte of English Poesie“ mit neuen Regeln für quantitative Verse erscheint 1589. Daneben gibt es Werke von William Byrd („Psalmes, Sonets, and songs of sadness and pietie“, 1588), Robert Greene und Thomas Campion.⁴⁴ Derek Attridge zählt über zwanzig Werke für den Zeitraum bis 1602.

1605 ist Francis Bacon dann allerdings schon der Meinung, dass es sich bei dieser quantifizierenden, antikisierenden Technik um ein Missverständnis handelt:

Der Fehler war, daß einige von ihnen [den modernen Dichtern], aus allzugroßem Eifer für die Antike, versucht haben, die modernen Sprachen in die antiken Metren zu zwängen (Hexameter, elegischen Vers, Sapphischen Vers etc.), Metren, die mit der Struktur der Sprachen selbst unvereinbar sind und nicht weniger das Ohr beleidigen. In diesen Dingen ist das Urteil der Sinne den Richtlinien der Kunst vorzuziehen [...] Und es ist nicht Kunst, sondern Mißbrauch der Kunst, weil es die Natur nicht vervollkommen, sondern verkehrt.⁴⁵

43 Philip Sidney: *An Apology for Poetry or The Defense of Poesy*. Hg. v. Geoffrey Shepherd. Manchester 1973, S. 140f.

44 Insbesondere bei Campion, der sich auch als Komponist betätigt hat, wäre zu überprüfen, ob die Einführung einer quantitativen Metrik – die Campion in seinen „Observations in the Art of English Poesie“ (entstanden wohl um 1591, gedruckt 1602) theoretisch begründet hat – wie bei Baß in einem musiktheoretischen Kontext steht.

45 Francis Bacon: *Über die Würde und die Förderung der Wissenschaften*. London 1605/1623. Übers. v. Jutta Schlosser. Hg. v. Hermann Klenner. Freiburg u.a. 2006, VI. Buch, S. 319. Übersetzung leicht verändert.

Jede Sprache hat eine ihr eigene Natur und das Gehör entscheidet darüber, welche Verse in dieser Sprache gut klingen und welche nicht. Eine Sprache kann deshalb auch nicht jeder beliebigen Verstechnik unterworfen werden, sondern die Technik muss aus der Sprache selbst abgeleitet werden.

8 Quantifizierende Verse in deutscher Sprache

Im deutschsprachigen Raum ist Conrad Gesner 1555 wohl der erste, der in seinem „Mithridates“ den Versuch macht, quantifizierende Verse in deutscher Sprache zu schreiben.⁴⁶ Allerdings macht er diesen Versuch nur, um zu zeigen, dass eine Übertragung der prosodischen und metrischen Prinzipien der klassischen, grammatisch geregelten Sprachen auf die barbarische deutsche Sprache unmöglich ist.⁴⁷ Die Konsonantenzahl der deutschen Wörter würde, nach den Prinzipien der antiken Quantitätsmessung, fast nur Längen ergeben. Die Kürze der deutschen Wörter würde außerdem eine Zäsur unmöglich machen, denn jedes Wort könnte sie bilden. Die deutsche Sprache sei zu rau und zu roh – das ist genau der Vorwurf, den Opitz später widerlegen will – und deshalb nicht dichtungsfähig. Als Beleg führt Gesner einige deutsche Hexameter an, die er nach den Prinzipien der lateinischen Prosodie und Metrik gebildet hat. Die ersten Verse lauten:

Es macht alleinig der glaub die gleubige sälig/
 Vnd darzü fruchtbar zur lieb': vnnd gütige hertzen
 Allwäg inn menschen schafft er. kein müsse by jmm ist/
 Vnd kein nachlassen nienen. er würcket in allen
 Rechtgschaffnen gmüten alls güts vnd übige früntschafft.
 Doch schrybet er nüt simm selber zü: sunder er eignet

⁴⁶ Zur Geschichte quantifizierender Verse in deutscher Sprache vgl. Aage Kabell: Metrische Studien II: Antiker Form sich nähernd. Uppsala 1960, S. 188–197; Christian Wagenknecht: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. München 1971; Reiner Schmidt: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert. Meisenheim am Glan 1980, S. 54–108. Erste historische Skizze bei Wilhelm Wackernagel: Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Berlin, 1831, dann vor allem Ernst Höpfner: Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1866 und Karl Bořinský: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886. Ndr. Hildesheim 1967, S. 25–55. Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive Patrizia Noel: Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems: the rise and fall of the German hexameter. In: Sprachwissenschaft 33/4 (2008), S. 435–453.

⁴⁷ Conrad Gesner: Mithridates. De differentiis linguarum. Zürich 1555. Abdruck der relevanten Passage bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 89–91. Partiell wiederaufgedruckt auch in der Vorrede zu Josua Maaler: Die Teutsch spraach. Zürich 1561, unpag. Auf die Versuche in quantifizierenden Versen von Gesner und einigen anderen hat schon Gottsched 1748 in seiner Grammatik hingewiesen, vgl. Johann Christoph Gottsched: Deutsche Sprachkunst. Hg. v. P.M. Mitchell. In ders.: Ausgewählte Werke. Berlin, New York 1978, Bd. 8.2, S. 736–749.

Dem Herren Gott vnd siner gnad alle die eere/
Durch Jesum Christum Gott vnd mensch vnseren Herren.⁴⁸

Gemessen nach den Regeln der lateinischen Prosodie, nach denen eine Silbe ‚natura‘ („von Natur aus“) lang ist, wenn sie einen langen Vokal oder Diphthong enthält und ‚positione‘ („durch ihre Position“) lang ist, wenn ihr zwei oder mehr Konsonanten folgen (auch über das Wortende hinaus), handelt es sich bei diesen Versen, wie Gesner bemerkt, fast nur um Spondeen. Die metrische Formulierung der zitierten Verse würde lauten:

----- v v - v

Gesner belegt mit seinen Beispielen, dass sich nach diesem Prinzip in der deutschen Sprache keine Verse bilden lassen – und das heißt für Gesner, dass sich in der deutschen Sprache überhaupt keine Verse bilden lassen. Was im Deutschen möglich ist, ist Silbenzählen und Reimen: „Metra und homoeotela [d.h. silbenzählende und gereimte Verse] schreiben viele, wie ich meine, fast alle Völker. Dichtungen dagegen, in denen die Quantität der Silben beachtet wird, niemand, ausgenommen die lateinischen, griechischen und hebräischen.“⁴⁹

Zwei Jahrzehnte später, 1573, hat sich an diesem Verdikt nichts geändert. Albert Ölänger geht in seinem „Vnderricht der HochTeutschen Spraach“ von derselben Beobachtung wie Gesner aus, nämlich dass die deutschsprachige Dichtung Silben zählt und die Quantität nicht beachtet.⁵⁰ An einigen Beispielen zeigt Ölänger, dass das quantifizierende Prinzip der lateinischen Metrik prinzipiell nicht auf die deutschsprachige Dichtung anwendbar ist. Die allgegenwärtige Praxis des deutschen Knittels, ganze Silben einfach auszulassen, Vokale zu elidieren oder ein Schluss -e hinzuzufügen, um die Silbenzahl auf das richtige Maß zu bringen, ist unter den Quantitätsregeln der lateinischen Prosodie fatal. Ölänger demonstriert dies an einigen Beispielen:

Der selbig kere wider vmme/
Schaw das er in Gottes huld komme.

Oder:

Vnd stelt man all böß vortheil an,
Das dhoffart mög jrn vorgang han.⁵¹

48 Gesner: Mithridates f. 36v.

49 Gesner: Mithridates f. 36v: „Metra et homoeotela multi scribunt, ut plerique omnes puto populi, Latinis, Græcis et Hebræis exceptis: carmina in quibus syllabarum quantitas obseruetur, nemo.“ Weitere Beispiele für Dichtungen nach Gesners Regeln bei Höpfner: Reformbestrebungen S. 10.

50 Albert Ölänger: Vnterricht der HochTeutschen Spraach. Straßburg 1573, S. 192f. Abdruck der relevanten Passage bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 96–98.

51 Ölänger: Vnterricht der HochTeutschen Spraach S. 199.

Wenn Silben derartig willkürlich verkürzt („selbig“, „böß“, „dhoffart“, „mög“, „jrn“) oder verlängert („vmme“) werden können, hat es keinen Sinn, mit der Quantitätsmessung überhaupt anzufangen. Die Möglichkeit, die Praxis des Knittels zu kritisieren oder gar nach neuen Prinzipien der Versgestaltung zu suchen – wie es zeitgleich Schede Melissus in seiner Übersetzung der Psalmen und ein halbes Jahrhundert später Opitz tun wird –, kommt Ölinger nicht in den Sinn. Es gibt eben noch keine Regeln, an denen man erkennen könnte, dass die Silbenverstümmelungen tatsächlich Verstümmelungen und also Abweichungen von einer Regel sind. Jeder benutzt die deutsche Sprache so, wie er will: das aber heißt doch wohl, dass diese Sprache keinen Regeln gehorcht. Die deutsche Sprache erscheint dem an der antiken Dichtung geschulten Grammatiker als Chaos und Wildwuchs.

Die im selben Jahr erschienene Grammatik von Laurentius Albertus bezeichnet dem gegenüber einen erheblichen Fortschritt, insofern Albertus der erste ist, der sich die Frage stellt, welchen Regeln die Wortbetonung im Deutschen folgt.⁵² Wie in der antiken Grammatik tritt also neben die Quantität der Silben (Länge und Kürze) ihre Qualität (Betonung). Entsprechend der lateinischen und griechischen Grammatik geht Albertus von der Silbenzahl der Wörter aus, die dann entsprechend ihrer Silbenquantität und ihrer Position ihre Betonung zugewiesen bekommen. Dies führt in vielen Fällen zu richtigen Feststellungen. So werden zweisilbige Wörter im Deutschen tatsächlich meistens auf der ersten Silbe betont. Dies leitet sich allerdings nicht aus ihrer Zweisilbigkeit ab, wie Albertus meint, sondern aus dem Prinzip der Stammsilbenbetonung, wie Justus Georg Schottel es Mitte des 17. Jahrhunderts entdecken wird. Albertus kommt damit in einem für die Versgestaltung entscheidenden Punkt, nämlich was die Betonung deutscher Wörter angeht, zu richtigen Einsichten, wenn auch aufgrund falscher Regeln.⁵³

Für die Versgestaltung hat das dennoch keine Folgen, denn Albertus formuliert die Betonungsregeln – dem antiken Modell entsprechend – in einem Kapitel „De prosodia“ zu Beginn seiner Grammatik, behandelt die Versgestaltung aber im letzten Kapitel. Das heißt, Albertus interessiert sich aus grammatischen, theoretischen Gründen für die Betonung der deutschen Wörter, kommt aber nicht auf die Idee, die von ihm postulierten Betonungsregeln für die Versgestaltung heranzuziehen. Wie in der lateinischen Metrik geht er davon aus, dass ein Vers nur durch die Silbenquantität geregelt werden könnte, nicht durch Qualität und

52 Laurentius Albertus: Deutsche Grammatik. Hg. v. Carl Müller-Fraureuth. Strassburg 1895, S. 43–46 („De Prosodia“). Abdruck der relevanten Passage auch bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 91–96. Nach Borinski: Poetik der Renaissance 42f. könnte Albertus von Johann Engerd abhängig sein, dessen „Teutsche Prosodia“ allerdings verloren ist. Zu Engerds Übersetzung von Aupachs „Odae anacreonticorum“ vgl. Jan-Dirk Müller: Volkssprachige Anacreontik von Opitz? Johann Engerd und seine Experimente zur deutschen Metrik. In: Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche. Hg. v. Andreas Höfele u.a. Berlin 2013, S. 303–329 und Anton Englert: J. Engerds Übersetzung von J. Aupachs „Odae anacreonticorum“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 34 (1902), S. 375–296.

53 Vgl. dazu ausführlich Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 89–95.

Betonung. Dass für die deutsche Sprache andere Gesetze gelten könnten als für die lateinische, ist nach wie vor unvorstellbar.

Wie Ölinger betrachtet Albertus im letzten Kapitel seiner Grammatik die deutschen Knittel und stellt fest, dass hier nicht die Quantität der Silben, sondern nur ihre Zahl beachtet wird. Die Frage, die sich ihm deshalb in diesem letzten Kapitel stellt, lautet von vornherein, wie die Silbenquantität im Deutschen zu bestimmen sei. Auch hier gelingen Albertus einige wichtige Fortschritte gegenüber Gesner und Ölinger, denn anders als diese geht Albertus nicht mehr blind von den Regeln aus, die für die Quantitätsbestimmung im Lateinischen gelten, sondern benennt klar die Abweichungen und Ausnahmen im Deutschen. Ob man bei der Versgestaltung im Deutschen die Silbenquantität beobachten solle oder nur von der Silbenzahl auszugehen hat, lässt Albertus offen.

Seine eigenen Verse, mit denen er seine Grammatik beschließt, künden nicht nur von dem Stolz auf seine Erkenntnisse, sondern auch von der Resignation vor der allgewaltigen Tradition des Knittels mit seiner Silbenzählung und den dadurch erzwungenen Vokalelisionen („all“, „stund“, „vollend“, „glegt“, „sprach“, „mehrn“, „ehrн“):

Wolan Gott lob jetzt vnd all stund/
das ich vollend vnd glegt den grund.
Des anfangs vnserer Teutschen sprach/
Nun will ich mit Gott trachten nach.
Wie man solch anfang mechte mehrn/
Gott und dem Vatterland zu ehrn.⁵⁴

Dieselben Prinzipien wendet zwei Jahre später, 1575, auch Johann Fischart in seiner „Geschichtklitterung“ an. Im zweiten Kapitel richtet er sich dort mit deutschen Hexametern an die Musen und bittet als göttlich entrückter Dichter (das „wütige gmüte“ des Enthusiasmus oder furor poeticus) um den „Einhalt“, der nötig ist, um das technische Kunststück zu vollbringen, den „süßen Klang“ der griechischen Hexameter auf die deutsche Sprache zu übertragen:

Far sitiglich, sitiglich, halt ein mein wütiges gmüte.
Laß dich vor sicheren di kluge himmlische güte,
Das du nit frefelich ongefär färst auff hohe sande.
Vnd schaffest onbedacht dem Wisart ewige schande.
Dann jagen zu hitzlich nach Ehr vnd Ewigem Preise.
Die jaget eyn offtermal zu sehr inn spötliche weise.
Sintemal wir Reimenweiß unterstan eyn vngepflegts dinge
Das auch die Teutsche sprach süsiglich wie Griechische springe.⁵⁵

⁵⁴ Albertus: Deutsche Grammatik S. 158.

⁵⁵ Johann Fischart: Geschichtklitterung (Gargantua). Hg. v. A. Alsleben. Halle a. Saale 1891, 2. Kap., S. 54. Der im vierten Vers angesprochene „Wisart“ ist Fischart selbst.

Von Gesner abgesehen ist Fischart damit der erste, der deutsche Hexameter schreibt.⁵⁶ Diese Hexameter – „Sechshupfig Reimen, Wörterdäntzelung, vnd Silbenstelzung“, „Sechsmäsig Silbenstimmung vnnd Silbenmäsiger Sechsschlag“, wie Fischart sie nennt – sind nach antiker Prosodie gemessen. Das führt auch hier dazu, dass immer wieder Wörter entgegen ihrer natürlichen Betonung gesetzt werden. So etwa steht das zweimalige „jagen“ im fünften und sechsten Vers beidemale mit seiner ersten, betonten Silbe an einer Stelle, die nach den Gesetzen des antiken Hexameters Kürze erfordert und muss also gegen seine natürliche Betonung gelesen werden. Auch die beiden „sitiglich“ im ersten Vers stehen metrisch so, dass sie entgegen ihrer natürlichen Betonung auf der dritten Silbe lang gelesen werden müssen. Das metrische Schema des ersten Verses dürfte so zu denken sein:

– v v – v v – – – – v – – v

Dass Fischart weiß, was er tut – und also die antikisierenden Versuche der Grammatiker vor Augen hat –, zeigen die Sätze, mit denen er seine „Kermina“ einleitet und sie als „Venedischen Schatz“ aufzuheben empfiehlt, weil in ihnen die „Künstlichkeyt“ (also die Regelung nach den Gesetzen einer ars) der „für sich selbs bestendigen Teutischen sprach“ nachgewiesen sei. Zwar folgten seine Hexameter nicht pedantisch der antiken „Prosodi oder Stimmässigung“, aber das müssten sie auch gar nicht, denn die Griechen und Lateiner hätten kein Recht darauf, das „Muss alleyn [zu] essen“. Jede Sprache habe ihre eigenen Gesetze, „jr sondere angeartete thönung“, nach denen Verse in ihr gebildet werden können – auch wenn diese nicht so „aberglaubig“ zu befolgen seien wie im Lateinischen und Griechischen.⁵⁷ Das ist eine Äußerung, die deutlich im Kontext der Bemühungen um eine deskriptive Grammatik des Deutschen steht, die bereit ist, die Eigenständigkeit der germanischen Sprachen anzuerkennen.

1578 – drei Jahre nach der „Geschichtklitterung“, fünf Jahre nach den Grammatiken von Ölinger und Albertus – erscheint die „Grammatica germanicae linguae“ von Johannes Clajus. Wie Albertus behandelt Clajus die Betonungsregeln in einem Abschnitt „De prosodia“ zu Beginn und die Prinzipien der Versgestaltung am Ende seiner Grammatik. Bei der Beschreibung der Betonungsverhältnisse der deutschen Sprache erreicht Clajus eine größere Unabhängigkeit von den antiken Regeln als Albertus, indem er etwa erkennt, dass anders als im Lateinischen und Griechischen im Deutschen die Silbenquantitäten die Betonung nicht beeinflussen, dass sich die Betonung in der Deklination der Substantive nicht ändert, dass bei der Betonung zwischen trennbaren und nicht trennbaren Vorsilben

56 Vgl. Trunz: Die Entwicklung des barocken Langverses S. 228f.

57 Fischart: Geschichtklitterung S. 53.

unterschieden werden muss und dass im Deutschen die Intention des Sprechers durch die Betonung innerhalb des Satzes ausgedrückt werden kann.⁵⁸

Der wichtigste Fortschritt ist jedoch die Tatsache, dass Clajus erkennt, dass in der Gestaltung des deutschen Verses der natürliche Wortakzent beachtet werden kann. Damit formuliert Clajus bereits 1578 das für die deutsche Prosodie entscheidende Gesetz der Übereinstimmung von Versakzent und Wortakzent:

Die Silben, die in der normalen Aussprache nicht erhoben werden [...] dürfen auch bei der Gestaltung des Verses niemals erhoben werden, sondern müssen gesenkt werden. Die Silben dagegen, die lang sind und betont werden, dürfen nicht gesenkt, sondern müssen erhoben werden.⁵⁹

Betonte Silben müssen also an der Stelle des Verses stehen, an der das Metrum eine Hebung erfordert. Dabei ist eine betonte Silbe im Deutschen nicht eine nach der antiken Prosodie gemessene lange Silbe, sondern eine in der natürlichen Aussprache hervorgehobene Silbe. Clajus beschreibt deshalb den deutschen Vers folgendermaßen: „Verse werden nicht nach der Quantität gemessen, sondern nach der Zahl der Silben. So jedoch, dass arsis und thesis [also die Betonung der Wörter] beachtet werden.“⁶⁰

Diese entscheidende Erkenntnis gelingt Clajus, indem er – wie es dem zu Beginn seiner Grammatik verkündeten Prinzip entspricht, die grammatischen Regeln aus den Schriften Luthers abzuleiten⁶¹ – von Luthers Kirchenliedern ausgeht und dabei bemerkt, dass Luther nicht nur Silben zählt und reimt, sondern betonte Silben in regelmäßigen Abständen wiederkehren. Wenn damit bereits das entscheidende Prinzip der Opitzschen Versreform formuliert ist, so hat Clajus dennoch der Leistung von Opitz nichts vorweggenommen. Denn was Clajus mit diesen Worten beschreibt, ist nach seiner Unterscheidung nur das „alte Versprinzip“ („ratio carminum vetus“) im Gegensatz zum „neuen Versprinzip“ („ratio carminum nova“). Clajus fordert die Übereinstimmung von Versakzent und Wortakzent also für die „alte“ Dichtung im Stil der Knittelreime, stellt dieser Dichtung aber eine neue, in Anlehnung an die antike Prosodie erst zu entwickelnde Dichtung gegenüber.

58 Johannes Clajus: *Die deutsche Grammatik*. Nach dem ältesten Druck von 1578 mit den Varianten der übrigen Ausgaben hg. von Friedrich Weidling. Straßburg 1894. Alle Angaben nach Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 101f.

59 Clajus: *Deutsche Grammatik* S. 167: „Syllabae enim, quae communi pronunciatione non eleuantur, sed raptim tanquam scheua apud Ebraeos pronunciantur, in compositione uersus nequaquam eleuandae sunt, sed deprimendae: Et contra syllabae longae et accentum sustinentes, nequaquam deprimendae sed eleuandae sunt [...].“ Übersetzung von Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 103.

60 Clajus: *Deutsche Grammatik* S. 167: *Versus non quantitate sed numero syllabarum mensurantur, Sic tamen, ut ἀριτσ et θέσις obseruetur [...].* Übersetzung Schmidt: Deutsche Ars Poetica 103.

61 Clajus: *Deutsche Grammatik* S. 3. Vgl. auch oben S. 40.

Dieses neue, erst zu entwickelnde Versprinzip beruht aber nun wiederum auf der Silbenquantität, das heißt auf einer Übernahme der antiken Prosodie.⁶² Wie Albertus entwickelt Clajus im letzten Teil seiner Grammatik eine Reihe von Regeln für die Messung der Silbenquantität von deutschen Wörtern, um auf diese Art eine Versgestaltung nach antiken Prinzipien zu ermöglichen. Zwar besagt die letzte dieser Regeln, man solle „nach Möglichkeit“ („quantum fieri potest“)⁶³ darauf achten, dass die lang gemessenen Silben nicht mit den betonten Silben kollidieren. Clajus fordert für die deutsche Dichtung der „ratio carminum nova“ also nicht nur eine Quantitätsmessung nach antikem Vorbild, sondern – vielleicht nach dem französischen Vorbild von Ramus – auch noch eine Beachtung des deutschen Betonungsgesetzes. Dass dies in der Praxis sehr schwer zu beachten sein wird, zeigen nicht nur die Einschränkung „nach Möglichkeit“, sondern auch sein Versuch der Umsetzung dieser Regeln. Clajus verstößt dort mehrfach gegen die natürliche Wortbetonung. So lautet das „Rätsel“ („Aenigma“), das Clajus nach seinen Regeln in Hexametern bildet:

Ein Vogel hoch schwebet/ der nicht als andere lebet/
 Nach keim Thier strebet/ sich in allen winden erhebet/
 Vnd wenn die wüten/ muss er denn fleissiger hüten/
 Wechst in fewrs glüten/ darff nicht als andere brüten.
 Er zeugt nicht jungen/ der nie sein tage gesungen/
 Wird doch gedrungen/ das offt mit schalle geklungen.
 Er braucht kein essen/ wird von keim thiere gefressen/
 Kanst jn nicht messen/ weil er dir ferne gesessen.⁶⁴

Nach dem Versmaß des Hexameters müsste etwa in der ersten Zeile das „Ein“ betont werden, während „Vogel“ als zwei unbetonte Silben gelesen werden müsste. „Schwebet“ wäre – genauso wie „strebet“ in der zweiten Zeile – nicht auf der ersten Silbe, sondern auf der zweiten Silbe zu betonen. Wer diese Verse als Hexameter lesen will, muss sich von der gewöhnlichen Aussprache des Deutschen ziemlich weit entfernen.

Nichts könnte deutlicher die Macht des antiken Vorbildes demonstrieren. Statt ausgehend von seiner Beobachtung an Luthers Kirchenliedern eine Reform des deutschen Knittels zu entwickeln, kann Clajus nur die mangelnde Übereinstimmung mit dem lateinischen Modell erkennen. Clajus formuliert das entscheidende Prinzip der Übereinstimmung von Wortakzent und Versakzent, aber er macht

62 Genauer heißt es Clajus: Deutsche Grammatik S. 174: „Quantitas uero syllabarum censeri potest iuxta has regulas, partim a Latinis et Graecis, partim ex natura linguae Germanicae sumtas.“

63 Clajus: Deutsche Grammatik S. 177: „Danda est opera, vt (quantum fieri poetest) neque syllabae communi pronunciatione deprimendae in ἀραι, neque eleuandae in ἀετού incident, praesertim si sint mediae. Deformatur enim hac collocatione dimensio.“

64 Clajus: Deutsche Grammatik S. 177f. Ich folge der Analyse von Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 107.

es gerade nicht zum Ziel der Reform, sondern behandelt es als Teil des alten Prinzipis. Ziel seiner „ratio carminum nova“ ist es weiterhin, den deutschen Vers nach antiken Quantitätsbestimmungen zu reformieren. Clajus erkennt noch nicht die Eigenwertigkeit der deutschen Sprache und die Tatsache, dass die deutsche Dichtung bereits ein eigenständiges und vollwertiges prosodisches und metrisches Prinzip besitzt, das die Dichter intuitiv immer schon gekannt haben und das es nur herauszuarbeiten gilt. Es ist deshalb insbesondere das Beispiel von Clajus, das deutlich werden lässt, welcher gedankliche Fortschritt hinter den Sätzen steht, mit denen Opitz in der „Poeterey“ die Alternationsregel formulieren wird. Nicht wie die „Lateiner nach den quantitatibus“, sondern „aus den accenten vnnd dem thone“ kann man im Deutschen Verse bilden:

Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nehmen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt werden soll. [...] Wiewol nun meines wissens noch niemand/ ich auch vor der zeit selber nicht/ dieses genawe in acht genommen/ scheinet es doch so hoch von nöthen zue sein/ als hoch von nöthen ist/ das die Lateiner nach den quantitatibus oder grössen der sylben jhre verse richten vnd reguliren.⁶⁵

Das ganze 17. Jahrhundert hat noch gewusst, was diese Abgrenzung von den antiken Quantitäten für einen Durchbruch bedeutet hat. Immer wieder, bis hin zu Johann Christoph Gottsched in der Mitte des 18. Jahrhunderts,⁶⁶ wird in den Poetiken und Prosodien darauf hingewiesen, was für ein Schritt es war, sich von der Überzeugung zu befreien, Verse könnten nur durch quantitative Verhältnisse gebildet werden.

Das Beispiel von Clajus ist schließlich auch deshalb von höchstem Interesse, als es durchaus Versuche gab, nach seinen Regeln zu dichten. Sebastian Hornmolt's deutscher Psalter erschien 1604. Er ist, wie schon der Titel sagt, in „reinen, klaren vnnd gantzen Iambis, auff eine newe, besondere Art bereit vnnd verfertiget“, nämlich nach der „ratio nova“ des Clajus.⁶⁷ Seine ersten Verse lauten:

v – v – v – v –
v – v – v – v –

Wi seelig ist zu preisen hie
Der eingezogene Mensch/ so nie

65 Opitz: Poeterey S. 52. GW S. 392f.

66 Johann Christoph Gottsched: Deutsche Sprachkunst. In ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. P. M. Mitchell. Berlin, New York 1978, Bd. 8.2, S. 634–660 („Historie und Vertheidigung des Syllbenmaaßes überhaupt, und des deutschen insonderheit.“).

67 Sebastian Hornmolt: Dess königlichen Propheten Davids Psalter/ von reinen/ klaren vnnd gantzen Iambis, auff ein newe/ besondere Art bereit vnd verfertiget. Tübingen 1604. Ich folge der Darstellung und Analyse bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 16–20.

Sich eingeflochten in di Rott/
 Di Gott verachten/ vnd zu spott
 All andre fromme wollen han!
 Der aber ist berüembt daran/
 So seine Tag bis in di Nacht
 Hat im Gesetze zugebracht.⁶⁸

Die Prinzipien der Knittelreime (apokopiertes und synkopiertes e in „eingezogene“, „Rott“, „All“ und „andre“, das für die Knittel typische „han“ statt „haben“) gehen eine merkwürdige Symbiose mit der antiken Quantitätsmessung ein, die ihren sichtbarsten Ausdruck in der Schreibung von „Wie“ als „Wi“ und „die“ als „di“ findet. Diese Schreibung ist in der Quantitätsmessung begründet, insofern „ie“ ein langer, „i“ aber ein kurzer Vokal ist. Indem Hornmolt „Wi“ statt „Wie“ schreibt, bildet er kurze statt langer Silben (nach den Voraussetzungen der antiken Prosodie ist dies völlig konsequent) und erreicht so einen deutschen Jambus nach quantitativen Regeln.

Damit umgeht Hornmolt das Problem von Gesner, der aufgrund der Silbenlängen der deutschen Sprache nur Spondeen schreiben konnte. Indem Hornmolt sich dabei außerdem sehr konsequent an die Regel von Clajus hält, „nach Möglichkeit“ auch die Betonung der Silben zu beachten, handelt es sich bei diesen Versen nicht nur um Jamben nach quantitativer, sondern auch nach qualitativer Messung. Was Gesner noch bestritten hatte, nämlich, dass es im Deutschen möglich sei, nach antiker Prosodie deutsche Verse zu schreiben, ist damit widerlegt.

Allerdings ist dieser Beweis mit einem höchst komplizierten System erkauft, das zudem auf der Voraussetzung beruht, den Lautwert der Vokale verändern zu können. Vermutlich hat Clajus damit, wie Jean Antoine de Baïf in Frankreich, eine Lesung seiner Verse ähnlich einer Partitur vorgeschwungen, indem die Vokale jeweils so zu lesen wären, wie sie notiert sind. Diese Annahme legt jedenfalls die Analogie zur lateinischen Metrik nahe, die eben auch als künstliche und künstlerische Rezitationsform gedacht wurde. Wie man im Gesang bei der Betonung der Silben relativ frei verfährt, so könnte auch Clajus eine Rezitationsform analog musikalischer Prinzipien vorgeschwungen haben. Die Abfolge von langen und kurzen Silben – das heißt von lang und kurz gesprochenen Silben – ergibt eine Sprachmelodie unabhängig von der Betonung der Silben.

Der Versuch, deutsche Verse nach den Regeln der antiken Prosodie zu schreiben, ist kein abseitiges Experiment einiger abgehobener Altphilologen und Grammatiker, sondern Ausdruck eines breiten, europaweiten Bedürfnisses nach einer kunstvollen Regulierung der Volkssprachen. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts erledigen sich diese Versuche jedoch auch im deutschsprachigen Raum zunehmend, indem Opitz mit seiner Reform eine Lösung für dieses Problem gefunden hat. Wenn Johann Heinrich Alsted noch 1630 in seiner „Encyclopaedia“ die

68 Hornmolt: *Dess königlichen Propheten Davids Psalter*, unpag., Anfang des ersten Psalms.

antikisierenden Versuche Gesners zitiert – interessanterweise neben der du Bartas-Übersetzung von Hübner, die doch eigentlich schon das Gegenteil beweist – dann wohl deswegen, weil er von Opitz noch nichts gehört hat. Alsted ist weiterhin der Überzeugung, dass im Deutschen – und im Französischen – nur Reime möglich seien, keine Verse.⁶⁹

Damit ist er 1630 schon ein Relikt. Georg Philipp Harsdörffer und Philipp von Zesen dagegen erwähnen die antikisierenden Versuche 1642 schon ohne jede Polemik, denn inzwischen ist bewiesen, wie kunstvoll regulierte Verse im Deutschen möglich sind.⁷⁰

Ganz aussterben wird die Idee einer quantitierenden Metrik allerdings nie. 1713 widmet der Wiener Hofantiquar Carl Gustav Heraeus dem Kaiser einen „Versuch einer neuen teutschen Reim-Art nach dem Metro dess sogenanten lateinischen Hexametri und Pentametri“. Vor allem aber wird Johann Heinrich Voß im Zuge seiner Übersetzungen der „Ilias“ und der „Odyssee“ versuchen, akzentuierendes und quantitierendes Prinzip miteinander zu vermitteln. Und noch 1812 schreibt Friedrich Heinrich Bothe „Antikgemessene Gedichte“ (so der Titel seiner Sammlung), was er nicht nur für eine „ächtdeutsche Erfindung“, sondern auch für eine Neuheit hält.⁷¹

9 Die prosodische Selbständigkeit der germanischen Sprachen

Notwendige Voraussetzung der weiteren Entwicklung musste eine historische Relativierung der antiken Sprachen sein, die den Blick für die Eigenwertigkeit der modernen Sprachen freimachte. Zeitgleich mit dem Aufstieg des modernen Naturrechts, das den Anspruch erhob, alle menschlichen Rechte aus der Natur allein zu begründen, wird nun auch den Volkssprachen ihre Gleichwertigkeit mit den antiken Sprachen zuerkannt.⁷²

⁶⁹ Johann Heinrich Alsted: *Encyclopaedia*. Herborn 1630, Liber X: *Poetica*, dort S. 568–569 die Versuche Gesners und die Verse Hübners. S. 515 die Behauptung, in der deutschen Sprache ließen sich keine Verse schreiben: „Sic in linguis orientalibus, itemque in lingua graeca facilius potest cognosci quantitas syllabarum, quam in lingua latina. Et multae linguae nullas habent regulas de quantitate, adeoque nec carmina proprie dicta admittunt: ut lingua germanica, gallica etc.“

⁷⁰ Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiel*. Zweyter Teil. Nürnberg 1657 (zuerst 1642), S. 239 (Nr. 85). Philipp von Zesen: *Deutsch-lateinische Leiter* (zuerst 1643). In ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 12. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1985, S. 26ff. Einen interessanten Fall von antikisierender Metrik, noch um 1640 und im unmittelbaren Danziger Umfeld von Opitz analysiert Robert Seidel: Eine frühe „Querelle“ um Opitz? Metrische Experimente in der Danziger Gelegenheitspoesie um 1640. In: *Norm und Poesie. Zur expliziten und impliziten Poetik in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*. Hg. von Beate Hintzen und Roswitha Simons. Berlin, Boston 2013, S. 233–253.

⁷¹ Vgl. Wilhelm Wackernagel: *Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock*. Berlin 1831, S. 18.

⁷² Auf die Parallele zum Naturrecht hingewiesen hat Jörg Robert: *Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der „Deutschen Poe-*

Dieser Nachweis ist das schon im Untertitel angekündigte Programm von Abraham van der Myles „*Lingua belgica sive de linguae illius communitate tum cum plerisque aliis, tum praesertim cum latina, graeca, persica, deque communitatis illius causis, tum de linguae illius origine et latissima per nationes quamplurimas diffusione, ut et de eius praestantia*“ (1612). Dabei will van der Myle, wie so viele Sprachtheoretiker des 17. Jahrhunderts nach ihm, nicht nur die Gleichwertigkeit der niederländischen – und damit natürlich auch der deutschen, van der Myle verwendet den Begriff der „*lingua germano-belgica*“ –, sondern sogar deren Überlegenheit beweisen. Weder an Wortschatz (copia), noch an Idiomatik (proprietas), noch an stilistischer Ausdrucksfähigkeit (elegantia) stehe die niederländische Sprache der griechischen und lateinischen nach.⁷³

Zu diesem Zweck muss auch die Dichtungsfähigkeit der germanischen Sprachen bewiesen werden, das heißt ihre metrische Formbarkeit. Van der Myle kehrt, analog zu Ramus, die bekannten Vorwürfe gerade um. Die Ansprüche, die die deutsche Sprache an den Dichter stellt, seien nicht etwa geringer als die der antiken Sprachen, sondern größer. Denn wo die antiken Sprachen nur die Länge der Silbe beachteten, müsse in den germanischen Sprachen auch der Akzent beachtet werden. „Nichts beleidigt das Ohr eines guten niederländischen Dichters mehr“, heißt es bei van der Myle, als wenn gegen dieses Gesetz verstoßen werde.⁷⁴

Diese Berufung auf das Ohr des Dichters ist von weit mehr als bloß metaphorischer Bedeutung. Sie drückt einen Bewusstseinswandel von größter Tragweite aus. Die richtige Betonung eines niederländischen oder deutschen Wortes muss gehört werden: Man kann sie also nicht durch abstrakte Berechnung (wie in der lateinischen Prosodie) herausfinden. Entscheidend ist nicht mehr, wie ein Wort geschrieben wird, sondern nur, wie es ausgesprochen wird. Nicht der Prosodiker berechnet die Aussprache, sondern der Dichter hört, wie die Muttersprachler ein Wort aussprechen. Während die quantitative lateinische Metrik für jeden Dichter und Philologen der Frühen Neuzeit eine Herausforderung für das Auge und den Verstand war, wird die deutsche Metrik damit als eine Herausforderung des Gehörs erkannt. Van der Myle entzieht das regulierte Gedicht dem Silben messenden Prosodiker und rückt es neben den Gesang:

In der Angemessenheit [decor] der Betonung [accentus] besteht jedoch die vorzügliche Tugend und stilistische Qualität [elegantia] eines Gedichtes [carmen]. Diese sorgt dafür, dass es weicher fließt und der Rhythmus [modulatio, event.

terey“. In: Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution. Hg. v. Wilhelm Kreutz u.a. Regensburg 2013, S. 373–387, hier S. 380.

73 Abraham van der Myle: *Lingua Belgica*. Leiden 1612. Die relevante Passage in Kap. 29 abgedruckt bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 111–113, hier S. 112f. Ich zitiere nach diesem Abdruck.

74 van der Myle: *Lingua Belgica* (ed. Wagenknecht) S. 111f. Vgl. unten Anm. 76.

im Sinne von Metrum] natürlich ist. Durch die Betonung [accentus] ist das Gedicht [carmen] auch gleichsam eine Art Gesang.⁷⁵

Gleichzeitig ist damit aber auch das Prinzip der festen Wortbetonung formuliert, denn indem van der Myle antikes Quantitäts- und germanisch-niederländisches Betonungsprinzip nebeneinanderstellt, gelangt er zur betonten Silbe als dem entscheidenden Bestandteil des Verses:

die Griechen und Lateiner kümmern sich an der Stelle, an der eine lange Silbe erfordert wird, nicht um die Betonung [accentus]. Ihnen ist es genug, wenn sie den anderen Gesetzen entsprechend auf die Quantität der Silbe achten. Dagegen ist es im Niederländischen völlig unharmonisch, wenn die Betonung nicht dort liegt, wo eine lange Silbe erfordert wird, und nichts beleidigt das Ohr des guten niederländischen Dichters mehr.⁷⁶

Wie Clajus formuliert van der Myle die Notwendigkeit der Übereinstimmung von Wort- und Versakzent, aber nicht mehr nur als eine „nach Möglichkeit“ einzuhaltende Regel, sondern als Grundgesetz einer Metrik der germanischen Sprachen. Vor allem aber qualifiziert van der Myle das Betonungsgesetz nicht als „ratio vetus“ ab, die gegenüber einer quantifizierenden „ratio nova“ immer defizient und kunstlos bleiben muss, sondern erklärt das Betonungsprinzip zum einzig möglichen prosodischen Gesetz der germanischen Sprachen.

Van der Myle ist dabei auch der erste,⁷⁷ der die Begrifflichkeit der antiken, quantifizierenden Metrik auf die qualitativen Verhältnisse der deutschen Sprache überträgt, das heißt der die Längen und Kürzen der antiken Prosodie mit den betonten und unbetonten Silben der deutschen Sprache gleichsetzt. Die Metriker sind seitdem nicht müde geworden, diese trügerische Übertragung der antiken Begriffe zu beklagen. Die Abfolge von unbetonter und betonter Silbe im Deutschen ist eben im Grunde kein Jambus, denn der Begriff Jambus bezeichnet ein quantitatives Verhältnis, nicht ein qualitatives. Zu Begriffsverwirrung muss diese Übertragung führen, indem natürlich auch die deutsche Sprache quantitative Verhältnisse hat, wie auf der anderen Seite die antiken Sprachen auch Betonungsgesetze kennen. Indem die antiken Begriffe auf die deutschen Verhältnisse übertragen werden, wird damit einer bis in die Gegenwart anhaltenden Begriffsverwirrung Vorschub geleistet. Sie wird auch nicht mehr aus der Welt zu schaffen sein.

75 van der Myle: Lingua Belgica (ed. Wagenknecht) S. 112: „In accentus tamen decoro consistit praecipua carminis virtus et elegantia: is facit, ut mollius fluat, ut genuina sit modulatio; ab accentu est carmen et quidam quasi cantus.“

76 van der Myle: Lingua Belgica (ed. Wagenknecht) S. 111f.: „[...] accentum enim non curant Graeci Latinique eo loco, ubi syllaba longa requiritur: sat habent, si ad leges alias quantitatem suam servent: at inconcinnum in Belgico prorsus, nisi accentus sit, ubi longa requiritur; nihilque aurem boni poetae Belgici offendit magis.“

77 In der Praxis hatte Rebhun dies bereits getan, indem er die antiken Strich- und Häckchen-Formeln über deutsche Silben geschrieben hatte, die dem Betonungsgesetz gehorchten.

Für van der Myle ist das entscheidende Motiv dieser Übertragung der Nachweis der Gleichwertigkeit der germanischen Sprachen mit den antiken. Clajus war letztlich genau an diesem Punkt stehengeblieben. Indem er die grundsätzliche Unvereinbarkeit des antiken quantitierenden Prinzips mit dem qualitativen klar erkannt hatte, Metrik im antiken Sinne für ihn aber nur quantitative Verhältnisse betreffen konnte, hatte er genau diese Übertragung verweigert. Der Preis dafür war die Minderwertigkeit der deutschen Sprache, die damit eben von sich aus über keine Prosodie verfügte, sondern nur über eine volkstümliche „ratio carminum vetus“. Genau diesen Preis will van der Myle nicht mehr zahlen, wenn er die antiken Begriffe, die quantitative Verhältnisse bezeichnen, auf die qualitativen Verhältnisse der germanischen Sprachen überträgt.

Van der Myle erklärt das Betonungsprinzip zum überlegenen Prinzip, das die quantitierenden Verfahren der antiken Prosodie ersetzen kann. Nachdem er Gesners und Denisots quantitierende Verse zitiert hat, schreibt er:

In diesem Punkt freilich möchte ich jenen [Gesner und Denisot] nicht zustimmen: ich glaube nämlich, dass die Quantität unserer und der französischen Silben allein nach der Betonung gemessen werden muss, so dass die Silbe lang ist, auf der die Betonung liegt, und die kurz, auf der sie nicht liegt. Und wenn man den Versuch unternimmt und an eben die Stelle des lateinischen Metrums, wo dieses eine lange Silbe fordert, eine betonte Silbe setzt, und eine kurze dort, wo dieses eine unbetonte fordert – oder wenigstens dort, wo eine lange Silbe vorgeschrieben ist, eine Silbe betont, auch wenn sie nicht betont ist, und dort, wo eine kurze Silbe vorgeschrieben ist, zumindest keine betonte Silbe setzt, wohl aber ohne diese – wird man wahrnehmen, dass nicht nur der Rhythmus [modulatio] angenehmer ist und der Lauf des Gedichtes leichter, sondern auch dem lateinischen Rhythmus [modulatio] entsprechender.⁷⁸

Das ist genau das, was zwölf Jahre später auch Opitz in seiner „Poeterey“ fordern wird.

⁷⁸ van der Myle: *Lingua Belgica* (ed. Wagenknecht) S. 113: „In quo quidem assentiri ipsis non quo: qui putem quantitatem syllabarum nobis gallisque esse metiendam ex solo accentu: ut illa syllaba sit longa, in qua est accentus; brevis, in qua non est. Ac si experimentum sumatur, ut eo loco metri latini, ubi longa syllaba praecipitur, ponatur syllaba cum accentu, ubi brevis, sine accentu, vel saltem non nisi accentu affecta ubi longa praescribitur, etsi perinde sit, ubi brevis praecipitur, syllaba cum accentu sit, an sine eo; percipietur non modo suavior modulatio, faciliorque carminis cursus, sed etiam modulationi latinae convenientior.“

II Vers(re)formen vor der „Poeterey“

1 Die Verstechnik Paul Rebhuns

Neben den theoretisch inspirierten Versuchen der Grammatiker Ölinger, Alber-
tus und Clajus gab es aus der Praxis abgeleitete Versuche, deutsche Verse metrisch
zu regulieren. Luther, dessen sprachprägende Kraft schon im 16. Jahrhundert au-
ßer Frage stand, war das Vorbild. In seinen Kirchenliedern hatte er die natürliche
Betonung der deutschen Wörter schon in einem erheblichen Maß beachtet, ohne
deren Gesetze zu kennen. Regelmäßig jambisch alterniert zum großen Teil das
schon zitierte berühmteste Kirchenlied Luthers:

Ein feste burg ist unser Gott,
Ein gute wehr und waffen.
Er hilfft uns frey aus aller not,
die uns itzt hat betroffen.
[...]

Mit unser macht ist nichts getan,
wir sind gar bald verloren,
Es streit für uns der rechte man,
den Gott hat selbs erkoren.
[...]

Und wenn die welt vol Teuffel wehr
und wolt uns gar verschlingen,
So fürchten wir uns nicht so sehr,
Es sol uns doch gelingen.
[...]

Das wort sie sollen lassen stan
und kein danck dazu haben,
Er ist bey uns wol auff dem plan
mit seinem geist und gaben.
[...]¹

¹ Martin Luther: Werke. Weimar 1923. Ndr. Graz 1964, Bd. 35, S. 455–457.

Ausgehend von solchen Beispielen konnte man versuchen, die natürliche Bedeutung des Deutschen zu beachten, gleichzeitig aber den Vers nach antikem Vorbild metrisch zu ordnen. Mit anderen Worten, man konnte Jamben und Trochäen bilden, die nicht von der Quantität der Silben, sondern von ihrer Qualität, ihrem Akzent gebildet wurden. Man konnte nach den prosodischen Gesetzen des Deutschen einen Vers in antiken Füßen gliedern. Gerade für die Dichter selbst, die weniger an theoretischen als an praktischen Verbesserungen interessiert waren, musste dieser Weg der naheliegende sein. Theoretisch war man sich, wie Clajus, der grundsätzlichen Unvereinbarkeit der quantitativen Verhältnisse der antiken Sprachen mit den qualitativen der deutschen Sprache bewusst. Praktisch hinderte dies nicht daran, den Rhythmus der antiken Verse nachzuempfinden und dabei sogar, wie Rebhun, die Striche und Häkchen der antiken Metriker zu benutzen, um betonte und unbetonte Silben zu kennzeichnen.

Paul Rebhun wendet sich schon in der um 1540 entstandenen Vorrede zu Tyrolffs Übersetzung von Naogeorgs „Pammachius“ mit folgenden Versen „an die Deudschen leser“:

Ihr lieben Deudschen/ so ihr achtet werd
 Das auch eur sprach gezirt wird/ und gemert
 So last euch gfallen solcherley geticht
 Die neben anderm nutz/ auch drauff gericht
 Das deudsche Sprach wird gschmuckt/ und reich gemacht²

Auf welches Unverständnis er mit diesen Bemühungen um eine Gestaltung der deutschen Sprache stieß, dokumentiert die Vorrede zur vierten Auflage seiner „Susanna“ (1544), in der Rebhun nicht ohne Ironie berichtet, was dieser widerfahren war:

Gottes gnad/ vnd alles guts zuuor/ lieben Herrn/ vnd freünd/ Nach dem ich diss mein Teütsches geticht von der keüschen frawen Susanna erstlich reymweis im drukh hab lassen ausgehen/ hab ich unnötig geachtet/ von meinen reymen/ darumb das sie nicht alle zu gleich/ von acht sylben gestellet/ rechenschafft zugeben/ weil mir aber mitler zeit das begegnt/ das erstlich ein ander deudscher tichter/ meine reym der ursach halbn auffs lesterlichst getadelt/ darnach ein ander guter freünd/ der diese meine Susanna zu Wurmbz hat lassen nach drücken/ sonder zweiffel aus guter meinung/ meine lange reym verkürzt/ vnnd verbrochen/ vnd eitel achtsylbiche reym hat machen wol-lenn/ als müst es sein etc. Damit mir nu sölches nicht ferner widerfahre/ will ich auch dissmal allein so viel zum bericht anzeigen/ das mir meine rheym/ so lenger/ oder kurtzer/ denn acht sylbicht erfunden werden/ nicht in eim traum endfaren/ sonder mit gutem bedacht/ vnd gewisser ursach/ also von mir gestelt/ auch mit sölchem vleis abgemessen sind/ das/ wie der erste rheym einer

² Paul Rebhun: Vorrede zu Tyrolffs Übersetzung von Naogeorgs „Pammachius“. In ders.: Das Gesamtwerk. Hg. v. Paul F. Casey. Bern, Berlin u.a. 2002, Bd. 2, S. 507–509, hier S. 507.

ieden Scene ist/ also in sölcher mass vnd zal die volgenden rheym der selben Scene alle sind/ Vnd hab nicht ein vnbesunnen gemeng langer/ vnd kürzter reyhm in einerley Scena zusam geschleüdert/ so fern sie im druck vnuerrückt bleiben. Das ich aber nach gelegenheit des handels etlichen Scenis kurtze/ etzlichen lange rheym zugeeygendl/ dauon ist on not hie rechenschafft zugeben/ Nach dem die verstendigen dieser sach/ vnd die da rationem decori bedenken/ sölchs von ihn selbs künnen abnehmen [...].³

Nicht erst am Unverstand der Freunde und Leser, schon am Drucker konnte der Versuch, metrisch geregelte deutsche Verse zu schreiben, scheitern. Dass eine einzige Silbe zu viel oder zu wenig einen Vers zerstören kann, war den Druckern offensichtlich schwer klarzumachen. „An den Leser“ seiner „Hochzeit zu Cana“ (1538) gerichtet, entschuldigt Rebhun den Druck mit den Worten:

Dann wiewol ich mich beflissen/ gewisse anzal der silben in einer itzlichen Scena zu halten/ auch nicht wider den Accent stolpern/ so sind doch im drucken (wie es denn sehr leicht zuersehen) etzlichen wörtern ein silbe zu viel odder zu wenig gegeben worden [...].⁴

Angesichts der Tatsache, dass „wol fast inn allen gedruckten Deudschen reymen an der Orthographia/ vnd Prosodia vielmals irrung befunden werden“ hat ein Verzeichnis der Druckfehler, wie es in lateinischen Drucken der Zeit zum Standard gehört, gar keinen Sinn. Es gibt keine Regeln für die deutsche Orthographie und Prosodie, deswegen kann niemand die Fehler bezeichnen – und deswegen kann man sich ein Druckfehlerverzeichnis auch gleich sparen.

„Wider den Accent stolpern“ kann man nur, wenn man ihn beachtet. Um seinen Lesern das offenbar ungewohnte Versprinzip deutlich zu machen, hat Rebhun in seiner „Hochzeit zu Cana“ in einigen Szenen das Metrum, nach dem die Verse zu lesen sind, sogar in der antiken Notation von Strick und Häkchen an den Anfang gestellt. Dieser Angabe zufolge sieht das Versmaß der ersten Szene des vierten Aktes folgendermaßen aus:

– v – v – v – v – v –

Der erste Vers der Szene lautet:

Das ich mirs las gfaln zur wirtschafft itzt zugen⁵

-
- 3 Paul Rebhun: Ein Geistlich spil von der Gotfürchtigen vnd Keuschen Frawen Susannen. In ders.: Das Gesamtwerk. Hg. v. Paul F. Casey. Bern, Berlin u.a. 2002, Bd. 1, S. 97–207, hier S. 103.
- 4 Paul Rebhun: Ein Hochzeit spel auff die Hochzeit zu Cana. In ders.: Das Gesamtwerk. Hg. v. Paul F. Casey. Bern, Berlin u.a. 2002, Bd. 1, S. 209–306, hier S. 305. Dort auch das folgende Zitat.
- 5 Rebhun: Hochzeit zu Cana S. 259.

Der Vers illustriert die Stärken und Schwächen der Dichtkunst Rebhuns. Der „Accent“ ist überall beachtet und doch würde man das Metrum wohl kaum erkennen, wenn Rebhun es nicht darübergeschrieben hätte. Das liegt nicht nur an der Häufung von einsilbigen Wörtern am Versanfang – man muss im Grunde von „wirtschaft“ aus zurückrechnen, um herauszufinden, wie Rebhun sich die Bedeutung vorgestellt hat –, die Opitz später aus genau diesem Grund verbieten wird. Sondern es liegt vor allem an den verstümmelten Formen „mirs“, „gfaln“ und „zugen“, die diesen Vers schon auf den ersten Blick einer voropitzianischen Zeit zuweisen. Hier manifestiert sich das silbenzählende Prinzip der Knittelreime, dem, um die Silbenzahl zu wahren, jedes Mittel recht ist – auch wenn damit bloß graphematische Gebilde erzeugt werden, die jeder Möglichkeit der Aussprache spotten. Diese graphematischen Gebilde zerstören den trochäischen Rhythmus, wie Rebhun ihn in der darüber gesetzten Formel behauptet. Denn was tatsächlich gelesen wird, ist ja:

Das ich mirs las gefallen zur wirtschaftt itzt zu gehn

was etwa folgendermaßen betont werden wird:

– v v – v – v v – v – v –

Selbst wenn man die Differenz zwischen dem Metrum, dem Rebhun gefolgt zu sein behauptet und dem, dem er tatsächlich gefolgt ist, stärker zu Gunsten von Rebhun auslegt – es ist genau diese Differenz, die hervortreten lässt, was Opitz geleistet hat. Die Silbenverstümmelung, das Denken in graphematischen und nicht in phonetischen Einheiten, machte die metrischen Einsichten von Rebhun schon im Kern zunichte. Es ist dieser Umgang mit den Wörtern, diese grammatische Regellosigkeit des 16. Jahrhunderts, die das 17. Jahrhundert zum Gegenstand seines Spotts machen wird. Es genügt eben nicht, unter Beachtung der natürlichen Betonung antike Versfüße zu bilden, dabei aber das Prinzip des Silbenzählens mit all seinen Begleiterscheinungen beizubehalten.⁶

2 Die Verse Daniel Federmanns und Theobald Hocks

Ähnliches wie für Rebhun gilt für Daniel Federmann, der 1578 in Basel seine Übersetzung von Petrarcas „Trionfi“ veröffentlicht.⁷ Nach Ausweis der Vorrede geht es auch bei dieser Übersetzung um den Nachweis, dass es überhaupt möglich ist, „solche tieffsinnige Matery in Teutsch zu bringen“. All denjenigen, die behaupten, „vnser Sprach geb es nit“, weil ihr Wortschatz nicht groß genug oder

⁶ Zu einigen vereinzelten Nachfolgern Rebhuns vgl. Höpfner: Reformbestrebungen S. 13 ff.

⁷ Sechs Triumph Francisci Petrarchae des fürtrefflichen hochberümpften Scribenten [...]. Auf höchster Italianisch Tuscanischer Sprach mit sonderm fleiß inn zirliche Teutsche Verß gebracht. Basel 1578. Zu Federmann vgl. Klaus Ley: Zur Stellung der „Trionfi“ in Petrarca „Rime“ nach der ersten deutschen Übersetzung von Daniel Federmann. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnham-

die Sprache nicht so biegsam und formbar sei, dass man „die Tuscanische Verß eben inn jhrem Sensu/ Substantz vnnd krefftten inn zierlich/ kurtz vnd lieblich ablauffende Deutsche Versen“ bringen könne, hält Federmann die Entwicklung entgegen, die die Sprache in den letzten Jahrzehnten („in grüner zeit: ja noch bei meinem gedencken“) durchlaufen habe.⁸ Die Rauheit und Härte der deutschen Sprache wird also anerkannt, aber schon, wie später bei Opitz, als ein Zustand betrachtet, den man durch Arbeit an der Sprache überwinden kann.

Den damit erhobenen Anspruch kann Federmann allerdings nur bedingt einlösen. Die Terzinen des Originals mit ihrer kunstvollen Reimstruktur (aba bcb cdc ...) überträgt Federmann in silbenzählende, paargereimte Knittel, die wohl als vierhebige Jamben zu lesen sind. Schon die ersten Zeilen zeigen die Schwächen der Federmannschen Kunst:

Inn der zeit die ernewern thut
Mein seufftzen mit viel vngemut/
Der lieblichen gedechtnuß wegen
Desselben tags damals zu gegen/
Der anfang war meins schmertzen gmein/
Vnd solcher langwieriger pein/
Da thet eben die Sonne klar
Erwermen beide hörner zwar
Des Stieres/ vnd gefrorner weiß
Tithonis tochter lieff mit fleiß
Jnn jhr vralte wohnung fort/
Nemlich an jhr gewonlich ort.⁹

Wo die Betonungen zu lesen sind, wird aus dem ersten Vers allein heraus nicht klar. Erst die Folge zeigt, dass ein jambischer Rhythmus gemeint ist. Dazu kommen die Hilfskonstruktionen mit „thut“, das ungeschickte Enjambement in der achten und neunten Zeile, die Verschleifung von Silben zugunsten der Silbenzahl („meins schmertzen“, „gmein“), die Verwendung von Füllwörtern aus demselben Grund („eben“ in der siebten Zeile) oder um des Reimes willen („zwar“ in der achten Zeile).

Die Übersetzung Federmanns ist auch deshalb von Interesse, als die „Trionfi“ Petrarcas noch ein weiteres Mal übersetzt worden sind und zwar (nach Ausweis der Vorrede) um 1623 von Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen, dem Gründer der

mer. Berlin 2006, S. 111–130 und Erich Kleinschmidt: Petrarca Teutsch. Daniel Federmanns erste Übersetzung der Trionfi aus dem Jahre 1578. In: Daphnis 11 (1982), S. 743–776. Von ähnlicher Art sind auch noch die Petrarca-Übersetzungen, die sich in der Übersetzung von Garzonis „Piazza Universale“ von 1619 finden, vgl. die zitierten Beispiele bei Italo Michele Battafarano: Petrarca Verse in der deutschen „Piazza Universale“ von Tomaso Garzoni anno 1619. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Berlin 2006, S. 177–187.

8 Daniel Federmann: Vorred. In Petrarca: Sechs Triumph, f.):(iiivf.

9 Petrarca: Sechs Triumph, S. 1.

Fruchtbringenden Gesellschaft, also zeitgleich mit den neuen Regeln von Opitz. Die Übersetzung Ludwigs erscheint allerdings erst 1643 im Druck und zwar, wiederum nach Ausweis der Vorrede „von neuem von ihrem Verfasser und andern Reimverständigen übersehen“. Die Übersetzung ist also den Regeln von Opitz angepasst worden. In dieser Fassung hören sich die ersten Verse so an:

Es kam die zeit heran/ dar ich fieng an von neuen
 Zu seuftzen/ traurens vol/ lies mich doch nicht gereuen
 Den angenemen tag/ der mir ein anfang war
 Sehr schwerer langer pein/ so ich stund aus viel Jahr.
 Die Sonne stach den Stier an Hörnern beyder seiten/
 Titonis Mägdelein lief hin kalt/ lies sich nicht leiten/
 Zu ihrem alten haus¹⁰

Das sind jetzt streng alternierende Alexandriner unter genauer Einhaltung der Zäsurvorschrift. Nur die komplizierte Reimfolge des Originals war es Fürst Ludwig nicht gelungen, im Deutschen wiederzugeben, wie er in der Vorrede eingestehen muss. Egal wie man die stilistische und metrische Qualität dieser Verse sonst einschätzt – der Unterschied in der Glätte ist offensichtlich. 1643 ist die Sensibilität in stilistischen und metrischen Fragen schon so stark, dass die Abweichung von den Terzinen des italienischen Originals eigens kommentiert wird. Man habe die „jambische Art“ gewählt, heißt es in der Vorrede, nachdem ein erster Versuch, die Terzinen nachzuahmen, abgebrochen werden musste, „weil sich aber darbey kein geschicke/ noch anmut für unsere Deutsche Landsprache finden wollen“.¹¹ Das heißt auch: 1643 weiß man, was eine Terzine ist und wenn man sie in der Übersetzung nicht wiedergibt, muss man diese Entscheidung stilistisch und verstechnisch begründen.

Noch massiver ist der Gegensatz, vergleicht man diese Verse mit den Gedichten von Christoph von Schallenberg oder Theobald Hock (Höck). Dessen „Schönes Blumenfeld“, immerhin schon aus dem Jahr 1601, stellt weder in seinem theoretischen Anspruch noch in seiner dichterischen Form einen nennenswerten Fortschritt gegenüber Rebhun dar.¹² Unter dem Titel „Von Art der Deutschen Poeterey“ („Cap. XIX“) fordert Hock eine Reform der deutschsprachigen Dichtung. Er ist sich dabei inzwischen bewusst, dass die antike Metrik kein künstliches System ist, sondern auf den muttersprachlichen Gebrauch zurückgeht. Die Deut-

10 Franciscus Petrarca: Sechs Triumphi oder Siegesprachten. Cöthen 1643, S. 20. Zu Fürst Ludwig als Übersetzer vgl. Gerhard Dünnhaupt: Die Übersetzungen Fürst Ludwigs. In: Daphnis 7 (1978), S. 513–529.

11 Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen: Vorrede. In: Petrarcha: Triumphi, f. A2v.

12 Vgl. dagegen das Urteil von Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. München 2009, der S. 107 meint, man könne Hocks „Blumenfeld“ „an den Anfang der Barockdichtung stellen“. Dagegen schon Irmgard Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik. In: Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a. Hamburg 2014, S. 171–208, hier S. 200.

schen, so sein Vorwurf, würden so viel Fleiß auf andere Sprachen verwenden (das richtet sich gegen die Neulateiner), dass sie dabei ihre eigene vernachlässigten. Man müsse sich nicht darüber wundern, dass etwa Ovid und Vergil „so künstlich Vers vnnd Meisterstück getrieben“ hätten, denn es wäre ja ihrer „Mutter zungen“ gewesen, in der sie gedichtet hätten. Statt den Lateinern in ihrer Sprache folgen zu wollen, sollten sich die Deutschen um ihre eigene Sprache kümmern:

Warumb sollen wir den vnser Teutsche sprachen/
 Jn gwissem Form vnd Gsatz nit auch mögen machen/
 Vnd Deutsches Carmen schreiben/
 Die Kunst zutreiben/
 Bey Mann vnd Weiben.¹³

Auch hier ist der entscheidende Punkt offensichtlich die Kunst oder Künstlichkeit, also die Regelung durch eine ars, die für Hock den Unterschied zwischen der lateinischen und deutschen Dichtung ausmacht. Die antiken Regulierungsformen, die Fußmetrik muss irgendwie auf das Deutsche übertragen werden, damit diese den antiken Sprachen an die Seite gestellt werden kann:

Man muß die Pedes gleich so wol scandiren,
 Den Dactilum vnd auch Spondeum rieren/
 Sonst wo das nit würd gehalten/
 Da sein dReim gespalten/
 Krumb vnd voll falten.

Indem im Deutschen dabei nicht nur die „Pedes“, also die Versfüße zu beachten sind, sondern auch der Reim, hält Hock das Dichten in deutscher Sprache für schwerer als in den antiken Sprachen („Drumb ist es viel ein schwerer Kunst recht dichten/ | Die Deutsche Reim als eben Lateinisch schlichten“). Auch hier steht im Hintergrund eine scharfe Kritik der Knittelreime, denn Hock ist auf keinen Fall der Meinung, dass ein ungelehrtes Dichten nach Art der Meistersinger – also ohne Kenntnis der griechischen und lateinischen Sprache –, irgendeinen Erfolg haben kann („Niembt sich auch billich ein Poeten nennet/ Wer dGrichisch vnd Lateinisch Sprach nit kennet“). Silbenzählen und Reimen genügen nicht, man muss „den Dactilum vnd auch Spondeum rieren“ können.

Das Problem ist, dass es Hock selbst im Gegensatz zu Rebhun weder hier noch sonst in den Gedichten des „Schönen Blumenfelds“ gelingt, einen jambischen Rhythmus durchzuhalten, obwohl dieser jambische Rhythmus doch offensichtlich sein Ideal ist, wie die meisten Strophen zeigen. Wo er ihn einhält, gelingt ihm dies nur um den Preis zahlreicher Silbenverstümmelungen, vom apokopierten und synkopierten e bis hin zu Silbenkontraktionen und Wortverschmelzungen, wie sie aus den Knittelreimen bekannt sind („drumb“, „zsam“, „bsunder“, „dReim“).

13 Theobald Höck: Schönes Blumenfeld. Kritische Textausgabe. Hg. v. Klaus Hanson. Bonn 1975, S. 264.

Dazu kommen, aus nach-optizianischer Perspektive, die unschöne Verwendung von Füllwörtern, um die Silbenzahl voll zu machen („wol“, „gar“, „also“), die unverzeihliche syntaktische Konstruktion mit „thut“, um den Infinitiv in die Reimposition zu bringen („auch viel mehr müh thut geben“), die unreinen Reime („sprachen“ auf „machen“, „bscheide“ auf „weidte“, „rühmen“ auf „Riemen“, ja sogar eine Konsonantenverdoppelung mit dem Zweck, einen Reim zu bilden („Notten“ statt „Noten“, um auf „zotten“ zu reimen) und die Verwendung von Fremdwörtern, auch im Reim („Carmen“ auf „armen“). Wo Hock sein alternierendes Metrum überhaupt durchhält, handhabt er es in einer höchst holzschnittartigen Weise, ohne jemals auch nur annähernd die Glätte und den gleichmäßigen Fall der nachoptizianischen Dichter zu erreichen. Von Daktylus und Spondeus, wie Hock in den zitierten Versen behauptet, kann schon gar keine Rede sein.

3 Liederbücher

Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich bis jetzt keiner sonderlichen Beachtung zu erfreuen gehabt, und sie verdienen dieselbe doch vielleicht noch mehr als alle Erzeugnisse der schlesischen Poeten, mit deren Anbeginne (1624) sie verstummen. Anfangs waren es hin und wieder Volkslieder oder denselben durch Form und Inhalt nah verwandte; später wurden sie immer mehr das was man Kunstlieder oder gelehrte Lieder zu nennen pflegt. Sie entstanden zu einer Zeit, als die kunstmäßige Übung des Gesanges in den geselligen und häuslichen Kreisen des Bürgerstandes Liebhaberei und Mode ward und das Singen so zur bürgerlichen Bildung gehörte wie ungefähr heutiges Tages das Clavierspielen. Die damaligen Musiker waren thätig, dem neu erwachten Kunstleben reichliche und immer neue Nahrung zu geben. Sie sammelten die zur Zeit gangbaren Lieder. Die Melodien bearbeiteten sie mehrstimmig, doch wol meist dermaßen, daß sich jetzt schwerlich ermitteln läßt, wieviel von der ursprünglichen Weise übrig blieb; mit den Texten verfuhrn sie auf ähnliche Art: sie behielten sie bei, erweiterten sie, änderten daran, oder vertauschten sie mit neuen, von ihnen selbst oder von gelehrt Leuten verfaßten. Dies geschah besonders zu Ende der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts und dauerte fort bis zum Jahr 1624.¹⁴

¹⁴ Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Quellen gesammelt von Hoffmann von Fallersleben. Zweite Aufl. Leipzig 1860. (Zuerst 1843.) S. VIIf. Zum angeblich volksliedhaften Charakter dieser Lieder vgl. Nils Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert. Münster u.a. 2013. Zum Begriff des Tenorliedes vgl. Nicole Schwindt: Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung. In: Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhundert. Teil 1: Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640. Hg. v. Boje E. Hans Schmuhl. Augsburg 2007, S. 221–233.

Mit diesen Worten eröffnete Hoffmann von Fallersleben 1843 seine umfangreiche Sammlung „Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts“. An dem Befund hat sich bis heute nichts geändert. Die Liederbücher erfreuen sich nach wie vor keiner besonderen Beachtung von Seiten der Literaturwissenschaft, offensichtlich, weil diese uneingestandenermaßen mit einem Begriff von Lyrik arbeitet, der diese als Leselyrik versteht. Die Dichtung der Frühen Neuzeit ist aber zu einem großen Teil für den Gesang geschrieben und zwar sowohl vor wie nach der Schwelle, die Hoffmann von Fallersleben mit dem Jahr 1624 und dem „Buch von der deutschen Poeterey“ markiert.

Dieses Jahr bildet tatsächlich eine Schwelle, insofern nach 1624 die Prinzipien und Regeln der neuen Kunstdichtung auch auf die Lieddichtung ausgeweitet werden. Rein äußerlich ist das schon daran zu erkennen, dass die Anonymität der Verfasser weitgehend verschwindet.¹⁵ Die neue Kunstdichtung ist keine bloße Gebrauchsdichtung mehr, die den Sängern einen Text liefert, sondern sie erhebt mit ihrem Kunstanspruch auch den Anspruch auf Autorschaft: Man kann mit dieser Kunstdichtung Ruhm und Ehre erwerben. Wenn Johann Nauwach 1627 die ersten Oden von Opitz vertont und dabei noch nicht den Namen ihres Autors erwähnt, ist das noch der älteren Tradition der Liederbücher geschuldet.¹⁶ Die Lieder, die Heinrich Albert oder Constantin Christian Dedekind später vertonen, sind mit den Namen ihrer Dichter gezeichnet. Auch veröffentlichten die Dichter ihre Texte für Lieder unabhängig von den Vertonungen, weil diese Texte unabhängig von ihren Vertonungen gelesen werden können uns sollen.

Für die Liederbücher des 16. Jahrhunderts ist dagegen der Text von zweitrangiger Bedeutung. Bei Georg Forster heißt es 1539 im Vorwort seiner „Frischen Teutschen Liedlein“:

Das auch der rechte Text nicht in allen Liedlin vorhanden, kann ich nit für, dann ich wol weiß, wie großen fleis ich lange Zeit gehabt, daß ich die rechten Text der Liedlin bekommen möcht, hat aber nicht sein wollen. Dieweil wir aber nicht der Text, sondern der Composition halben, die Liedlin in Druck gegeben, haben wir in die Liedlein, darunter wir kein Text gehabt (damit sie nicht on Text weren) andere Text gemacht, Wiewol wir auch etlich Text mit Fleis, als die fast ser vngereumt gewesen, hinweg gethon, vnd andere darf für gemacht, welchs, dieweils kein todssünd ist, achten wir, man werdts vns nicht verargen.¹⁷

Man sammelt die Lieder und bringt sie zum Druck, damit die Melodien gesungen werden können. Mit welchem Text man die Melodien singt, ist offensichtlich zweitrangig. Es gibt keine originalen Texte für diese Melodien, sondern eine jeweils mehr oder weniger breite Überlieferung gesungener Fassungen. Wer diese Melodien zum Druck bringen will, muss sich für eine der Textfassungen entschei-

15 Katharina Bruns: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u.a. 2008, S. 54f.

16 Vgl. unten S. 319.

17 Georg Forster: Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Hg. v. M. Elizabeth Marriage. Halle/S. 1903, S. 4f.

den. Wo man den Text nicht bekommen kann oder der Text, den man bekommen hat, „ungereimt“ ist, sucht man sich einen anderen. Man nimmt ihn aus einem älteren Liederbuch, dann vielleicht noch bearbeitet und modernisiert, man übersetzt einen fremdsprachigen Text, man schreibt selbst einen oder bekommt ihn „von ehrlichen Leuten“. So heißt es bei Ivo de Vento in der Widmung seiner „Neuen Teutschen Lieder“ (München 1572), er habe „neben andern meinen vbungen/ von lust vnd kurtzweil wegen/ etliche Deutsche Text/ so mir aller seits von ehrlichen Leuten zukommen seind/ zu dreyen stimmen inn Music gebracht“.¹⁸

Katharina Bruns hat in ihrer grundlegenden Studie zum weltlichen Lied dieser Zeit solche Formen der Textentstehung und -weitergabe rekonstruiert und darauf hingewiesen, dass die Zweitrangigkeit der Texte gegenüber der Musik sich nicht zuletzt auch in dem beschränkten Motiv- und Gegenstandsbereich dieser Lieder äußert.¹⁹ Es sind immer dieselben Motive, vor allem natürlich aus der Liebesdichtung, die mit einem bestimmten Formelschatz von sprachlichen Wendungen immer wieder neu gefasst werden. Das ist nicht anders als im populären Lied des 21. Jahrhunderts, dem „Schlager“. Aus der Sammlung „Deutsche Lieder mit fünfstimmen“ von Ivo de Vento, München 1573:

Kein schwerer pein auff erd mag seyn/
dann der sein lieb muß meiden/
wer das versucht hat wenig rhu/
und tregt das haimlich leiden/
bei tag vnd nacht ist das mein klag/
die sach kan ich nit wenden/
wär möglich das du waist wol was/
wolts leben bey dir enden.

Dasselbe Motiv in der Sammlung „Neüe Teütsche gesang“ von Hans Leo Haßler, Augsburg 1596:

Kein grösser freüd kan sein auff diser Erden/
dann lieben und gwiß sein geliebt zu werden/
schöns Fräwlein zart laß mich dein gunst erwerben/
lieb du auch mich/ gleich wie ich dich/
und laß mich doch nit gar verzweyffelt sterben.

Und noch einmal dasselbe Motiv aus Valentin Haußmanns „Fragmenta, Oder Fünffunddreissig neue Weltliche Teutsche Lieder“, Nürnberg 1602:

Wie kan ein grösser freud auff diser Erden/
zweyn Liebn gestaltet werden/
als wenn auß gutem Herten/
sie miteinander mögen freundlich schertzen.

18 Ivo de Vento: Neue Teutsche Lieder. München 1572, unpag. Widmung.

19 Bruns: Das deutsche Lied S. 59–63.

Denn wo so günstig sich glück thut erzeigen/
 vnnd sich zu jhnen neigen/
 sag ich bey meinen treuen/
 das solche Lieb nicht leichtlich kan gereuen.²⁰

Es ist nicht nur das schiere Ausmaß der Liederbuch-Drucke – Bruns zählt allein für den Zeitraum von 1569 bis 1636 über zweihundert Sammlungen –, die dazu zwingt, diese Verse auch literarhistorisch ernst zu nehmen, sondern auch die Tatsache, dass spätestens mit Jacob Regnarts „Kurtzweilige[n] teutschen Lieder[n] zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen“ (Nürnberg 1574) erstmalig petrarkistische Motive in die deutsche Dichtung gelangen.²¹ Es sind diese Motive, die später dann in den Gedichten von Weckherlin und Opitz so prominent werden – einmal ganz abgesehen vom liedhaften Charakter, der einem großen Teil der Dichtung dieser Zeit eignet. „Oden und Gesänge“ lautet der Titel von Weckherlins erster Sammlung und auch bei zahlreichen Opitz-Gedichten ist in der Zincgrefschens Ausgabe von 1624 der Titel der Melodie angegeben, auf die sie zu singen sind.

Aber auch vergeschichtlich verdienen diese Liederbücher erheblich mehr Aufmerksamkeit, als ihnen bisher zuteilgeworden ist. Irmgard Scheitler hat mit großem Nachdruck darauf hingewiesen, dass diese Lieddichtung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bereits „eine Fülle von Kombinationen in Hinblick auf Metren und Zeilenlängen“ aufweist, mithin alles andere als technisch anspruchslos ist.²² Mit Jacob Regnart und seinen Villanellen („Waldliedlein“, ein strophisches Lied mit dreistimmigem Satz) dringen bereits 1583 italienische Versformen in den deutschsprachigen Raum:

On dich muß ich mich aller freuden massen/
 Wo du nit bist/ da mag mich nichts erfreuen/
 Kompt alles her/ allein auß deiner trewen.

Ja wann ich dich/ sol gantz vnd gar verlassen/
 Vnd mich vmb lieb/ in ander weg bewerben/
 So müst ich doch/ vor laid gewißlich sterben.

Dann mich dein schön/ gefangen hat dermassen/
 Daß ich dein nit/ wird können gar vergessen/
 So hart hast mir/ Jungfrau mein hertz besessen.

20 Alle Beispiele zit. nach Bruns: Das deutsche weltliche Lied S. 60f.

21 Systematisch untersucht für das „Raaber Liederbuch“ von László Jónácsik: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch“. Frankfurt/M. u.a. 1998.

22 Irmgard Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangsliteratur. In: Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a. Hamburg 2014, S. 171–208, hier S. 206.



Abb. 5: Jacob Regnart: *Teutsche Lieder*. München 1583.

Weil ichs dann main/ in ehren vnd in züchten/
So hoff ich noch/ vnd förchte mir mit nichten/
Gott wird es selbst/ zu seiner zeit wol richten.²³

Das sind keine paargereimten Knittel, sondern silbenzählende endecasillabi oder vers communs. Die dreizeiligen Strophen unterscheiden sich nur durch ihre Reimform von italienischen Terzinen. Die Verse haben fünf Hebungen mit einer Zäsur nach der zweiten Hebung, sind jambisch gebaut und alternieren regelmäßig.²⁴ Trotzdem ist der Stil, dem sie verpflichtet sind, noch ein ganz anderer als derjenige, den Opitz später in der „Poeterey“ zum Ideal erheben wird. Es ist vor allem das Verbot von Apokope und Synkope, das für Regnart (sollten denn die Verse von ihm stammen) offensichtlich nicht gilt, genauso wie die freie Wortstellung, die Reinheit der Reime oder etwa das Verbot des Hiats, die bei Regnart noch einen ganz anderen Klang ergeben. Die ältere Forschung, wie etwa Max von

23 Jacob Regnard: *Teutsche Lieder/ mit dreyn stimmen/ nach art der Neapolitanen oder Welchen Villanellen*. München 1583. Unpaginiert, erstes Lied der Sammlung.

24 Vgl. Scheitler: *Melodien* S. 177.

Waldberg („Die deutsche Renaissance-Lyrik“, 1888), hat hier vom Stil der Renaissance gesprochen. Auch in der Musikgeschichte werden Komponisten wie Orlando di Lasso oder Jacob Regnart unter diesem Begriff behandelt.

Wie auch immer man diesen Stil nennt – er entspricht nicht dem späteren Ideal von Opitz. Das wird besonders deutlich, wo diese Lieder sich wieder dem Meistersingerhaften annähern, indem sie nicht regelmäßig alternieren und es allein die Silbenzahl und das Reimschema sind, die die Strophenform bestimmen. Ein verhältnismäßig großen Bekanntheitsgrad erreichten die Liedsammlungen von Johann Hermann Schein, darunter die drei Jahre nach der „Poeterey“ erschienene „Musica boscareccia, Wald Liederlein/ Auff Italian-Villanellische Invention. Beydes für sich allein mit lebendiger Stim/ oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etc. wie auch auff Musicalischen Jnstrumenten anmuhtig vnd lieblich zu spielen“ (Leipzig 1627):

O Filli schön vnd subtil/
 Deine verliebten
 Vnd hochbetrübten
 Mit Gesang ich trösten wil/
 Welchen deine Eugelein
 Mit jhren Sonnenblikkelein
 bald das Leben
 bald den Tod tun geben.

O Filli dein groß schönheit
 Vnd all Geberden
 Gerühmet werden
 In den Wäldern weit vnd breit/
 Coridon vnd Silvio,
 Mirtillo vnd Eremio
 Concertieren,
 Wer dich heim soll führen.

Aminta, der steht von fern/
 Wil niemand klagen
 Sein Liebesplagen/
 Auch Rosildo hett dich gern/
 Venus und Cupido klein
 Mit ihrem Pfeil und Bögelein
 Solches machen/
 und darzu noch lachen.²⁵

²⁵ Johann Hermann Schein: Musica boscareccia, Wald Liederlein/ Auff Italian-Villanellische Invention. Beydes für sich allein mit lebendiger Stim/ oder in ein Clavicimbel, Spinet, Tiorba, Lauten etc. wie auch auff Musicalischen Jnstrumenten anmuhtig vnd lieblich zu spielen. Leipzig 1627. Unpaginiert, erstes Lied der Sammlung.

Von solchen Liedern mit ihren Apokopen und Synkopen, ihren Inversionen, „tut“-Konstruktionen, Fremdwörtern, unreinen Reimen („subtil“ auf „will“, „Concertieren“ auf „führen“) und fehlenden Alternation führt kein Weg zu Opitz. Schein war einer der Lehrer Paul Flemings und es ist mehrfach behauptet worden, dass die Verse Flemings den Liedern Scheins viel verdanken. Das mag sein. Viel deutlicher aber wird doch an ihnen, was die „Poeterey“ für einen stilgeschichtlichen Einschnitt bedeutet hat. Vernichtet ist 1695 das Urteil des Stilkritikers Erdmann Neumeister, der – ganz aus der Opitzianischen Perspektive heraus – die Lieder Scheins „rauh, ungeschlacht und hinterwäldlerisch“ („hirsuta, incondita, sylvestris“) nennt.²⁶ Die Verse von Schein belegen damit auch, dass die Musik allein keineswegs genügt hat, um die Dichter eine alternierende Metrik zu lehren.²⁷ Sie zeigen im Gegenteil, dass die Musikgeschichte, so wichtig sie ist, keinen Anteil an der Versreform gehabt hat. Aus musikalischer Perspektive war es gleichgültig, ob die Verse alternierten oder nicht. Apokopen und Synkopen waren gesungen weitaus weniger problematisch als gesprochen, genauso wie unsaubere Reime oder ein Hiat.

Der entscheidende Impuls zur Versreform musste aus der gelehrteten Welt kommen, von einem Dichter, der den Klang der antiken Verse im Ohr hatte und der wusste, wie schwierig es war, diesen Klang zu erzeugen. Es musste jemand sein, der nicht nur ein diffuses Gefühl für den Klang der Alternation hatte, sondern auch begründen konnte, wie dieser Klang zustande kam. Er musste über die technische Begrifflichkeit verfügen, das Stilideal dieser Verse auch theoretisch zu beschreiben. Paul Schede Melissus wäre dafür ein Kandidat gewesen.

4 Paul Schede Melissus und Ambrosius Lobwasser

Die Psalmenübersetzung von Paul Schede Melissus, deren erster Teil 1572 erschienen war, ist zweifellos Ausdruck des aufwendigsten und komplexesten Versuchs einer Sprach- und Versreform in dieser frühen Zeit. Die erste Strophe des ersten Psalms lautet:

Wär nicht in rät gotloser leute get,
 Noch auf dem weg verwegner püben stet,
 Noch üf der bank der spötter ist gesessen:
 Sonder bedenkt tag ünt nacht on vergessen
 Des Hern gesetz, ünt hat sein lust darân,
 Selig furwär preis ich dæn selben man.²⁸

²⁶ Erdmann Neumeister: *De poetis germanicis*. Ndr. hg. v. Franz Heiduk. Bern/ München 1978, S. 233. Lateinischer Text S. 92.

²⁷ Vgl. dagegen das Urteil von Scheitler: *Melodien* S. 201, der ich in diesem Punkt widersprechen muss, wenn sie schreibt: „In Wahrheit ist es die Abstimmung auf die Musik, die die Dichterkomponisten die Metrik lehrte.“

²⁸ Paul Schede Melissus: *Die Psalmenübersetzung*. Hg. v. Max Hermann Jellinek. Halle a S. 1896, S. 11. Vgl. vor allem Ralf Georg Czapla: *Transformationen des Psalters im Spannungsfeld*



Abb. 6: Paul Schede Melissus: *Di Psalmen Davids in teutische gesangreymen, nach Französischer melodeien vnt silben art, mit sönderlichem fleise gebracht*. Heidelberg 1572. Anfang des ersten Psalms.

Nachdem die „Introductio in linguam Germanicam“ („Einführung in die deutsche Sprache“), in der Schede laut Vorbemerkung an die Drucker seine Orthographie und Metrik erklärt hat, verloren ist und sich die Bedeutung der diakritischen Zeichen nur bedingt aus dem Text selbst erschließen lässt, sind Schedes Regeln bis heute nicht klar. Die Akzente setzt Schede, wie Jellinek nachgewiesen hat, nach den Regeln der antiken Grammatiker.²⁹

Angesichts der engen persönlichen Verbindungen Schedes zur Pléiade liegt es nahe, dass Schede seine Psalterübersetzung analog zu den Orthographie-Reformen von Jacques Peletier du Mans oder Jean Antoine de Baïf gestaltet hat, sich seine Orthographie vielleicht also nicht nur als Sprachreform versteht, sondern

von gemeinschaftlicher Adhortation und individueller Meditation. Paul Schedes „Psalmen Davids“ und „Psalmi aliquot“. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 195–215. Allgemein vgl. Inka Bach und Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York 1989, S. 114–117.

29 Jellinek: Einleitung. In: Schede Melissus: Psalmenübersetzung, S. CXXXVI.

ebenfalls analog zu Baïfs Vertonungen als eine Art Partitur für den Gesang. Dem entspricht der Befund von Ralf Georg Czapla, dass bei Schede erstens gelegentlich verschiedene Schreibweisen für dasselbe Wort auftreten und zweitens orthographische Neuerungen oftmals nur in dem in Antiqua gedruckten Texten, also den eigentlich gesungenen Texten, vollständig durchgeführt wurden, während sie in den begleitenden, in Fraktur gedruckten Texten rudimentär blieben.³⁰ Auf jeden Fall war Schede mit den französischen Reformversuchen vertraut, denn mit Baïf war er eng befreundet. In seinem Garten arbeitete Schede an seinen „*Schediasmata poetica*“. Gleichzeitig war Baïfs Haus der Treffpunkt der „*Académie de Poésie et de Musique*“, zu deren programmatischen Zielen eben die Verbindung von Dichtung und Musik gehörte.³¹

Eigentliches Ziel der vom pfälzischen Kurfürsten in Auftrag gegebenen Psalmen-Übersetzung war es gewesen, dem französischen Hugenottenpsalter von Théodore de Bèze und Clément Marot, der sich in der Vertonung Claude Goudimels größter Beliebtheit erfreute, eine deutsche Form zu geben. „*Di Psalmen Davids in Teutische gesangreymen, nach Frantzösischer melodeien unt sylben art*“ ist die Übersetzung Schedes betitelt. Diese Formulierung kann sich allerdings auf mehr beziehen als auf die Tatsache, dass Schede seine Verse nach den Melodien Goudimels schreibt.

Die Vermutung, dass Schede in der Psalmübersetzung nach musikalischen Prinzipien gearbeitet hat, legt nicht nur die zeitliche Nähe zu den Psalmen-Übersetzungen Baïfs nahe, sondern auch die Tatsache, dass die enge Verbindung von Dichtung und Musik für Schede auch sonst eine große Rolle gespielt hat. In Wittenberg waren 1566 seine neulateinischen (vereinzelt aber auch griechischen und deutschen) „*Lieder mit Musik für vier und fünf Stimmen*“ („*Canticos musicae quatuor et quinque vocum*“) erschienen. Mit Goudimel, der auch schon eng mit Ronsard zusammengearbeitet hatte, stand Schede in brieflichem Kontakt, mit Orlando di Lasso, dem von ihm am meisten bewunderten Komponisten, war er befreundet.³²

Die Psalmen-Übersetzung Schedes zeichnet sich auf jeden Fall durch eine große sprachschöpferische Kraft aus. Die erste und fünfte Strophe des 38. Psalms diene als Beispiel:

Ach Her Got, dich nicht erbimme,
In deim grimme
Mich zu straffen tü gemách:

³⁰ Czapla: Transformationen des Psalters S. 202.

³¹ Vgl. Jörg Robert: Deutsch-französische Dornen – Paul Schede Melissus und die Rezeption der Pléiade in Deutschland. In: Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock. Hg. v. Marc Föcking und Gernot Michael Müller. Heidelberg 2007, S. 207–229. Zu einer möglichen Abhängigkeit Schedes von Baïf besonders S. 224–226.

³² Vgl. unten Kap. VIII.2.

Noch zuchtig' in deins zorns feuér
 Üngeheuér,
 Mich dær so mät bin ünt schwäch.
 Meine striem-masen blüt-rissig,
 Aitterflissig
 Stinken (hei!) fur schwirikait,
 Sölche schwæren verürsachet
 Hat mir gmachet
 Mein' nærrische dörlikait.³³

Damit ist 1572 ein Regulierungsversuch gemacht, der über die gleichzeitigen Ansätze der Grammatiker weit hinausgeht. Es ist deshalb sicherlich mehr als ein Symptom, wenn Schedes Psalterübersetzung eines der ersten deutschsprachigen Bücher ist, deren deutschen Texte in Antiqua und nicht in Fraktur gesetzt sind.³⁴ Schede wählt damit auch in der äußeren Ausstattung nicht die barbarischen Lettern einer regellosen, sondern die kunstvollen, disziplinierten Lettern der grammatisch geregelten Sprache.

Für Schede bleibt die neulateinische Dichtung das Maß aller Dinge und der eigentliche Gegenstand der poetischen Interessen. In einem Brief aus dem Jahr 1592 beschwert er sich sogar darüber, dass die deutschen Dichter ihre Zeit mit den „ordinären und volkssprachlichen“ Metren („plebeiis et vulgaribus metris“) verschwenden, statt die antiken Dichter zu lesen.³⁵ Dem entsprechend verlässt auch Schede selbst in seinen deutschen Versen nirgendwo das „klassische Normen- und Bezugssystem“, wie Jörg Robert geschrieben hat, sondern betreibt einen „Manierismus des Niedrigen, der das stilistisch-sprachlich Heterogene durch kühne Mischungen verbindet und durch forcierten ‚Primitivismus‘ aus dem verletzten decorum Kapital zu schlagen sucht.“ Schedes deutschsprachige Gedichte bleiben Experimente. Sie sind „kein Votum für die Volkssprache als solche, sondern – umgekehrt – ein Bekenntnis zur humanistischen Standes- und Sprachkultur“.³⁶

Schedes Psalterübersetzung ist allerdings nie über ihren ersten Teil hinausgekommen. 1573, ein Jahr nach dem ersten Teil von Schedes Übersetzung, erscheint die Psalterübersetzung von Ambrosius Lobwasser. Im Gegensatz zu Schede be-

33 Schede Melissus: Psalmenübersetzung S. 144.

34 Nach Höpfner: Reformbestrebungen S. 27 wären die Psalmen Schedes sogar das erste Buch gewesen, das deutschsprachige Texte in römischer Antiqua setzt. Jellinek: Vorrede S. XVII verweist dagegen auf Schweizer Bibeln, die schon zuvor Antiqua für deutsche Texte verwendet hatten.

35 Aus einem Brief an Johannes Weidner, Heidelberg, 30. August 1592 (Autograph der LB Stuttgart, cod. hist. 603, fol. 631f.), zitiert nach Eckart Schäfer: Petrus Melissus – der erste deutsche Petrarckist? In: Francesco Petrarca in Deutschland. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 91–110, hier S. 106.

36 Jörg Robert: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: Daphnis 39 (2010), S. 577–610, hier S. 605.

dient sich Lobwasser der vertrauten Orthographie. Die erste Strophe des ersten Psalms lautet dort:

Wer nicht mit den gottlosen geht zu raht/
 Vnd nicht tritt in sündlicher leut fußpfat/
 Der auch nicht mit sitzt auff der später bencken/
 Sonder auff Gots gesetz mit fleis thut dencken/
 Vnd sich des tag vnd nacht nimpt hertzlich an/
 Fürwar das ist für Gott ein selig Man.³⁷

Schede hat sich privat über Stil und Metrik dieser Übersetzung lustig gemacht und sie in Anspielung auf den Namen des Verfassers als „wässrig“ („aquosa“) charakterisiert. Mit dieser Kritik hat er in den gebildeten Kreisen wohl auch Zustimmung gefunden.³⁸ Jedenfalls sind Stimmen wie die eines Caspar Cunrad, der 1611 diese Übersetzung eine „äußert glückliche“ („versio felicissima“) nennt, eher selten.³⁹ Trotz der Kritik hat sich Lobwasser durchgesetzt. Innerhalb weniger Jahre erlebte Lobwassers Übertragung zahlreiche Neuauflagen und wurde wenig später in die Gesangbücher aufgenommen, wo sie sich bis weit ins 18. Jahrhundert fand. Sogar in der Pfalz – deren Kurfürst Schede mit der Übersetzung beauftragt hatte – musste Schede die Einführung von Lobwassers Übersetzung erleben.

Sicher war ein wichtiger Grund die Tatsache, dass Lobwassers Übersetzung 1573 bereits abgeschlossen war. Daneben dürfte aber auch die ungewohnte Orthographie von Schede und überhaupt die schwerere Verständlichkeit seiner Übersetzung eine wichtige Rolle gespielt haben. Wie Erich Trunz gezeigt hat, zeichnet sich Schedes Übersetzung durch eine komplexere Syntax, einen reichen Wortschatz (darunter auch Wortneuschöpfungen, Fremdwörter und altertümliche Wendungen) und eine freiere Wortstellung aus.⁴⁰ All dies trägt nicht zur besseren Verständlichkeit bei. Auch in der Metrik ist Schede überlegen. Im Gegensatz zu Lobwasser beachtet Schede die Zäsur, das Hiatverbot und zumindest bedingt die Reinheit der Reime. In diesen Punkten ist Schede auf jeden Fall von den neuen Regeln der Pléiade abhängig, wie sie Ronsard in seinem „Abbregé de l'art poetique“ (1565) formuliert hatte.

37 Zitiert nach der Ausgabe Leipzig 1576: Der Psalter des königlichen Propheten Davids/ Jn deutsche rey[m]en verständiglich vnd deutlich gebracht [...] durch Ambrosium Lobwasser. Leipzig 1576, f. A^v.

38 Czapla: Transformationen des Psalters S. 208.

39 Caspar Cunrad: Gnomologia Latino-Germanica super lectiones evangelicas. Bratislava 1611. Leservorrede, f. ††† 3^r.

40 Erich Trunz: Die deutschen Übersetzungen des Hugenottenpsalters. In: Euphorion 29 (1928), S. 578–617. Zu Lobwasser vgl. Lars Kessner: Ambrosius Lobwasser. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 217–228 und (immer noch höchst lesenswert): Erich Trunz: Ambrosius Lobwasser. Humanistische Wissenschaft, kirchliche Dichtung und bürgerliches Weltbild im 16. Jahrhundert. In ders.: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München 1995, S. 83–186.

Dies ist insofern besonders signifikant, als beide Übersetzungen nach dem „Hugenottenpsalter“ Marots gearbeitet sind und – um die Vertonung Goudimels übernehmen zu können – beide Übersetzer gezwungen sind, die Silbenzahl der französischen Übersetzung beizubehalten. Wenn Lobwasser sich also nicht an die Zäsur und das Hiatverbot hält, so schlicht deshalb, weil er sie auch im Französischen nicht als Gesetze wahrgenommen hat. Anders als Schede waren ihm die prosodischen und metrischen Regeln der französischen Dichtung nicht bekannt und im Gegensatz zu Schede beschränkte sich Lobwassers Ehrgeiz auch darauf, „jede geseng mit jhren gesetzen/ in so viel versus/ jede verß aber in so viel sylben/ als die im Frantzösischen seind“, zu „zwingen“, „damit sie sich auff ihre noten schickten“.⁴¹

Aus diesem Desinteresse an der Metrik erklärt sich seine merkwürdige Terminologie der „überschüssigen“ Silbenzahl. Die metrische Beschreibung, die Lobwasser den einzelnen Psalmen vorangestellt hat, lautet für den oben zitierten ersten Psalm: „Diese verß sind zehensilbig/ der dritt vnd vierte vberschüssig/ das ist/ haben noch eine übrige fallende sylben/ die sonst in den versen nicht betrachtet/ gleichwol in dem gesang jr eigen tempus vnd notam hat.“⁴² Das ist nichts anders als eine Beschreibung der französischen Unterscheidung von männlichen und weiblichen Versen in der Terminologie des Knittels.

Erich Trunz hat darauf hingewiesen, dass dennoch Lobwasser 1573 schon Alexandriner nach dem französischen Modell schreibt, was ihn ironischerweise zum ersten macht, der dieses Versmaß überhaupt in deutscher Sprache benutzt.⁴³ Ironisch ist das, weil Lobwasser die Alexandriner gleichsam unbewusst unterlaufen, indem Marot und Beza den 89. Psalm in Alexandrinern übersetzt hatten und Lobwasser bei seiner Übersetzung dieses Versmaß durch seine Wort-zu-Wort-Übersetzung nachahmt.⁴⁴ Lobwasser erkennt die Regeln für die Silbenzahl und die Zäsur. Die Verse seien „zwölfsylbig/ zum teil vberschüssig/ vnd endet sich allzeit nach der sechsten sylben ein wort.“ Seine Übersetzung der ersten Strophe des 89. Psalms:

Ich will deß Herren gnad lobsingen ewiglich/
Vnd seine trew ohn maß außbreiten stetiglich/
Dann Deine güt (sag ich) in ewigkeit wirt walten/
Er hat sie fest gebawt, daß sie so lang wirt halten/
So lang der Himmel steht, dabey denn zuuerstehen/
Daß deine warheit werd nimmermehr vntergehen.⁴⁵

41 Ambrosius Lobwasser: Widmung. In: Der Psalter des königlichen Propheten Dauids, f. 7v.

42 Psalter, Übersetzung Lobwasser, f. A^r.

43 Die Alexandriner, die Jan van der Noot seinem „Buch Extasis“ eingefügt hat, sind erst 1576 gedruckt und Schedes Sonett an Jürgen von Averli und Adelheiten von Grauwart entsteht erst 1579.

44 Trunz: Die Entwicklung des barocken Langverses, S. 235f.

45 Psalter, Übersetzung Lobwasser, f. Ff 7^r f.

Ein halbes Jahrhundert später lautet diese Strophe dann in der Übersetzung von Opitz, (dessen Psalter ebenfalls noch „nach den Frantzösischen Weisen gesetzt“ ist):

Des Herren gütigkeit ist allzeit mein gesang/
Mein mund lobt seine trew diß gantze lebenlang.
Jch hab' allzeit gesagt: Die wolthat wird stets wehren
So weit sich ewig nicht in endung wird verkehren.
Du hast dein wares wort im himmel eingegründet
Da seinen festen stand vnd glauben nichts entbindet.⁴⁶

Der Fortschritt in der Verstechnik ist offensichtlich. Dennoch und merkwürdigerweise kommt Lobwasser in der „Poeterey“ von Opitz relativ glimpflich davon, wenn er dort nur für seine unreinen Reime („weidet“ auf „leitet“, „gefunden“ auf „sünden“)⁴⁷ kritisiert wird. Sogar diese Kritik scheint Opitz später leid getan zu haben, denn im Vorwort zu seiner eigenen Psalmenübersetzung (1637) relativiert er sie, indem er sie auf die Umstände der Zeit zurückführt: „weil damals jetzige manir Poëtisch zu schreiben/ vnd den thon der syllaben in acht zu nehmen vnbekandt gewesen“.⁴⁸ Wirklich scharf kritisiert Opitz dort nicht die Psalmübersetzung von Lobwasser, sondern die von Schede („so seltzame art zu reden/ gedrun- gene reime vnd was dergleichen ist“).

5 Johann Fischart

Johann Fischart gehört zu den Vorgängern von Opitz, die Zincgref in der Einleitung zum „Anhange“ von Opitz' „Teutschen Poemata“ (1624) kräftig herausgestrichen hatte:

Johan Fischers/ genant Mentzers/ Poemata/ soviel mir deren vorkommen/ sein zu weitleuffig/ hierin zubringen/ auch mehrtheils nach der alten Welt. Doch wehre sein glückhafftes Schiff von Zürich/ an Reichthumb Poetischer Geister/ artiger Einfäll/ schöner wort/ vnd merckwürdiger sprüchen (auß welchen stücken abzunehmen/ was statliches dieser mann hette leisten können/ wan er den fleiß mit der Natur vermehlen/ vnd nit vielmehr sich an dem/ wie es jhm einfeltig auß der Feder geflossen/ hette begnügen wollen/ gar wohl der Römis- chen/ Grichischen/ Italiänischen vnd Frantzösischen Poesy an die seiten/ wo nicht vorzusetzen/ wann jhm nicht/ wie angedeut/ noch etwas weniges fehle- te/ welchen Mangel ich jedoch mehr der vnachtsamen gewohnheit seiner zei- ten/ als jhme selbsten zuschreibe [...].⁴⁹

46 Martin Opitz: Die Psalmen Davids. Nach den Französischen Weisen gesetzt. Hg. v. Eckhard Grunewald und Henning P. Jürgens. Hildesheim u.a. 2004, S. 250.

47 Opitz: Poeterey S. 51. GW S. 391.

48 Opitz: Psalmen Davids, unpag. Vorrede.

49 Zincgref: Anhange Vnderschiedlicher außgesuchter Gedichte. In Opitz: Poemata 1624, S. 161. GW 2,1, S. 218f.

Zincgref erwähnt nur eine Dichtung Fischarts, das „Glückhafft Schiff von Zürich“ (1577). Es handelt sich um die Beschreibung einer Fahrt, die eine Abordnung der Zürcher Bürgerschaft den Rhein hinunter nach Straßburg unternommen hatte. „Nach der alten Welt“ (wie Zincgref schreibt) ist diese Dichtung verfasst, weil es sich um strenge Knittelreime (also mit je neun und acht Silben) handelt, paargereimt mit abwechselnd männlichem und weiblichem Ausgang. Eine regelmäßige Verteilung der meist vier Betonungen scheint nicht beabsichtigt. Der Anfang lautet:

Man lißt von Xerxe dem Beherscher
 Des auffgangs/ vnd der Edlen Perser/
 (Welcher neun hundert dausent mann
 Füret wider die Griechen an)
 Das/ als er het zu Meer gestritten/
 Vnd sehr grossen verlust gelitten/
 Da ward er so ergrimmet sehr
 Das er ließ geyselen das Meer/
 Vnd wurff ketten drein es zustillen/
 Vnd es zufesseln nach seim willen.
 Ab[e]r was half jn dieser hon?
 So vil als nichts/ er floch dauon.⁵⁰

Versgeschichtlich interessanter als das „Glückhafft Schiff“ ist eine andere Dichtung Fischarts, nämlich seine Übersetzung der berühmten zweiten Epode des Horaz („Beatus ille“). Auch hier hatte sich Fischart 1579 der Knittelreime bedient:

Wol dem/ der von fremd gschäfften weit
 Vnd vom Stattgmeinen neid vnd streit
 Auch von den jnnerlichen krigen
 Entlegen/ that sein Feldgut pflügen/
 Lebet abgsöndert wie die Alten/
 Die für die Redlichsten wir halten/
 Vnd auff seim Landgut sich enthellt/
 Liget mit seinem Feld zu Feld.
 Bauwt mit sein Ochssen vnd sein Rossen
 Das Gut von Eltern jm verlossen
 Sitzet nicht inn dem Wechsselgaden/
 Jst mit dem Wucher nicht beladen/
 Darff andern nicht sein Schwyß verzinsen/
 Noch steygerung treiben mit den Münzen:⁵¹

50 Johann Fischart: Das glückhafft Schiff von Zürich. Straßburg 1577, f. A ij^r.

51 Johann Fischart: Fürtreffliches artliches Lob/ des Landlustes. In: Charles Estienne und Jean Liébault: Siben Bücher von dem Feldbau. Übersetzt von Melchior Sebisch. Straßburg 1579, f.): 5^r.

Wie im Falle von Schede Melissus und Andreea hat Opitz auch in diesem Fall einige Jahrzehnte später den unmittelbaren Vergleich gesucht, um zu demonstrieren, was sein neues, klassizistisches Ideal konkret bedeutet. Dieselbe Epoche lautet in den alternierenden Alexandrinern von Opitz, um 1620:

Wohl dem vnd mehr als wohl/ der weit von streit vnd Kriegen/
 Von Sorgen/ Angst vnd Müh/ sein Vattersgut kan pflügen/
 Lebt sicher vnd in Ruh/ noch wie die alte Welt/
 Vnd lieget nur allein mit seinem Veldt zu Veldt/
 Spannt Ross vnd Ochsen für/ darf sein Gemüth nicht krencken
 Mit Armer Schweiß vnd Blut/ weiß nichts von wechselbänken/
 Von Wucher vnd Finantz⁵²

Damit war Opitz allerdings noch nicht zufrieden. 1625 hat er diese Verse noch einmal überarbeitet und weiter geglättet:

Wol dem/ vnd mehr als wol/ der weit vom zanck vnd kriegen/
 Von sorgen/ müh vnd angst/ sein Vatergut kan pflügen/
 Lebt sicher vnd in ruh/ noch wie die alte Welt/
 Bey des Saturni zeit/ vnd pflügt sein kleines Feld.
 Spant Roß vnd Ochsen für/ darf seinen sinn nicht krencken/
 Vmb armer Leute schweiß/ weis nichts von Wechselbencken/
 Von Wucher vnd Finantz⁵³

Wie die Übersetzung des dritten Verses bei Horaz („paterna rura bobus exercet suis“) mit der auffälligen Formulierung „lieget nur allein mit seinem Veldt zu Veldt“ zeigt, muss Opitz die Übersetzung von Fischart gekannt haben.⁵⁴ Auch hier demonstriert Opitz also, wie man es besser machen kann. Genauso wird er auch später immer wieder dieselben Gedichte übersetzen, die andere schon unmittelbar vor ihm übersetzt haben. Es geht ausschließlich darum, die neuen stilistischen und metrischen Techniken vorzuführen. Es geht Opitz um eine Stilübung der deutschen Sprache. In den Worten der „Poeterey“:

52 Martin Opitz: Die Lust des Feldbaues. In ders.: Deutsche Poemata 1624, S. 10. Ed. Witkowski S. 25f., GW 2.1, S. 112 druckt die Fassung der Poemata 1625. Die Übersetzung war 1623 bereits als Einzeldruck erschienen.

53 Martin Opitz: Lob des Feldtlebens. In ders.: Deutsche Poemata. Breslau 1625, II. Buch S. 35. GW 2.1, S. 112.

54 Diesen Nachweis hat schon 1877 ein vornamenloser Namensvetter von Opitz geführt, vgl. Opitz: Opitz als Benutzer Fischarts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 8 (1877), S. 477–482. Vgl. außerdem Gertraud Wüstling: Fischart und Opitz. Ein Vergleich ihrer Bearbeitungen der 2. Epoche des Horaz. Diss. phil. Halle/Saale 1950 (masch.), S. 45f.

Eine guete art der vbung aber ist/ das wir uns zueweilen auß den Griechischen und Lateinischen Poeten etwas zue vbersetzen vornemen: dadurch denn die eigentschafft und glantz der wörter/ die menge der figuren/ vnd das vermögen auch dergleichen zue erfinden zue wege gebracht wird.⁵⁵

Genauso, heißt es an dieser Stelle weiter, haben es auch die Römer gemacht, als es darum ging, die lateinische Sprache auf das Niveau der griechischen zu heben. Jetzt, 1624, ist es an den Deutschen, zu beweisen, dass auch sie an ihrer Sprache arbeiten können. Diese Arbeit an der Sprache ist ein mühseliges und langwieriges Geschäft, das von Grammatikern, Lexikographen, Sprachforschern und Dichtern gemeinsam betrieben werden muss. 1663 heißt es bei Justus Georg Schottel in der Vorrede seiner „Ausführlichen Arbeit von der teutschen HauptSprache“:

Die vollige grundrichtige vorstellung und ausarbeitung einer HaubtSprache ist ein mühsames/ durch lange zeit und viel fleiß einzurichtendes Werk/ erfordert manchen beystand/ mithandanschlag und samthülfe [...].⁵⁶

Dass gerade Fischart einen solchen Versuch einer Arbeit an der deutschen Sprache übernommen hatte – und also nicht nur Knittelreime geschrieben hat – war wohl weder Zincgref noch Opitz oder einem seiner Nachfolger bewusst.

Die Verse Fischarts, in denen eine solche Arbeit an der Sprache gefordert wird, finden sich in der „Geschichtklitterung“ (1575). Ausdrücklich heißt es dort, in ihnen sei die „Künstlichkeyt“ der „für sich selbs bestendigen Teutischen sprach“ nachgewiesen. Die Griechen und Lateiner hätten nämlich kein Recht darauf, das „Muss alleyn [zu] essen“, denn jede Sprache habe ihre eigenen Gesetze, „jr sondere angeartete thönung“, nach denen Verse in ihr gebildet werden könnten.⁵⁷ Die Distichen („Sechstrabende vnd fünfftzelterige Reime“), in denen Fischart den praktischen Nachweis erbringt, sind dann allerdings nach antiker Prosodie gemessen:

Dapffere mein Teutschen, Adelich von gemüt vnd geplüte.
 Nur Euerer herrlichkeit: Ist dises hie zubereyt.
 Mein zuversicht jder zeit ist, hilft mir Götlich güte.
 Zupreisen in ewigkeit, Euere Grosmütigkeyt:
 Jhr seit von Redlichkeyt, von grosser streitwarer hande.
 Berümt durch alle Land, Jmmerdar ohn widerstand:
 So wer es Euch allesamt fürwar ain mächtige schande.
 Würt nicht das Vatterland, Jn künstlichkeit auch bekannt.
 Darumb dieselbige sonderlich zuförderen eben
 So hab ich mich vnuerzagt, Auff jetziges gern gewagt:

55 Opitz: Poeterey S. 71.

56 Justus Georg Schottel: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache. Braunschweig 1663, Vorrede f. b i'.

57 Fischart: Geschichtklitterung S. 53.

Vnd hoff solch Reimes art werd euch ergetzlichkeit geben,
 Sintemal eyn jeder fragt, Nach Newerung die er sagt.
 O Harffewais Orpheus, jetzumal kompt widerumb hoche
 Dein artige Reimeweß, Zu jrigen ersten preiß:
 Dan du eyn Tracier von geburt vnnd Teutscher Sprache
 Der erst solch vnterweist, Frembd Völkeren allermeyst,
 Diselbige lange zeit haben mit vnserer kunste
 Alleyn sehr stoltziglich, Gepranget vnpilliglich:
 Jetzumal nun baß bericht, wollen wir den fälschlichen dunste
 Jn nemmen fom angesicht, Vns nemmen zum Erbgedicht.⁵⁸

Diese Verse zeugen zweifellos von einem stark ausgeprägten Stilwillen und belegen mehr als alles Andere die Berechtigung von Zincgrefs eingangs zitiertem Lob, „was statliches dieser mann hette leisten können“, wenn er nur gewollt hätte. Aber er wollte nicht, und zwar programmatisch. Fischarts Ideal ist nicht der klassizistische Stil, den Opitz fünfzig Jahre später fordern und durchsetzen wird, sondern eine bewusste Arbeit an und mit den Prinzipien des Knittelreims. Gegen die späteren Prinzipien von Opitz verzichtet Fischart nicht auf Apokopen und Synkopen („mein“, „Götlich“, „Würt“, „hoff“, „solch“, „erst“, „frembd“, „bericht“) und schreckt auch vor der Hinzufügung eines e oder gar eines -lich am Wortende („geplüte“, „hande“, „hoche“, „kunste“, „vnpilliglich“, „dunste“) oder eines e oder ig im Wortinneren („zuförderen“, „Völkeren“, „stoltziglich“) nicht zurück, wenn er eine zusätzliche Silbe braucht.

An einer Reinheit der Reime ist Fischart nicht interessiert („widerstand“ auf „bekant“, „hoche“ auf „Sprache“, „preiß“ auf „allermeyst“, „vnpilliglich“ auf „Erbgedicht“) und im Gegensatz zu den späteren Regeln von Opitz verwendet er den Reim auch nicht nur am Versende, sondern gezielt in den Pentametern als Binnenreim. Syntaktische Verständlichkeit, die Opitz insbesondere durch das Verbot von Inversionen sicherstellen möchte, ist für Fischart ebenfalls kein Ideal. Im Gegenteil verstellt er die Syntax gezielt, um einen pindarisch-erhabenen Stil zu erzeugen, wie er dem vom Enthusiasmus entrückten Dichter zielt.

Auch und gerade mit solchen Versen verkörpert Fischart jenen „Gegenkanon“ einer volkssprachlichen imitatio der Antike, die sich – wie Jan-Dirk Müller gezeigt hat – gerade nicht an deren klassizistischen Normen messen lassen wollte, sondern im Gegenteil das antike Vorbild in die Lebenswelt des 16. Jahrhunderts holte.⁵⁹ Mit der Durchsetzung der klassizistischen Normen, wie sie Opitz in der „Poeterey“ für die deutschsprachige Dichtung gefordert hat, ist diese Möglichkeiten verschüttet worden. Die volkssprachliche, nicht klassizistisch geregelte Dichtung eines Fischart sank hinab zur volkstümlichen, naiven und „einfelti-

58 Fischart: Geschichtklitterung S. 53f. Vgl. oben S. 55f.

59 Jan-Dirk Müller: Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der imitatio. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 281–321.

gen“ Dichtung.⁶⁰ Sie stand jetzt auf einmal neben dem Meistergesang: was angesichts der Bildungsvoraussetzungen Fischarts – wie sie symptomatisch in den zitierten Versen zum Ausdruck kommt – eine absurde Verortung ist.

Mit Schede Melissus und Fischart sind die beiden avanciertesten Reformversuche vor Opitz benannt. Interessanterweise waren beide auch mit den Arbeiten des jeweils anderen vertraut und wussten sich in herzlicher Abneigung verbunden. Als „vnpoetisch neu Postimeliseisch Ketzerei“ bezeichnete Fischart die Psalmen Schedes in der „Geschichtklitterung“ und machte Schede gleichzeitig sein Engagement in einem Mäßigkeitsverein zum Vorwurf: „Was geht vns die vnpoetisch neu Postimeliseisch ketzerei an, die alten Marckstein seind nit zu verrucken: was setzt man die Musas so trucken?“ – Schede seinerseits nannte Fischart einen Trunkenbold, der die Gicht nicht nur in den Beinen, sondern auch im Kopf habe.⁶¹

6 Versreform nach französischem Vorbild: der „Aristarch“

Der Orientierung am antiken Modell steht seit den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts eine zweite Tradition gegenüber, die den deutschen Vers nach französischem Muster gestaltet. Es geht also darum, die Künstlichkeit und Kunstfertigkeit der französischen Vorbilder nachzuahmen, darunter an erster Stelle Ronsard und die Dichter der Pléiade. Es gilt, die „Schande und Schmach“, dass Deutschland diesen Dichtern nichts entgegenzusetzen hatte, auszuwetzen, mithin den Nachweis zu erbringen, dass es in der deutschen Sprache, so „unausgebildet und rau“ man sie schelten mag, möglich ist, „in denselben Versmaßen und mit ähnlicher Würde wie jene andern Völker zu dichten.“⁶²

Das Problem der Inkompatibilität bleibt allerdings dasselbe, denn die französische Prosodie beruht ebenfalls nicht auf der natürlichen Betonung der Wörter. Diese gibt es zwar, sie hat aber für die Versgestaltung nicht dieselbe Bedeutung, die sie im Deutschen hat. Nicht der Wortakzent, sondern der Satzakzent, der sich im Vers zur Zäsur und zum Ende hin senkt, spielt in der französischen Prosodie die entscheidende Rolle. Anders als in der antiken Metrik ist das Versinnere dadurch nicht nach festen Betonungsstellen (oder Längen und Kürzen) gegliedert. Der natürliche Wortakzent bildet eine „schwebende Betonung“, die nur vor der Zäsur und am Versende metrisch fest zu besetzende Stellen hat. Dem entsprechend unterscheidet die französische Prosodie auch nicht lange und kurze oder betonte und unbetonte Silben, sondern nur männliche und weibliche Wörter. Weibliche Wörter enden auf ein e oder auf eine Silbe, die ein e enthält, männliche Wörter auf alle anderen Silben. Eine Fußmetrik nach antikem Vorbild ist mit die-

60 Auf diese im Grunde nicht nachvollziehbare Charakteristik von Fischarts Dichtung als „einfeltig“ durch Zinggref im Anhang zu seiner Ausgabe der „Poemata“ von Opitz – vgl. das Zitat oben – hat Müller: Fischarts Gegenkanon S. 284 hingewiesen.

61 Fischart: Geschichtklitterung (1. Kap.), S. 26. Vgl. Höpfner: Reformbestrebungen S. 27.

62 Opitz: Aristarch S. 87 und S. 92.

ser Unterscheidung nicht möglich. Entscheidend für das Versinnere ist die Zahl der Silben. Im Fall des Alexandriner, der wichtigsten französischen Versart, sind dies zwölf Silben im männlichen und dreizehn Silben im weiblichen Vers.⁶³

Überträgt man diese Regeln auf das Deutsche, ergibt sich ein denkbar einfaches Prinzip, das sich in seinem wichtigsten Element, der Zahl der Silben, zudem eng an den deutschen Knittel anlehnt:

Einzuhalten ist wenigstens⁶⁴ die Zahl der Silben, dass nämlich die längeren Verspaare nicht mehr als dreizehn, die kürzeren nicht mehr als zwölf Silben zählen. Bei diesen muss die letzte Silbe immer lang sein, bei jenen muss sie mit schwächerer und gleichsam entschwebender Betonung ausgesprochen werden. Es ist auch genau zu beachten, dass überall die sechste Silbe einen Wortschluß bildet und dass der Vers dort gleichsam einen Einschnitt hat.⁶⁵

Das sind die Worte, mit denen Opitz 1617 in seinem „Aristarch“ zum ersten Mal die Regeln des französischen Alexandriner für die deutsche Sprache formuliert. Nach eigenem Bekenntnis ist ihm darin Ernst Schwabe von der Heyde dabei (in seinen schon im 17. Jahrhundert verloren gegangenen Gedichten) vorausgegangen.⁶⁶ Opitz zitiert dessen Übersetzung des Eingangssonetts von Petrarcas „Canzoniere“ und überliefert damit eines der wenigen bekannten Werke dieses Dichters:

Ihr die ihr höret an wie mancher sturmwind wehet/
 Durch seuffzen ohne zahl in meinen reimelein/
 Vnd einen weiten bach darin/ vol trenelein/
 Vnd ein vorletztes hertz vol tausent wunden sehet.
 Erlernet wol hierauß was man in Lieb' ausstehet/
 Darin die junge zeit mich lies ergeben sein/
 Als ich für wahre lust hielt' einen falschen schein/
 Darüber mich jetzund hertzliche rew' umbfehet:
 Vnd fliehet solche brunst vnd jhre süsse Gifft/
 Der eiteln schönheit glantz/ die vns das Hertz schnell trifft/
 Vnd angst vnd schmertzen vol witzlos herummer leitet:

63 Zum folgenden vgl. Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 20–24.

64 Ulrich Bornemann: Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Assen, Amsterdam 1976, S. 78 bemerkt zu Recht, dass schon das Adverb „saltem“ („wenigstens“) darauf hinweist, dass Opitz bereits zu diesem Zeitpunkt eine Versform bekannt gewesen sein muss, die über diese Gebote hinaus auch noch eine weitergehende Festlegung der Betonung ermöglichte. Wie die folgenden Verse zeigen (besonders eindringlich der erste Vers mit seinem zweimaligen „O Fortun“, das sich keiner alternierenden Betonung fügt), hat Opitz diese Regel jedoch noch nicht angewandt.

65 Übersetzung Wittkowski. Opitz Aristarch S. 91. Lat. Orig. in Opitz: Lateinische Werke Bd. 1, S. 84.

66 Zu Schwabe vgl. zuletzt Achim Aurnhammer: Neues vom alten Ernst Schwabe von der Heyde: Drei Sonette auf die Krönung des Kaisers Matthias (1612). In: Daphnis 31 (2002), S. 279–298.

Ohn Tugend ist schönheit nur ein triegliches Kleidt;
 Wer solcher dienstbar ist/ dem lohnet rew' vnd leidt:
 Auß Tugend wahre lust allein wird zubereitet.⁶⁷

Einige der Beispielverse von Opitz selbst, die nach diesem französischen Prinzip gebaut sind:

O Fortun/ o Fortun/ stieffmutter aller frewden/
 Anfeinderin der lust/ erweckerin der noth/
 Du todtes leben/ ja du lebendiger Todt/
 Durch welcher grimm sich mus manch trewes hertze scheiden.
 Sol deine grawsamkeit den auch mein junges leben
 (Des allen vngeacht das mir Natura mehr
 Als ich auch wurdig bin geschencket gunst vnd ehr)
 In trübniß vnd gefahr so trawrig lassen schweben?
 Du scheutzliche Chimer sieh wozu du mich bringest/
 Da ich von kindheit an mit vnverwandtem sin/
 Standhafft vnd vnverzagt alzeit gewesen bin/
 Jetzt bitter zehren mich auch zuvergiessen dringest.⁶⁸

Sowohl Schwabe wie Opitz beachten das aus dem Französischen übernommene Hiatverbot und apostrophieren das apokopierte e („Lieb' ausstehet“, „rew' vnd leidt“). Die Betonung innerhalb der Verse alterniert nicht regelmäßig, aber die sechste Silbe ist betont und bildet einen Wortschluss und dadurch die Zäsur. Die zwölfssilbigen Verse enden auf eine betonte und die dreizehnsilbigen auf eine unbetonte Silbe.

Für die Formulierung des französischen Versgesetzes ist Ronsards „Abbregé de l'art poetique françois“ (1565) das Vorbild. Dort heißt es im Abschnitt „Des vers alexandrins“:

Les Alexandrins tiennent la place en nostre langue, telle que les vers heroques entre les Grecs et Latins,⁶⁹ lesquels sont composez de douze à treize syllabes, les masculins de douze, les foemins de treize, et ont tousjors leur repos sur la sixiesme syllabe, comme les vers communs sur la quatriesme, dont nous parlerons apres.⁷⁰ Exemple des masculins: *Madame baisez-moi, je meurs en vous basant*, où tu vois manifestement le repos de ce vers estre sur la sixiesme syl-

67 Opitz: Aristarch S. 90.

68 Opitz: Aristarch S. 88.

69 Diese Bemerkung hatte Opitz schon kurz zuvor aufgenommen, „Aristarch“ S. 88: „So habe ich zuerst mich in jener Versart versucht, welche die Franzosen [...] Alexandriner nennen und die sie anstelle der lateinischen Hexameter verwenden.“ Ronsard lobt sich seinerseits am Ende dieses Abschnitts dafür, der erste gewesen zu sein, der die Alexandriner im Französischen „in Mode und Ehre“ gebracht habe.

70 Auch bei Opitz werden die vers communs gleich im Anschluß eingeführt, vgl. Aristarch S. 91. GW S. 72.

labe. Exemple du feminin: *O ma belle maistresse, as-tu pas bonne envie.* Tu dois icy noter que tous mots François qui se terminent en *es*, ou en *e*, lente sans force et sans son, ou en *ent*, pluriers des verbes, sont feminins: tous les autres de quelque terminaison qu'ils puissent estre, sont masculins.⁷¹

Damit sind die metrischen Regeln für den französischen Alexandriner formuliert. Es gibt männliche und weibliche Verse mit zwölf oder dreizehn Silben, wobei die männlichen Verse auf ein männliches Wort enden, die weiblichen auf ein weibliches. Weibliche Wörter enden auf -es, ein stummes -e oder auf -ent, männlich sind alle anderen Wörter. Diese Regel wendet Opitz auf die deutsche Sprache an, wobei er, wie seine Beispiele zeigen, in der Praxis auch die deutschen Wörter auf -en, -et und -est⁷² (also die wichtigen Verbformen „leben“, „lebet“, „lebest“) als weiblich zählt.

Opitz bildet also eine falsche Regel, kommt aber zu richtigen Ergebnissen. Denn offensichtlich enden Wörter mit diesen Endsilben im Deutschen unbetont und die Wörter oder Wortformen, die keine solche Endsilben haben, betont oder aber können als einsilbige zumindest betont stehen. Die Reime und Zäsuren von Opitz' Beispielversen im „Aristarch“ (darunter die oben zitierten) bezeugen dies. Weiblich sind z.B.: „frewden“, „scheiden“, „leben“, „bringest“, „dringest“, „hitze“, „nütze“. Männlich sind, das heißt an betonter Stelle stehen, unter anderen: „Fortun“, „lust“, „noth“, „grawsamkeit“, „vngeacht“, „mehr“, „gefahr“, „vnverzagt“, „zufried“, „genung“, „geföhrt“, „gilt“. In allen diesen Fällen entsprechen die weiblichen und männlichen Wörter dem deutschen Betonungsgesetz.

Nur an einer Stelle wird deutlich, dass Opitz sich tatsächlich nicht um die natürliche Betonung der Wörter kümmert (und also noch nicht oder zumindest nicht immer nach dem Gehör entscheidet), sondern die französische Regel mechanisch anwendet. In den Versen:

Ist er gar wol zufried': er helt es für rühmlich,
Das, ob ers könnte thun, er doch nicht reche sich.⁷³

ist „rühmlich“, das nach dem deutschen Betonungsgesetz auf der ersten Silbe betont werden muss, als männliches Wort (es endet nicht auf eine Silbe mit e) mit dem „Ton“ auf der letzten Silbe verwendet. Dies ist besonders unschön, da Opitz damit auch eine unbetonte auf eine betonte Silbe reimt. Auch Schede Melissus hatte das in seiner Psalmenübersetzung noch getan, wahrscheinlich auch hier in einer mechanischen Übernahme der französischen Regeln.⁷⁴

71 Pierre de Ronsard: *Abbregé de l'art poetique françois*. In ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Jean Céard, Daniel Ménager u. Michel Simonin. Paris 1994, Bd. 2, S. 1174–1189, hier S. 1184.

72 Die Beispielverse im „Aristarch“ S. 88 zeigen, dass Opitz auch „bringest“ und „dringest“ als weibliche Wörter verwendet.

73 Opitz: *Aristarch* S. 88. GW S. 69.

74 Vgl. Jellinek: Vorwort. In: *die Psalmenübersetzung des Paul Schede Melissus (1572)*. Hg. v. Max Hermann Jellinek. Halle a.S. 1896, S. LXf.

Grundsätzlich aber wird deutlich, was der Opitz des „Aristarch“ an Möglichkeiten verschenkt. Denn im Deutschen gibt es eben sehr viel mehr unbetonte Endsilben als nur die Silben mit e, wie zum Beispiel alle Wörter auf -lich, -in, -lig, -tig, -isch, -lein, -nis, -bar, -los, -sam, -ung usw.⁷⁵ In diesen Wörtern führt die mechanische Übertragung der französischen Regel zu einem Paradox. Nach der Unterscheidung von männlichen und weiblichen Wörtern handelt es sich um männliche Wörter, dennoch aber sind sie offensichtlich auf der letzten Silbe nicht betont. Sie können deshalb weder vor der Zäsur noch im männlichen Reim stehen, denn nach den eigenen Regeln ist die letzte Silbe mit einem „langen Ton“ zu besetzen. Dass Opitz die Problematik dieser Wörter bewusst war, zeigt die Tatsache, dass (mit Ausnahme der zitierten Verse) solche Wörter in seinen (und in den von Ernst Schwabe übernommenen) Beispielen auch tatsächlich nicht benutzt werden.

Auf der Seite der weiblichen Wörter stimmt die Regel insofern, als tatsächlich alle deutschen Wörter, die auf eine Silbe mit -e, -en oder -es enden, unbetont enden. Allerdings führt die erzwungene Beschränkung der weiblichen Reime auf diese Wörter im Deutschen zu einer völlig unnötigen Monotonie, nämlich zu zahlreichen Verb- und vor allem Infinitivformen in der Reimposition. Anders als im Französischen sind die Endsilben mit e im Deutschen eben nicht so selbstverständlich und allgegenwärtig wie im Französischen.

Gegenüber der älteren Reimtechnik ist dies ein grundlegender Einschnitt. Zwar herrscht in der älteren Knitteldichtung ein massives Übergewicht des stumpfen, also männlichen Reims und wenn klingend, also weiblich gereimt wird, geschieht dies ebenfalls meistens mit den Silben auf e. Fischart aber z.B. nutzt auch die Reime auf -ig, -lich, -igt, -isch, -ung, -lein, -nus, -schaft oder -sam.⁷⁶ Genauso reimt Schede in seiner Psalmenübersetzung z.B. „flüchtig“ auf „tüchtig“ (Psalm 14) oder „greulich“ auf „fres-meulich“ (Psalm 17). Das ist für Opitz und seine Nachfolger nicht mehr möglich.

75 Man vergleiche neben „rühmlich“ etwa „Gefährtin“, „gläubig“, „lustig“, „Wagnis“, „Kindlein“, „scheinbar“, „wahllos“, „folgsam“, „Erfahrung“. Die Substantivierungen auf -heit und -keit kann Opitz dagegen verwenden, indem diese Substantivierungen häufig drei- oder mehrsilbig sind und die „männliche“ Setzung dieser Wörter damit nicht auffällt, vgl. Opitz' Verse: „Was mir hat die Natur vnd die Erfarenheit, | Vorsaget an Verstand' an kunst vnd wissenheit“ (Opitz: Poetry S. 91) (Unangenehm fallen hier jedoch die Wortneubildung „Erfarenheit“ und „wissenheit“ auf, die ganz offensichtlich unter Reimzwang entstanden sind: „Erfahrung“ ist eben ein Wort, das Opitz im Reim nicht benutzen konnte.) Alle zweisilbigen Substantive, die auf der ersten Silbe betont werden und nicht auf eine der e-Silben enden, werden jedoch zum Problem („Schönheit“, „Natur“), genauso wie die zusammengesetzten Substantive („Vaterland“, „Sturmwind“, „Wehmut“). Auch sie können als weibliche Reime nicht verwendet werden und müßten, als männliche verwendet, gegen ihre natürliche Betonung und die eigene Regel gesetzt werden.

76 Anton Englert: Die Rhythmus Fischarts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Metrik. München 1903, S. 88–92.

7 Die französische Technik bei Jan van der Noot und Paul Schede Melissus

Trotz all dieser Nachteile kann Opitz im „Aristarch“ seinen Beweis zu Recht mit der Bemerkung schließen, dass sich also bei den Franzosen kein Versmaß und keine Dichtungsart fänden, die nicht auch im Deutschen nachgebildet werden können.⁷⁷ Freilich war Opitz im Jahr 1617 alles andere als der erste, der diesen Beweis geführt hatte. Wenn auch niemand vor ihm die Regel formuliert hat, so war das Prinzip der Nachbildung französischer Versformen doch allgemein bekannt. Über den Umweg von Übersetzungen aus dem Niederländischen, wo man die französische Technik schon früher angewandt hatte, waren schon um 1615 politische Flugblätter mit Alexandrinern in den deutschsprachigen Raum gelangt. Deren Verfasser waren wahrscheinlich nicht durch Regelanwendung, sondern durch die Nähe der niederländischen und der deutschen Sprache auf dem Weg der Übersetzung zu einer Nachbildung der französischen Alexandriner gelangt.⁷⁸

Noch wesentlich früher, schon zwischen 1573 und 1576 war in Köln „Das Buch Extasis“ des Niederländer Jan van der Noot in deutscher Übersetzung erschienen. Es handelt sich um die Darstellung einer neuplatonischen Seelenreise nach dem Modell der „Hypnerotomachia Poliphili“. Ihre vers communs (über 2200) sind bereits klar nach dem französischen Modell gearbeitet. Die Anrufung der Musen in den ersten Versen lautet:

Gottlich schwester[n]/ Muse[n] heilig vnd schöne
 Die jr regiert vnd setzet ewern throne
 Auff Parnasso den zwey spitzen berg
 Göttlicher wohnung/ da jr vber zwerg
 Nach dem gethön der laut Phebi erklinget
 Euwr herrlich stim/ und so gar leiblich singet:⁷⁹

77 „Dabei wären wir doch in der Lage, nicht nur ebenso erfolgreich, sondern auch in denselben Versmaßen und mit ähnlicher Würde wie jene andern Völker zu dichten.“ (Aristarch S. 87)
 „Kurz, es findet sich bei keinem jener Völker eine Dichtungsart, in der nicht auch wir in der deutschen Sprache, mag man sie auch unausgebildet und rauh schelten, mit ihnen wetteifern könnten.“ (Aristarch S. 92)

78 Vgl. Leonard Forster: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland. Groningen 1967. Zu Alexandrinern auf politischen Flugblättern um 1630 vgl. Elisabeth Lang: Das illustrierte Flugblatt des Dreißigjährigen Krieges – ein Gradmesser für die Verbreitung der Opitzischen Versform? In: Daphnis 9 (1980), S. 65–87.

79 Zit. nach dem Ndr. in C.A. Zaalberg: The Olympia Epics of Jan van der Noot. Assen 1956, S. 37. Das gleichzeitig in drei Sprachen (Deutsch, Niederländisch und Französisch) erschienene Buch, mit äußerst anspruchsvollen Kupferstichen verziert, verdiente dringend eine genauere Studie. Auf die Verstechnik hingewiesen hat Leonard Forster: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland. Groningen 1967.

Auch Alexandriner nach französischem Modell schreibt van der Noot bereits, und zwar innerhalb der dem Buch eingearbeiteten Sonette.⁸⁰ „Das Buch Extasis“ hat aber wohl keinerlei Spuren hinterlassen, jedenfalls kennt es schon wenig später niemand mehr. Hätte Zincgref es gekannt, hätte er in seinem Anhang zu den „Poemata“ sicher darauf verwiesen.

Bekannt geworden – auch schon in seiner Zeit durch den Abdruck von Zincgref im Anhang der „Poemata“ – ist dagegen das Epithalamium in Sonettform von Paul Schede Melissus aus dem Jahr 1579:

Jürgen von Averli, vnd Adelheiten von Grauwart.

Was im Weltkreise rund allenthalb lebt vnd schwebet/
Wehrhaft erhalten wirdt durch gleich eintrechigkeit/
Dann gott vorkommen hat alle Zwyspaltigkeit
Daß inn all seim Geschöpff keins widers ander strebet.
Zwar jglicher Natur jhr eigenschafft anklebet/
Irrdisch vnd Himmlisch ding helt seine Richtigkeit.
Diß alles wirckt die Lieb durch jhr Einhelligkeit/
Vnd macht/ dass in seim Standt nichts widersinns sich hebet/
Lieb ist ein Bidergeist/ auß Fewr vnd Lufft vereint/
Ders Hertz mit Girdt entzündt/ den mut mit Luste kühlet/
Da eins Gemüths vnd Willn ein par Ehvolck sich meint/
Solch jnre Brunst vnd Hitz mit frischer labung fület/
Dem Edlen Averli Adelheit die Herzliebe.
Die Seel Menschlicher Seel ist Flammbrünstige Liebe.⁸¹

Neben den Versen Lobwassers und van der Noots sind das die ersten Alexandriner in deutscher Sprache, die die Zäsur nach der dritten Hebung und das Hiatverbot streng beachten. Auch hier gelten offensichtlich die französischen Regeln, auch hier finden sich weibliche Reime nur auf Endsilben mit e, im männlichen Reim und vor der Zäsur stehen nur Wörter, die nach den französischen Regeln als männlich gelten. Schede beachtet die natürliche Betonung der Wörter, gliedert das Versinnere aber nicht im Sinne einer antikisierenden Fußmetrik, auch wenn es eine Tendenz zur strengen Alternation gibt. Besonders signifikant ist

80 Abdruck zweier Sonette in: Das deutsche Sonett. Ausgew. u. hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. München 1969, S. 44. Zu van der Noot vgl. auch Anthony J. Harper: On the Development of a Poetic Language in Northern Europe: Jan Van der Noot's Apocalyptic Sonnets and their English and German Translation. In: Strathclyde Modern Language Studies 1 (1981), S. 41–59 und Annemarie Nilges: Imitation als Dialog: Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock. Heidelberg 1988, S. 74–98.

81 Paul Schede Melissus in Opitz: Poemata 1624, S. 171f. GW 2.1, S. 231. Vgl. dazu L. Forster und J.-U. Fechner: Das deutsche Sonett des Melissus. In: Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift Günther Weydt. München 1972, S. 33–51.

außerdem der identische Reim „Herzliebe“ auf „Liebe“. Im Französischen ist er erlaubt, Opitz wird ihn jedoch in der „Poeterey“ verbieten.

Für Schede musste es aufgrund seiner Verehrung für Ronsard und seiner engen Kontakte zur Pléiade besonders naheliegen, die französischen Regeln auf das Deutsche zu übertragen. Die Gedichte von Ronsard übersetzt Schede jedoch nicht ins Deutsche, sondern ins Lateinische. Als neulateinischer und nicht als deutscher Dichter erlangte Schede europaweiten Ruhm.⁸²

Neben dem Sonett an Jörgen von Averli hat es ein weiteres Gedicht – nicht zuletzt dank der Bearbeitung desselben Motivs durch Goethe –, ebenfalls aus dem Anhang zu Opitz' „Teutschen Poemata“, in die Anthologien geschafft:

Rot Röslein wolt' ich brechen
 Zum hübschen Krentzelein:
 Mich Dörner thaten stechen
 Hart in die finger mein.
 Noch wolt' ich nit lan ab.
 Ich gunt mich weiter stecken
 In Stauden vnd in Hecken:
 Darin mirs wunden gab.

 O dorner krum' vnd zacket/
 Wie habt jhr mich zerschrunt?
 Wer unter euch kompt nacket/
 Der ist gar bald verwunt.
 Sonst zwar könt jhr nichts mehr:
 Ihr keiner Haut thut schonen/
 Noch nitlicher Personen/
 Wans gleich ein Göttin wer.

⁸² Zu Schede als neulateinischem Dichter vgl. die Arbeiten von Eckart Schäfer, ich verweise stellvertretend auf: Eckart Schäfer: Paulus Melissus (Schede). In: Deutsche Dichter der frühen Neuzeit (1450–1600): Ihr Leben und Werk. Hg. von Stephan Füssel. Berlin 1993, S. 545–560; Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Conrad Celtis – Georg Fabricius – Paul Melissus – Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976, S. 65–108; und Eckart Schäfer: Paulus Melissus – der erste deutsche Petrarkist? In: Francesco Petrarca in Deutschland. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 91–110. Eine Auswahl in deutscher Übersetzung findet sich in: Neulateinische Lyrik. Hg. v. Wilhelm Kühlmann u.a. Frankfurt/M. 1997. Zu Schedes Verbindung zur Pléiade vgl. Pierre de Nolhac: Un poète rhénan ami de la Pléiade. Paul Melissus. Paris 1923. Zum Verhältnis von deutschsprachiger und lateinischer Dichtung bei Schede vgl. Jörg Robert: Deutsch-französische Dornen: Paul Melissus Schede und die Pluralisierung der späthumanistischen Poetik zwischen Latinität und Volkssprache(n). In: Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock. Hg. von Marc Föcking und Gernot M. Müller. Heidelberg 2007, S. 207–229 und die für diesen Zusammenhang grundlegende Studie Jörg Robert: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: Daphnis 39 (2010), S. 577–610. Den Stand der Forschung fasst Jörg Robert in dem Art. zu Schede Melissus in: Verfasserlexikon Frühe Neuzeit in Deutschland Bd. 5, S. 477–494 zusammen.

Sie hats wol selbs erfahren/
 Die schöne Venus zart/
 Als sie stund in gefahren/
 Vnd so zerritzet ward.
 Daher die Röslein weis
 Von Blutrieffenden nerben
 Begunten sich zu ferben:
 Den man vericht den preis.⁸³

Abgesehen von dem etwas problematischen Vers „Von Blutrieffenden nerben“ sind diese Verse streng alternierend gebaut. Wie es später Opitz fordern wird, vermeidet Schede den Hiat durch Apokope und apostrophiert das ausgefallene e („wolt‘ ich“). Gegen Opitzens spätere Forderungen apokopiert er allerdings auch dort noch Silben, wo es nicht durch Hiatvermeidung legitimiert ist („Rot“ statt „rotes Röslein“, „Finger mein“ statt „meine“, „Göttin wer“ statt „were“, „Röslein weis“ statt „weise“) und nur der Silbenzahlreduktion dient („mirs“ „wans“, „hats“, vor allem aber „lan“ statt „lassen“). Schede stellt das Adjektiv nach („finger mein“, „dorner krum“, „Röslein weis“), reimt unsauber („zart“ auf „ward“) oder verändert den Vokal willkürlich um des Reims willen („nerben“ statt „narben“, um auf „ferben“ zu reimen; „wer“ statt „wär[e]“, um auf „mehr“ zu reimen – und auch auf diese lautliche Abweichung weist Opitz ausdrücklich hin). Als schwerer Fehler wird die Hilfskonstruktion mit „thut“ gelten, die nur dazu dient, das Verb in die Reimposition zu bringen („Ihr keiner Haut thut schonen“).⁸⁴

Mit diesen Versen unterscheidet sich Schede Melissus zwar von den mühsam verschleierten Knittelreimen eines Theobald Hock, ist aber auch noch weit weg von den „Teutschen Poemata“ des Martin Opitz. Dennoch hat Zincgref 1624 solche Gedichte in seinen „Anhang“ zu diesen „Poemata“ aufgenommen und Schede Melissus damit auf eine Stufe mit Opitz gestellt. Wenn Opitz später in der „Poeterey“ ausgerechnet immer wieder Schede als schlechtes Beispiel herausgreift, dürfte das deshalb weniger gegen Schede gerichtet sein, der längst schon gestorben war, als gegen Zincgref, dem Opitz an solchen Beispielen demonstriert, was er alles nicht verstanden hat, wenn er Gedichte wie die Schedes zum „Muster und Fürbilde“ erklären will und neben seine eigenen Gedichte stellt.⁸⁵

83 Schede Melissus zit. nach Opitz: Poemata 1624, S. 165f. GW 2.1, S. 223f.

84 Eine gegenteilige Einschätzung bei Jörg Robert: Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der „Deutschen Poeterey“. In: Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation. Hg. v. Wilhelm Kreutz u.a. Regensburg 2013, S. 373–387, hier bes. S. 385–387, der den Unterschied zwischen Schede und Opitz weit geringer veranschlagt und infolge dessen bei Opitz den Impuls ausmacht, Schede mit einer „damnatio memoriae“ zu belegen und sich selbst zum voraussetzungslosen Neuanfang zu stilisieren.

85 Opitz: Poemata 1624, S. 161. Ausgabe Witkowski S. 3. GW S. 218.

8 Die französische Technik bei Georg Rudolf Weckherlin

Ein weiteres Beispiel für die französische Technik ist Michael Maiers „Atalanta fugiens“, ein naturphilosophisches Emblembuch, das 1617 erschienen ist. Zwar ist das Buch auf Latein verfasst, die einzelnen Embleme jedoch werden von deutschen Alexandrinern begleitet, die nach dem französischen Modell gebaut sind:

Die Frucht im Bauch deß Winds/ welche noch verborgen lebet/
 So ferne in dieses Liecht dieselbe wirt erhebet/
 Kan allerhohen Helden Raht vnd That vbergehen weit
 Durch Kunst vnd starcke Gwalt vnd seines Leibes Arbeit;
 Schaw/ daß er nicht vnziemlich vor der Zeit geboren werd/
 Sondern in rechter Maß komme lebendig auff die Erd.⁸⁶

Mit diesen Versen gehört Michael Maier, der mehrere Jahre am Kassler Hof gelebt hat, zur metrischen, höfischen Avantgarde der Zeit.

Auf diesen höfischen Kontext der neuen Technik verweisen auch deren zwei bekannteste Protagonisten, Tobias Hübner und Georg Rudolf Weckherlin.⁸⁷ Hübners Versen, verfasst für das Heidelberger Fest von 1613, kommt dabei die Priorität zu. Weckherlin, der die Technik 1616 zum ersten Mal anlässlich einer Taufe am Stuttgarter Hof erprobt, dürfte die Verse Hübners gekannt haben.⁸⁸ Wie Hübner ist auch Weckherlin von sprachpatriotischem Interesse durchdrungen. Trotz der nur wenige Zeilen umfassenden Widmung an die Herzogin Barbara Sophia lässt Weckherlin es sich nicht nehmen, darauf hinzuweisen, dass seine Gedichte vor allem dazu dienten, „reichtumb vnd schönheit“ der deutschen Sprache zu vermehren:

Wa jhr nu E. F. Gn. [Euer Fürstlichen Gnaden] dise meine geringe arbeit (nach meiner vnderhänigen zuversicht) gnädiglich gefallen lassen: So werd ich ver-
 ursachet/ mit andern wercken gleicherweiß fort-zufahren/ vnd darinnen vn-
 serer sprach (deren die außländer jhre nohturft vnd rawheit/ zwar ohn vrsach/
 fürwerfen) reichtumb vnd schönheit khünlich zu vermehren [...].⁸⁹

86 Michael Maier: *Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica*. Oppenheim 1618, S. 12. In einer deutschen Fassung, die Frankfurt 1708 unter dem Titel „Chymisches Cabinet“ erschienen ist, sind die Verse neu nach den Opitzschen Regeln verfasst – offensichtlich, weil zu diesem Zeitpunkt das Bauprinzip der Verse schon niemand mehr verstanden hat.

87 Zu Weckherlins Metrik vgl. Christian Wagenknecht: Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie. München 1971, S. 25–38, außerdem immer noch Ernst Höpfer: G. R. Weckherlin's Oden und Gesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. Berlin 1865.

88 Vgl. Georg Rudolf Weckherlin: Triumf newlich bey der F. kindtauf zu Stuttgart gehalten. In: Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert. Hg. v. Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979, S. 1–186, hier S. 15, wo sich Weckherlin auf das Heidelberger Fest bezieht. Vgl. auch Georg Rudolf Weckherlin: Gedichte. Hg. v. Hermann Fischer. Tübingen 1894. Ndr. Darmstadt 1968, Bd. 1, S. 6.

89 Weckherlin: Triumf S. 7. Vgl. auch Weckherlin: Gedichte. Hg. v. Hermann Fischer, Bd. 1, S. 3.

Noch 1641 wiederholt Weckherlin dieses Argument in der Vorrede zu seinen „Gedichten“, wenn es dort heißt, es hätten ihm damals „viel Frembde/ doch vnserer Teutschen Sprach gantz kündige vnd erfahrne Herren“ die „vnmöglichkeit“ einer Dichtung in deutscher Sprache vorgehalten.⁹⁰ Das bekannteste Gedicht, das Weckherlin für das Stuttgarter Hoffest als Gegenbeweis verfasst hat, ist das ein-gangs bereits zitierte Sonett „Die spiegelmacher an das Frawenzimmer“.

Der eigentlich programmatische Band im Sinne des neuen, höfischen Ideals sind aber die 1618 erscheinenden „Oden und Gesänge“. Sie sind der Pfalzgräfin Elisabeth gewidmet, der späteren Winterkönigin. Äußerst galant ist die Wid-mung. Die lateinische, englische, französische und deutsche Muse streiten darum – und zwar in lateinischen, englischen, französischen und deutschen Versen –, wer der Pfalzgräfin huldigen darf. Die deutsche Muse trägt den Sieg davon. Die ersten beiden Strophen lauten:

Jhr keusche Nymfen diser welt/
 An leib vnd sehl so schön-gestaltet/
 Das jhr die Ehr mehr dan das gelt/
 Die Zucht mehr dan alles gold haltet;
 O all jhr Musen/ deren brust
 Nur an der warheit jhren lust;
 Deren mund (süßer dan die rosen)
 Kan erklingen der Götter ehr/
 Aber gar nicht mit falscher lehr
 Einem Vnwürdigen liebkosen.

 Kommet her/ O löbliche schar/
 (Was Euch auch für sprachen gefallen)
 Lasset Ewre stim süß vnd klar
 Durch den gantzen Vmbkraiß erschallen:
 Singet mir nach/ die ich ja nicht
 Nur ein einiges wort erdicht/
 Singet mir nach was jhr selbs sehet/
 Das (namlich) aller Schönheit blum/
 Vnd diser welt übriger ruhm
 Allein auff Elisa bestehet.⁹¹

90 Weckherlin: Gaistliche und weltliche Gedichte. Amsterdam 1641, Vorrede f. A3r: „So kan ich auch allhie zugestehen nicht vmbgehen/ daß indem vor vielen Jahren viel Frembde/ doch vnserer Teutschen Sprach gantz kündige vnd erfahrne Herren/ mir vnserer Poesy mangel vnd vnmöglichkeit fürgeworfen“. Vgl. Weckherlin: Gedichte, hg. v. Fischer, S. 293f.

91 Weckherlin: Oden vnd Gesänge. Stuttgart 1618, S. 10f. Vgl. Weckherlin: Gedichte, hg. v. Fischer, S. 92f.

In diesem Stil einer klar an Ronsard geschulten Odentechnik ist der gesamte Band gehalten.⁹² Einer ganzen Reihe von Oden, an adlige Gönner gerichtet, folgen in der zweiten Hälfte des Bandes petrarkistische Liebesgedichte. Der auffälligste Unterschied zu Schede Melissus ist Weckherlins fast vollständiger Verzicht auf grobe Synkopen und Wortverstümmelungen jeder Art. Weckherlin beachtet im Allgemeinen auch das Hiat-Verbot. Die nicht durch Hiat-Vermeidung legitimierten Apokopen halten sich in engen Grenzen. Die Verse haben eine feste Silbenzahl (acht im männlichen, neun im weiblichen Vers) und sind in ihren Reimen kunstvoll verschränkt, wobei als weibliche Reime – hier wie auch sonst im Band – nur Reime auf -e, -en oder -et gelten. Wie Christian Wagenknecht bereits ausführlich nachgewiesen hat, folgt Weckherlin damit den französischen Regeln, die Opitz und Hübner theoretisch formuliert haben.⁹³

Die Verse haben fast durchgehend vier Hebungen und lassen sich zum Teil zwanglos alternierend lesen. Der andere Teil macht jedoch ebenso unmissverständlich klar, dass Weckherlin diese Alternation (im Gegensatz zur Silbenzahl) nicht durchgängig hergestellt und bewusst gewollt hat. Selbst dort, wo er die Alternation durch einfache Umstellung der Wörter hätte leicht erzeugen können, tut er dies nicht. Das ist vor allem deshalb interessant, weil Weckherlin zu denjenigen gehört, die sich später zu den stilistischen Idealen der „Poeterey“ bekennen.⁹⁴ Für die Ausgabe von 1648 hat Weckherlin seine frühen Gedichte noch einmal überarbeitet und den neuen Regeln angepasst, das heißt sie in ein alternierendes Metrum gebracht. Der vierte Vers lautet jetzt:

Die zucht mehr dan ein kleinot haltet;

Der siebte bis zehnte Vers:

Vnd deren mund (süß wie die Rosen)
Erklingen kan der Götter ehr/
Vnd gar nicht mit verfälschter Lehr
Dem Lob-vnwürdigen liebkosen.⁹⁵

Weit war der Schritt zur regelmäßigen Alternation offensichtlich nicht.

9 Die französische Technik bei Tobias Hübner

Für das Hoffest in Heidelberg anlässlich der Hochzeit Friedrichs V. von der Pfalz mit Prinzessin Elizabeth, der Tochter Jacobs I. von England schreibt Tobias Hübner 1613 unter anderem diese Verse:

92 Zu Weckherlin und Ronsard vgl. Annemarie Nilges: Imitation als Dialog: Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock. Heidelberg 1988, S. 165–177.

93 Vgl. Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 20–24.

94 Vgl. unten Kapitel V.5.

95 Georg Rudolf Weckherlin: Gaistliche und weltliche Gedichte. Amsterdam 1648, S. 340. Vgl. Weckherlin: Gedichte, hg. v. Fischer, S. 92f.

Jhr Frawen zart vnd schön/ der äuglein helles Blitzen
 Thut durch ein glüend fewr zu Stärck vnd Lieb erhitzen
 Die Paßionen groß/ die ohn Mackel vnd Fehl
 Sieden ohn vnterlaß in vnserm Hertz vnd Seel.

Wann jhr ewern favor vns schenket vnd thut geben/
 So wollen/ Euch zu Ehr/ wir vnser Arm aufheben.
 Nembt an den Preiß/ der Euch herrührt durch vnsre Straich/
 Gleich wie Wir nemen an/ die Brunst so kombt von Euch.⁹⁶

Auch hier handelt es sich um Alexandriner nach französischem Modell, bei denen nur die Zahl der Silben sowie die Stellen vor der Zäsur und am Versende metrisch festgelegt sind. Die beiden ersten Verse alternieren jambisch, so dass der Bruch zu den beiden folgenden Versen umso auffälliger wird. Dass dieser Bruch ungewollt ist, zeigt die Schwierigkeit, mit der die erste Hälfte des vierten Verses überhaupt zu lesen ist.

Die Verse illustrieren außerdem mit großem Nachdruck, dass Opitz' spätes Verbot von Fremdwörtern („Paßionen“, „favor“) in deutschsprachigen Versen nicht nur sprachpatriotisch, sondern auch stilistisch und metrisch legitimiert ist. Schließlich findet sich auch hier wieder zweimal die aus den Knitteln bekannte Hilfskonstruktion mit „tun“ („Thut erhitzen“, „thut geben“), die nur dazu dient, das Verb im Infinitiv in die Reimposition zu bringen. Der Reim von „Straich“ auf „Euch“ zeigt, dass Hübner auch den Reim noch eher nach dem Modell der Knittel behandelt. Die zweifache Apokope des e in „unser Arm“ (statt „unsere Arme“), um den Hiat zu vermeiden, bleibt noch ohne den Apostroph, den Opitz fordern wird. Die Apokope des e in „ohn[e] Mackel“, die nicht durch Hiatvermeidung legitimiert ist, sondern nur der Reduktion der Silbenzahl dient, wird Opitz ganz verbieten.

Ein weiteres Beispiel für die französische Technik, 1619 zwei Jahre nach dem „Aristarch“ von Opitz erschienen, ist der erste Teil von Hübners Übersetzung von Guillaume de Salluste Du Bartas' „La Sepmaine ou Création du monde“ (erster Teil 1578, Fortsetzungen 1584–1594). Die Prinzipien seiner Übersetzung nennt Hübner schon im Untertitel: „Aus dem Frantzösischen gegen vber getruckten Text/ mit eben so viel Zeylen/ Sylben vnd gleichmässigen Endungen/ in Deutsche Reymen versetzt“.⁹⁷ Der Zweck dieser Übersetzung ist demnach nicht nur die

⁹⁶ Cartel/ vnd thurnier Artickel/ zum Freyrennen. Mit separater Seitenzählung in: Beschreibung der Reiß: Empfahung des Ritterlichen Ordens: Volbringung des Heyraths: vnd glücklicher Heimführung: Wie auch der ansehnlichen Einführung: gehaltener Ritterspiel vnd Frewdenfests: Des Durchleuchtigsten: Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Friederichen des Fünften/Pfaltzgraven bey Rhein [...] s.l. [Heidelberg] 1613, S. 30f. Zu Hübners verstechnischer Entwicklung vgl. Höpfner: Reformbestrebungen und Jörg Ulrich Fechner: Tobias Hübners Renaissancevers. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Bd. 2,3 (1976), S. 110–118.

⁹⁷ Der Übersetzer nennt sich selbst nicht: La Vocation Oder Der Beruff Wilhelms von Saluste Herrn von Bartas Frantzöisch Reymen Gedicht Aus derselben Sprache vnd dem ge-

Vermittlung einer fremdsprachigen Dichtung, sondern vor allem der Nachweis, dass die Kunstrichtigkeit, die in der französischen Sprache möglich ist, auch in der deutschen möglich ist.

Wie der Titel ebenfalls anzeigt, besteht diese Kunstrichtigkeit in der Einhaltung der Silbenzahl und der Strophenform. Der französische Text wird (wie später bei Opitz) mit abgedruckt, um den Verächtern der deutschen Sprache genau diesen Nachweis sinnfällig zu machen – und nicht etwa, um die Genaugigkeit der Übersetzung nachprüfbar oder das Original zugänglich zu machen. Die ersten Verse lauten:

O Musa mein/ bisher bistu ein Weg gegangen/
 Der vmb vnd vmb gar eng verschlossen vnd behangen:
 Bis her hastu gethan klein Schritt/ auff enger Bahn/
 Vber die Schrancken kaum dein Hand sich strecken kan/
 Vnd im vorüber gehn/ ein schöne Roos erreichen/
 Die vom Stock brechen ab/ ein Negelein dergleichen/
 Davon sie macht hernach/ ein schönes Kräntzelein/
 Das sie gewunden zart/ auffsetzt dem Haupte dein.⁹⁸

Der zweite Teil der Übersetzung erscheint 1622.⁹⁹ Er ist mit einer Vorrede versehen, die verstheoretisch denselben Stand wie Opitz' „Aristarch“ spiegelt, offensichtlich aber ohne dessen Kenntnis entstanden ist. Hübner hat das später zum Anlass genommen, gegenüber Opitz die Priorität in der Einführung der Alexandriner zu behaupten.¹⁰⁰ Hübner beginnt mit einer Kritik der bisherigen Praxis des Knittels, wobei er zwei Schweregrade unterscheidet. „Die schlechtesten“ seien diejenigen gewesen, die keine anderen Gesetze als den Reim beachtet hätten.

genüber gedrucktem Text/ mit eben so viel Zeylen/ Sylben/ vnd gleichmässigen endungen/ in Deutsche Reymen versetzet. Köthen 1619. Ich zitiere nach diesem Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ein orthographisch und (nach flüchtiger Prüfung) gelegentlich auch stilistisch abweichender Druck aus demselben Jahr variiert im Titel: „La Vocation Oder Wilhelms von Saluste, Herrn von Bartas, Reimen-Gedichte genand Der Beruff/ Aus dem Frantzösischen gegen vber getruckten Text/ mit eben so viel Zeylen/ Sylben vnd gleichmässigen Endungen/ in Deutsche Reymen versetzt.“ Köthen 1619. Gilles Banderier: Du Bartas et l'Allemagne. In: *Studia neophilologica* 74/2 (2002), S. 171–179 hat die Rezeptionszeugnisse zusammengestellt und dann noch einmal ausführlicher den Kontext der Übersetzung Andreaes rekonstruiert: Johann Valentin Andreae, rosicrucien et traducteur de Du Bartas. In: *Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*. Hg. v. Monique Léonard u.a. Paris, 2009, S. 547–571.

98 Du Bartas: *La Vocation* S. 3.

99 La seconde sepmaine de Guillaume de Saluste Seigneur du Bartas. Die Andere Woche Wilhelms von Saluste Herrn zu Bartas/ Aus dem Frantzösischen gegenübergesetzten in Deutsche Reime/ mit ebenmässigen und gleichlautenden endungen/ auch nicht mehr/ oder weniger Sylben/ gebracht/ und so viel immer möglich/ und nach art Teutscher Sprach zulässlich/ fast von wort zu worten rein Deutsch gegeben. Köthen 1622. Abdruck des Vorworts auch bei Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 144–146. Ich zitiere nach dem Original. Aufgrund der Kürze des Vorworts sind Paginierungsangaben verzichtbar.

100 Vgl. unten Kapitel V.1.

Etwas besser hätten es die gemacht, die außer dem Reim wenigstens noch eine gleichbleibende Silbenzahl (im Allgemeinen acht) eingehalten hätten. Die Zäsur und das Versende – „ob nemlich der Accent in ultima oder penultima syllaba, wornach doch alle endungen so wol in Teutschen als Frantzösischen Versen oder Reimen geurtheilet werden müssen“ – habe bisher fast niemand beachtet. Auch Lobwasser, „der ohn zweiffel biß dato sonst die in allerhand Metris best gesetzte Teutsche Reim gemachet“, hätte die Zäsur und das Versende nicht überall beachtet, vor allem aber hätte er „in contractione verborum, verstossen“, also Silben verstümmelt und Wörter verschmolzen.

Um zu beweisen, dass sich die deutsche Sprache genauso wie die französische „in allerhand kurtz und lange Reim/ auch nach allerley abschnitt/ als wol männlichen und weiblichen Endungen bequehmen lesset“, habe er das Werk Du Bartas’ übersetzt. Gerade die Wort-zu-Wort-Übersetzung solle dabei beweisen, dass die deutsche Sprache dieselben metrischen und stilistischen Möglichkeiten biete wie die französische.

Auch der Wortschatz der deutschen Sprache würde einer solchen Herausforderung genügen und zwar ohne dass man sich dabei fremder Wörter bediene, die man dann durch eine deutsche Endung zu verdeutschen glaube, nur weil man meine, dass eine Übersetzung nicht gleich verstanden werden könne. Daneben seien solcherart eingedeutschte Wörter auch schon deshalb zu vermeiden, weil sie aufgrund ihrer metrischen Beschaffenheit nicht leicht in einen deutschen Vers gebracht werden könnten. Nur wo es sich nicht vermeiden lasse, wie bei Eigennamen, Ortsnamen und fachterminologischen Begriffen, sei die Verwendung von Fremdwörtern erlaubt. Damit ist Hübner nicht nur einen wichtigen Schritt über seine Verse für das Heidelberger Hoffest von 1613 hinausgekommen, sondern formuliert bereits einige der wichtigsten stilistischen Regeln, wie sie Opitz in seine „Poeterey“ übernehmen wird.

Wie Opitz im „Aristarch“ überträgt auch Hübner die Regeln des französischen Alexandriner wörtlich auf die deutsche Sprache:

Dabey allein dieses zuberichten vor nötig ermessen worden/ Dass 1. Allezeit die sechste Sylbe in jedem Verß oder Reim den Abschnitt oder Caesur macht und helt/ derwegen allein Masculinae terminationis, das ist/ entweder ein einsylbig Wort seyn/ oder den Accent in der letzten Sylbe haben muss. 2. Diejenige Reim/ so Foemininae terminationis seyn/ das ist/ die den Accent/ wie obgemeldt/ in der letzten Sylbe ohn eine des ausgehenden wortes haben/ und derwegen kein einsylbig wort zu ende zulassen/ von dreyzehn Sylben/ die andern Masculinae terminationis aber zwölff Sylben seyn/ und also stets in ordnung auff einander folgen [...].

Hübner muss damit auch denselben Umweg machen wie Opitz im „Aristarch“. Analog zum Französischen beschreibt er den Alexandriner ausgehend von der Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Wörtern (das heißt Wörtern, die männlich oder weiblich enden). Die Unterscheidung zwischen beton-

ten und unbetonten Silben zieht er nicht heran. Hübner kann also nicht einfach schreiben: Im zwölfssilbigen Vers muss die letzte Silbe vor der Zäsur und am Versende eine betonte sein. Sondern er muss, indem er von Wörtern als kleinsten Einheit ausgeht, schreiben, dass das letzte Wort vor der Zäsur und am Ende einsilbig sein oder einen männlichen Ausgang haben muss.

Noch komplizierter ist Hübners Beschreibung für den weiblichen Vers. Hübner kann nicht einfach fordern, dass die letzte Silbe unbetont sein muss, sondern er muss schreiben, dass das letzte Wort des Verses nicht einsilbig und nicht ohne eine „ausgehende“ Silbe (also eine Silbe mit tonschwachem e) sein darf. Obwohl Hübner es nicht ausdrücklich sagt – offensichtlich weil es ihm selbstverständlich ist –, sind weibliche Wörter dabei die Wörter, die wie im Französischen auf eine Silbe mit einem schwachen e enden. Auch für Hübner also sind alle weiblichen Reime auf Endsilben wie -lich, -bar usw. ausgeschlossen.

Diese Regeln formuliert Hübner erst 1622 im zweiten Teil seiner Übersetzung, beachtet hat er sie auch schon im ersten, 1619 erschienen Teil. Dass sich das theoretische Vorwort erst im zweiten Teil findet, dürfte auf das Unverständnis zurückzuführen sein, dass der erste Teil ohne eine solche ausdrückliche Beschreibung der Regeln gefunden hatte. Das ist genau das Problem, dass auch 1624 Opitz mit seinen „Teutschen Poemata“ haben wird und diesen dann zwingen wird, seine Regeln im „Buch von der deutschen Poeterey“ darzustellen. Was für eine Leistung Opitz mit seinen „Teutschen Poemata“ oder Hübner mit seiner Übersetzung von Du Bartas vollbracht hatten, konnte man überhaupt erst einschätzen, wenn man die schwierigen Regeln, denen sie sich dabei unterworfen hatten, kannte. Die ersten sechs Verse der „Andern Woche“ lauten:

Gott/ der du mir der welt geburt hast thun anzeigen/
 Entdeck mir jhre wieg/ thu mir jhr kindheit zeigen.
 Jn den gängen voll blüth/ führ meinen Geist herumb/
 Der Gärten rieche=wol/ do der lauff schweiffet umb
 Von vier flüssen zugleich: Sag mir/ aus was ursachen
 Adam/ und sein geschlecht/ sich aus Eden must machen.¹⁰¹

Opitz übersetzt zwei Jahre später in seiner „Poeterey“ dieselben Verse, sicher mit der Absicht, auch hier im unmittelbaren Vergleich zu zeigen, was seine neue Technik leisten kann. Neben der regelmäßigen Alternation verdient vor allem der Verzicht auf die „tut“-Konstruktionen der ersten und zweiten Zeile Beachtung:

Gott/ der du mich der welt geburt hast sehen lassen/
 Laß mich nun jhre wieg' vnd kindheit jetzt auch fassen/
 Vnd meinen Geist vnd sinn sich in dem kreiß' ergeh'n
 Der gärte vol geruchs/ hier wo vier flüsse schön'

101 du Bartas: Andere Woche, S. 5.

Hinrauschen mitten durch: erzehl' vmb was für sachen
Sich Adam vnd sein sam' auf Eden muste machen.¹⁰²

Wenn Opitz mit solchen Übersetzungen den direkten Vergleich mit Hübner sucht, illustriert das sehr deutlich, dass die neue, höfische Verskunst eher in einem sportlichen Kontext steht als in einem psychologischen oder ästhetischen, wie dann später bei der sogenannten „Lyrik“. Ähnlich dem Turnier oder Wettkampf dieser Zeit geht es um die Beherrschung einer Form und um Überbietung (aemulatio) des Gegners. Auch das entspricht dem neuen, höfischen Ideal.¹⁰³

10 Dietrich von dem Werder

Den Regeln von Opitz, wie sie 1624 in der „Poeterey“ formuliert werden, nähert sich auch Dietrich von dem Werder an.¹⁰⁴ Seine 1625 in Zerbst erschienene Trauerklage auf den Tod seiner Gattin („Selbst eigene Gottselige Thränen“) alterniert regelmäßig, wie die ersten Verse zeigen:

Wie soll elender ich vnd hochbetrübter Mann/
Wie soll ich meine reim vnd klage stimmen an?
Soll ich (O trewstes Weib) ewr schönes lob hersingen/
Vnd ewre Tugendt lan auff meiner Harff erklingen?
Ja oder soll ich nuhr mein Pein beschreiben hier/
Vnd bringen meinen Schmertz vnd Leiden zu Pappier?
Jch solts ja beydes thun: Dann ewer Edle Ehre
Ist wehrt/ das nimmermehr ihr süsser klang auffhöre/
Auch ist so wichtig wohl meins Creutzes schwere bürd/
Das in ein Messing sie tieff eingeschnitten würd.¹⁰⁵

Werder beachtet in diesen Alexandriner nicht nur die Stelle vor der Zäsur und am Versende, sondern auch eine regelmäßige Alternation im Versinneren. Nur der dritte Vers holpert noch, indem Werder das „ewr“ in die Senkung stellt. Grundsätzlich aber alternieren diese Verse nur deshalb, weil Werder Silben apokopiert und synkopiert und zwar nicht nur das „ewr“ im dritten Vers, sondern auch

102 Opitz: Poeterey S. 128.

103 Grundlegend zur aemulatio ist Claudius Sittig: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600. Berlin, New York 2010.

104 Georg Witkowski: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1887; Gerhard Dünnhaupt: Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke. Bern, Frankfurt/M 1973; Bruna Ceresa: Dietrichs von dem Werder deutsche Übersetzung von Tassos „Gerusalemme Liberata“. Zürich 1973; Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock. Tübingen 1994, S. 212–239; Dieter Merzbacher: „O seltner Held/ dem Mars und Febus frönt“ – Diederich von dem Werder, der hochrangige „Reimmeister“ der Fruchtbringenden Gesellschaft. In: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde 3 (1994), S. 47–77.

105 Dietrich von dem Werder: Selbst eigene Gottselige Thränen. Zerbst 1625, f. A ij^r.

„reim[e]“ im zweiten Vers, „lan“ statt „lassen“ im vierten Vers, „mein[e] Pein“ im fünften Vers, „solts“ im sechsten Vers, „mein[e]s Creutzes“ und „bürd[e] im neunten Vers und „würd[e]“ im zehnten Vers. Nach Opitz erlaubt ist nur die Apotheose „Harff erklingen“ im vierten Vers, weil sie der Hiatvermeidung dient, wobei Werder auch hier aber wahrscheinlich nur die Alternation erhalten wollte – im siebten Vers nämlich lässt er den Hiat „Edle Ehre“ stehen. Ebenfalls aus Gründen der Alternation erlaubt sich Werder zwei Inversionen, die Opitz verbieten wird: „elender ich“ im ersten Vers und „meins Creutzes schwer bürd“ im neunten Vers.

Ein Jahr später, 1626, erscheint Werders Übersetzung von Tassos „Gerusalemme liberata“ und auch sie ist ohne Kenntnis der „Poeterey“ entstanden, wie Werder im Vorwort versichert. Zwei Jahre habe die Übersetzung beim Drucker gelegen, ohne dass er sie „wegen der weytabgelegenheit deß orths/ vnd der gefährlichkeit des Krieges“ (S. 28) noch einmal in die Hände bekommen hätte. Die Übersetzung der ersten Stanze lautet:

Von Wehr vnd Waffen ich	vnd von dem Hauptmann sing/
Der Christi werthes Grab	gar ritterlich erstritte/
Mit Hand vnd mit Verstand	verrichtet er viel ding/
Jn dem berümbten Sieg	er mächtig viel erlitte/
Die Hell/ zu demppfen jhn/	vmbsonst sich vnterfing/
Die Heydenschafft vmbsonst	auff jhn zusammen ritte/
Dann seine Helden er/	durchs Himmels Gunst vnd Macht/
Bey alle Creutz Panier	zusammen wider bracht. ¹⁰⁶

Die Alexandriner beachten alle die im Druck durch eine Leerstelle hervorgehobene Zäsur nach der sechsten Silbe, was Werder im Vorwort auch in einer Art Lektüreanleitung erklärt. Werder konnte oder wollte sich offensichtlich nicht darauf verlassen, dass die deutschen Leser wussten, wie man einen Alexandriner liest:

Letzlichen wolle der wolmeinende Leser sich auch nicht irren lassen/ wann er mitten in einem jeden verß etwas raums vnnd abschrits zwischen der sechsten vnd siebenden syllben finden thut/ dann solches ist mit fleis also im Druck gesetzet worden/ damit man allezeit auff gedachtem abschritt mit dem lesen etwas innehalten/ vnd die art der Reimen also desto richtiger vnnd leichter mit jhrem gehörigen maß gelesen werden könne.¹⁰⁷

Wie die zitierte Trauerklage, so alternieren auch die 15312 Verse der Tasso-Übersetzung bereits regelmäßig. Georg Witkowski hat nur ganz wenige Verse gefunden, die nicht streng alternieren, wie etwa im sechsten Gesang:

Der Diebstahl deckte zu auch die nächtliche Frist.¹⁰⁸

106 Torquato Tasso: Gottfried von Bulljon, Oder Das Erlösete Jerusalem. Übers. v. Diederich von dem Werder. Frankfurt/M 1626. Ndr. hg. v. Gerhard Dünnhaupt. Tübingen 1974, S. 1.

107 Diederich von dem Werder: Vorwort. In Tasso: Gottfried 1626, S. 27.

108 Tasso: Gottfried, VI. Gesang, Strophe 89, S. 73. Vgl. Witkowski: Werder S. 73.

1651 hat Werder die Übersetzung noch einmal überarbeitet und stärker den neuen Regeln von Opitz angepasst. Dieser Vers lautet jetzt:

Die Nacht die deckte zu den Diebstal mit der List¹⁰⁹

Zum Vergleich auch noch die neue Fassung der ersten Stanze:

Von Waffen sing' ich hier/ ich singe von dem Held/
 Dem Held/ der Christi Grab/ das werthe Grab erstritten/
 Der mit Verstand vnd Hand viel Sachen fortgestelt/
 Der in dem grossen Sieg' auch trefflich viel erlitten/
 Dem sich die Hell' vmbsonst zu wider auffgeschwelt/
 Auff den viel Heyden auch vmbsonst zusammen ritten/
 Als er die Fürsten hat/ auß Gottes Huld' vnd Macht/
 Bey jhr groß CreutzPanier/ vereinigt/ erst gebracht.¹¹⁰

Grundsätzlich gilt für diese zweite Fassung, dass Werder jetzt die apokolierten, tonschwachen e apostrophiert, auf die Vermeidung des Hiats achtet, keine Silben mehr synkopiert – was er allerdings auch in der ersten Fassung schon vermeidet, es finden sich nur relative harmlose Synkopen wie „meim“ und „nauff“ – und Inversionen auflöst, um die Verse verständlicher zu gestalten. Das ist es, was er aus der „Poeterey“ gelernt hat.

Formal dagegen ist Werders Übersetzung schon 1626 ganz auf der Höhe des Originals. Werders Stanzen sind entsprechend der Strophenform des italienischen Originals gereimt, das heißt die erste, dritte, fünfte, siebte und achte Zeile reimen männlich, die zweite, vierte und sechste weiblich, so dass Werder für jede Strophe zweimal drei Reimwörter finden musste – eine Leistung, die er im Vorwort doch noch einmal eigens hervorheben möchte, wenn er auf „die sehr schwehere dreyfache vnnd darzu geschrenckte durchs gantze Werck außgeföhrte Arth“ verweist.¹¹¹ Fürst Ludwig war dieses Kunststück in seiner Übersetzung von Petrarcas „Trionfi“ nicht geeglückt.¹¹² Im Gegensatz zur Praxis der Knittelreime legt Werder auch sehr strenge Kriterien für die Reinheit der Reime an, so dass er umso schockierter war, als er die noch wesentlich strengeren Regeln der „Poeterey“ gesehen hat. Hier hat er dann auch Einspruch erhoben.¹¹³

¹⁰⁹ Torquato Tasso: Gottfried. Erlösetes Jerusalem. Übers. v. Diederich von dem Werder. Frankfurt/M 1651, S. 147.

¹¹⁰ Tasso: Gottfried 1651, S. 1.

¹¹¹ Werder: Vorwort. In: Tasso: Gottfried 1626, S. 19.

¹¹² Francesco Petrarca: Triumphi oder Siegesprachten. Köthen 1643, Vorrede A 2^o. Vgl. oben S. 70.

¹¹³ Vgl. unten Kapitel V.1.

DOI: 10.13173/9783447110730.065

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

III Das „Buch von der deutschen Poeterey“

1 Die „Teutschen Poemata“ von 1624

Der „Aristarch“ ist 1617 mit seinen Regeln nach dem französischen Modell zwar keine Neuheit, aber sicherlich Ausdruck einer Avantgarde. Allerdings dürfte der „Aristarch“ aufgrund der Unbekanntheit des Autors, des eher abseitigen Druckorts und der Art der Publikation (es handelt sich um eine Schulrede) weithin unbemerkt vorübergegangen sein. Erst 1624 erlebte der „Aristarch“ mit seiner Veröffentlichung in den von Julius Wilhelm Zincgref herausgegebenen „Teutschen Poemata“ des Opitz eine öffentlichkeitswirksame Publikation. Das Problem ist nur, dass 1624 Opitz selbst technisch schon erheblich weiter ist. Seit 1619, dem Hochzeitsgedicht für Caspar Kirchner,¹ bedient er sich in seinen Gedichten der regelmäßigen Alternation, das heißt er beachtet nicht nur die Stelle vor der Zäsur und am Ende des Verses, sondern regelt nach dem Vorbild der niederländischen Gedichte von Daniel Heinsius auch das Innere des Verses nach einem metrischen Gesetz.

Die Entstehung der Zincgrefschen Ausgabe der „Teutschen Poemata“ ist präzise rekonstruiert worden.² Opitz hatte, als er 1620 auf der Flucht vor den spanischen Truppen Heidelberg verlassen musste, Zincgref mit einer Sammlung seiner deutschsprachigen Gedichte zurückgelassen. Nach seiner eigenen Flucht gibt Zincgref diese Gedichte 1624 in Strassburg in den Druck. Der Ausgabe gibt er (entgegen den Wünschen von Opitz) einen „Anhange vnterschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutscher Poeten“ bei, die er als „Muster und Fürbilde“ bezeichnet. Außerdem druckt er in diesem Anhang auch den „Aristarch“ ab. Als Opitz diese Ausgabe zu Gesicht bekam, war er alles andere als erfreut. In der „Poeterey“ macht Opitz das noch im selben Jahr unmissverständlich deutlich:

Welchen buches halben/ das zum theil vor etlichen jahren von mir selber/ zum theil in meinem abwesen von andern vngeordnet vnd vnvbersehen zuesammen gelesen ist worden/ ich alle die bitte denen es zue gesichte kommen ist/ sie

-
- 1 Vgl. die Rekonstruktion von Max Rubensohn: Studien zu Martin Opitz. Mit einem wissenschaftshistorischen Nachwort hg. v. Robert Seidel. Heidelberg 2005 (zuerst 1895–1899), S. 52–95, im Anschluss an Ernst Höpfner: Strassburg und Martin Opitz. In: Beiträge zur deutschen Philologie. Julius Zacher dargebracht als Festgabe zum 28. October 1879. Halle 1880, S. 293–302. Präzise Zusammenfassung bei Entner: Der Weg zum Buch von der deutschen Poeterey.
 - 2 Vgl. zuletzt Achim Aurnhammer: Zincgref, Opitz und die sogenannte Zincgref'sche Gedichtsammlung. In: Julius Wilhelm Zincgref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Ubstadt-Weiher 2011, S. 263–283.



Abb. 7: Martin Opitz: *Teutsche Poemata*. Straßburg 1624.

wollen die vielfältigen mängel vnd irrungen so darinnen sich befinden/ beydes meiner jugend/ (angesehen das viel darunter ist/ welches ich/ da ich noch fast ein knabe gewesen/ geschrieben habe) vnnd dann denen zuerechnen/ die auß keiner bösen meinung meinen gueten namen dadurch zue erweitern bedacht gewesen sein [...].³

Die Abgrenzung gegenüber dieser Ausgabe ist ihm so wichtig, dass er sie ein Jahr später sogar in den Untertitel seiner eigenen Ausgabe der „Deutschen Poemata“ übernimmt: „Martini Opitii Acht Bücher Deutscher Poematum durch jhn selber herausgegeben/ auch also vermehret vnnd vbersehen/ das die vorigen darmitte nicht zu vergleichen sind“. Diese scharfe Abgrenzung ist erkläruungsbedürftig.

Schon durch ihren Titel hat die Sammlung der „Teutschen Poemata“, die Zincgref 1624 veranstaltet, den Charakter eines Manifests.⁴ Es geht um den Nachweis, dass in der deutschen Sprache nicht nur silbenzählende „reyme“ möglich sind, sondern auch „Poemata“, das heißt Gedichte, die metrischen und prosodischen Regeln gehorchen. Der „Aristarch“ bildet damit wenn nicht das Herzstück, so doch einen notwendigen Bestandteil der Sammlung. Der „Verachtung der deutschen Sprache“ (so der Untertitel des „Aristarch“) soll sowohl in der Theorie wie in der Praxis der Boden entzogen werden. Diesen Anspruch erheben die beiden Vorreden der „Poemata“. Der argumentative und polemische Charakter ist von den ersten Sätzen der Widmung Zincgrefs an manifest:

Daß ich dieses Poetische Wercklin in offenem Truck gemein machen wollen/ dessen hab ich vnderschiedliche Vrsachen. Erstlich/ dardurch die Außländer zu vberweisen/ wie gar vnrecht sie daran seyen/ in dem sie jhnen einbilden/ dass sie die Laiteren/ durch welche sie vff die Parnassische spitze gestiegen/ hernach gezogen/ vnd jhnen also niemandt folgen könne/ welche jhre meinung aber hierdurch zu nicht gemacht an sich selbst verschwindet. Vors ander/ den Inländern vnd Landtsleuten hingegen zu zeigen/ wievil si in jhrer Muttersprache/ vnd diese hinwiderumb in jhnen vermöchten/ wann sie nur wollten: vnd nicht lieber wollten deroselben/ als eines geheimen Schatzes oder

3 Opitz: Poeterey S. 32.

4 Die Verwendung der Ausgabe ist nicht ganz einfach. Schulz-Behrend druckt in den „Gesammelten Werken“ Bd. 2.1, S. 161–217 nur die Gedichte vollständig ab, die Opitz 1625 in die „Acht Bücher Deutscher Poematum“ nicht wiederaufgenommen hatte, alle anderen aber nur mit einem Verweis auf die Fassung der „Acht Bücher“, so dass der Leser sich die Fassung 1624 mühselig über den Variantenapparat dort rekonstruieren muss. Witkowski hat 1902 zwar die Fassung von 1624 abgedruckt, mit den Varianten der späteren Ausgaben, dort aber den „Anhang“ von Zincgref nicht mit aufgenommen, vgl. Martin Opitz: Deutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben. Hg. v. Georg Witkowski. Halle a.S. 1902. In derselben Reihe ist der „Anhang“ allerdings separat erschienen, vgl.: Auserlesene Gedichte Deutscher Poeten gesammelt von Julius Wilhelm Zinkgref. 1624. Hg. v. Willhelm Braune. Halle a.S. 1879. Ein Nachdruck der Ausgabe 1624, der Hildesheim 1975 erschienen ist, ist unvollständig. Zur Druckgeschichte und der Ausgabe vgl. die Einleitung von Schulz-Behrend in GW 2.1, S. 161–167.

verschlossenen Krames/ den man nicht angreiffen oder außlegen darff/ sich gebrauchen. Vors dritte/ die gewelschte Teutschen dardurch zu vberzeugen/ wie vndanckbarlich sie sich an der Muttersprach nit allein/ sonder auch an sich selbst vergreiffen: Vnd zwar an der Muttersprach in dem/ dass sie lieber in frembden Sprachen stamlen/ als in deren/ welche jhnen angeboren/ zu vollkommener Wohlredenheit gelangen [...].⁵

Wie bei Hübner, Weckherlin, Schede und von dem Werder (und zuvor schon bei Speroni und du Bellay) ist der entscheidende Impuls die Behauptung, dass es möglich ist, an der barbarischen deutschen Sprache zu arbeiten, das heißt sie zu regulieren. Man kann dieselbe Leiter benutzen, mit der auch die Italiener und Franzosen auf den Parnass gestiegen sind, man kann, wenn man an der Sprache arbeitet, auch in der deutschen Muttersprache „zu vollkommener Wohlredenheit“ gelangen. Als die Römer angefangen hätten, in ihrer Sprache zu dichten, konnte es ihnen, angesichts des übermächtigen Beispiels der Griechen, genauso unmöglich scheinen, dass eine lateinische Dichtung möglich wäre:

Noch dennoch ließen sich jene darumb nit abschrecken/ sondern wurden eben hierdurch bewegt/ jhre eigene Sprach nur desto mehr zu zieren/ zuerweiteren/ vnd auffzubringen: gestalt Cicero, vngeacht er in der wissenschaft Grichischer Sprach zu jedermanns verwunderung hoch gestiegen/ dannoch das Lob eines aller fürtrefflichsten Redners nicht nur durch das Grichische/ sondern durch sein Naturliche Sprach erlangt.⁶

Homer wäre im Hebräischen genauso wenig wie Vergil im Griechischen und Petrarca im Lateinischen Meister geworden:

Also dass es ein grober vnverstandt von vns Teutschen were/ die Musas, demnach sie andere nunmehr Barbarisirte Länder verlassen vnd zu vns eingekhret/ wiederumb zurück weisen/ oder doch sonst in ein andere vnd zwar entlehnete Wohnung einlosiren wollen/ da wir doch bey uns selbst Platz vnd eigene Losamenter gnug vor sie haben.⁷

In diese Reihe stellt Zincgref nun auch Opitz:

Vnser Opitius, welcher vns recht gewiesen/ was vor ein grosser vnderschied zwischen einem Poeten vnd einem Reimenmacher oder Versificatoren sey/ hat es gewagt/ das Eiß gebrochen/ vnd den new ankommenden Götinnen die Furth mitten durch den vngestümmen Strom Menschlicher Vrtheil vorgebahnet/ also dass sie jetz nocht minder mit vnserer/ als vor diesem mit anderer Völcker Zungen der werthen Nachkommenheit zusprechen [...].⁸

5 Zincgref in Opitz: Poemata 1624 f.):(' GW 2.1, S. 168f.

6 Zincgref in Opitz: Poemata 1624 f.):(' GW 2.1, S. 169.

7 Zincgref in Opitz: Poemata 1624 f.):(' 3'. GW 2.1, S. 169f.

8 Zincgref in Opitz: Poemata 1624 f.):(' 3f. GW 2.1, S. 170.



Abb. 8: Martin Opitz: *Deutsche Poemata*. Breslau 1625.

Reime waren immer möglich, aber Opitz hat „das Eiß gebrochen“, indem er in der Theorie (im „Aristarch“) und in der Praxis (den „Poemata“) gezeigt hat, dass man die deutsche Sprache kunstvoll regulieren kann und dass also eine deutsche Prosodie, Metrik und Stilistik möglich ist.⁹ Der solcherart eingeführte Opitz selbst wiederholt das Postulat in der folgenden Wendung „an den Leser“ mit den Worten:

Wann ich mir/ günstiger Leser/ gegenwärtiger Zeit gelegenheit/ wäß die freyen Künſt belanget/ für Augen stelle/ muss ich mich hefftig verwundern/ dass/ da sonst wir Teutschēn keiner Nation an Kunst vnd Geschicklichkeit bevor geben/ doch biß jetzund niemandt vnder vns gefunden worden/ so der Poesie in vnserer Muttersprach sich mit einem rechten fleiß vnd eifer angemasset.¹⁰

Es folgt wiederum eine Liste von vorbildhaften Dichtern, die sich um ihre Muttersprache verdient gemacht haben: Petrarca und Sannazaro um das Italienische, Ronsard und Du Bartas um das Französische, Sidney um das Englische, Heinsius um das Niederländische. „Wir Teutschēn allein vndanckbar gegen vnserm Land/ vndanckbar gegen vnserer alten Sprache/ haben jhr noch zur Zeit die Ehr nicht angethan/ dass die angenehme Poesie auch durch sie hette reden mögen.“¹¹

Dabei ist der Nachweis der Möglichkeit einer kunstrichtigen Dichtung schon „vor vilen hundert Jahren“ geführt worden, Opitz hat diese alten Verse gesehen.¹² Es sind nicht diese alten Verse, sondern die Knittelreime des 16. Jahrhunderts, die seinen Zorn erregen:

Vnd weren nicht etliche wenig Bücher vor vilen hundert Jahren in Teutschēn reimen geschrieben/ mir zu handen kommen/ dörffte ich zweiffeln/ ob jemahls dergleichen bey vns vblich gewesen. Dan was ins gemein von jetzigen Versen herumb getragen wirdt/ weiß ich warlich nicht/ ob es mehr vnserer Sprache zu Ehren, als schanden angezogen werden könne.¹³

Die Vernachlässigung der deutschen Sprache ist deshalb allein die Schuld der Deutschen. Die Verse aus den alten Büchern bezeugen, dass nicht der Mangel an kunstvoller Beschaffenheit der deutschen Sprache für den Zustand der deutschen Dichtung verantwortlich gemacht werden kann:

So kann man auch keines weges zugeben/ es sey vnser Teutschēs dermassen grob vnd harte/ dass es in diese gebundene Art zuschreiben nit könne füglich gebracht werden: weil noch biß auff diese Stundt im Heldenbuche vnd sonst

⁹ Die Wiederaufnahme dieser Metapher von Opitz als Eisbrecher noch nach 1630 bei Gebhard, Rist oder Rompler (vgl. unten S. 212f. und S. 226) zeigt, dass die Zincgrefsche Sammlung für die Durchsetzung der Versreform, auch nach Erscheinen der „Poeterey“ entscheidend gewesen ist.

¹⁰ Opitz: Leservorrede Poemata 1624, ed. Jaumann S. 95. GW 2.1, S. 172.

¹¹ Opitz: Leservorrede Poemata 1624, ed. Jaumann S. 96. GW 2.1, S. 173.

¹² Vgl. dazu unten das Kap. IV.1.

¹³ Opitz: Leservorrede Poemata 1624, ed. Jaumann S. 96. GW 2.1, S. 173.

dergleichen Gedicht vnd Reimen zu finden sein/ die auch viel andere Sprachen beschemten solten.¹⁴

Daraus bezieht Opitz selbst seine historische Legitimation, die „Glückseeligkeit“ der deutschen Sprache, das heißt ihre Regulierbarkeit im Sinne einer Kunst (ars) nachzuweisen. Dabei ist es im Sinne eines solchen Beweises völlig konsequent, ihn eher an Übersetzungen denn an eigenen Dichtungen zu erbringen. Gerade an einem Vergleich lässt sich dieser Beweis eben am sinnfälligsten führen:

Ihm sey aber doch wie jhm wolle/ bin ich die Bahn zu brechen/ vnd durch diesen anfang vnserer Sprache Glückseeligkeit zu erweisen bedacht gewesen. Solches auch desto scheinbarer zumachen/ hab ich einen zimlichen theil dieses Büchleins auß frembden Sprachen vbersetzen wollen; dass man auß gegenhaltung derselben die Reinigkeit vnd Zier der vnseren besser erkennen möchte.¹⁵

Die „Teutschen Poemata“ sind damit nicht nur ein poetisches Werk, sondern vor allem und in erster Linie der Beweis, dass die deutsche Sprache nicht „dermassen grob vnd harte“ ist, dass sie nicht „in diese gebundene Art zuschreiben [...] füglich gebracht werden“ könnte. So erklärt sich auch der merkwürdig zweisprachige Titel der Ausgabe: es sind keine „Deutschen Reime“, sondern „Poemata“, das heißt metrisch gestaltete, verstechnisch regulierte Gedichte in deutscher Sprache. Damit stehen die „Poemata“ nicht nur in einer literaturgeschichtlichen, sondern auch in einer sprachtheoretischen Entwicklungslinie, die von den Versuchen einer antikisierenden Metrik eines Gesner und Clajus zu den grammatischen Bestrebungen eines Schottel in der Mitte des 17. Jahrhunderts führt.

Neben den beiden Vorreden von Zincgref und Opitz formulieren diesen Anspruch auch einige der dem Band beigegebenen Widmungsgedichte. Bei Janus Gruter etwa heißt es, dass Opitz und Zincgref beweisen würden, dass es tatsächlich möglich sei, metrisch gebundene Gedichte in deutscher Sprache zu verfassen. Genau diesen Punkt hebt auch Matthias Bernegger hervor:

Nicht klein ist der Irrtum: Deutschland lobt die Dichter, die die griechische und die lateinische Erde hervorgebracht hat und verachtet die eigenen, gleichsam als könnte die unfähige Ader der deutschen Sprache zu keinen Füßen gebunden werden. Was, Deutschland, folgst du den Fremden? Was du forderst, hier ist es.¹⁶

14 Opitz: Leservorrede Poemata 1624, ed. Jaumann S. 98. GW 2.1, S. 175.

15 Opitz: Leservorrede Poemata 1624, ed. Jaumann S. 98. GW 2.1, S. 175.

16 Das Gedicht von Janus Gruter in Opitz: GW 2.1, S. 177, das Gedicht von Bernegger dort S. 178:

„Non levis est error: laudat Germania vates, | Quos et Graja tulit tera, Latina tulit, | Et proprios temnit, quasi linguae vena ligari | Teutonicae ad nullos posset inepta pedes. | Quid, Teuto, sequeris peregrinos? Quod petis, hic est.“

Das bestätigt auch der „Anhange Vnderschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutschen Poeten“, den Zincgref den „Teutschen Poemata“ beigegeben hat, „gleichsam als ein zugabe [...] zu einem Muster vnnd Fürbilde“ nach dem die „Teutsche Poeterey“ „hinfüro etlicher massen zu regulieren“ wäre.¹⁷ Neben Scaligers „Poetices libri septem“, dem zuvor bereits abgedruckten „Aristarch“ von Opitz und der Grammatik von Johannes Clajus werden dem Leser dort zwei Werke empfohlen, die auch Zincgref selbst vielleicht nur aus dem „Aristarch“ kannte und die auch heute noch als verloren gelten müssen, nämlich die „Teutsche Prosody“ von Johann Engerd und die „Teutschen Poesien“ von Ernst Schabe von der Heyde.¹⁸ Das Vorwort endet dann mit dem bereits zitierten Hymnus auf Fischart.

In dem „Anhange“ selbst finden sich vor allem Gedichte von Schede (darunter das oben zitierte Epithalamium an Jörgen von Averli und das „Rot Röslein“), Weckherlin und Zincgref selbst. Sie alle folgen den französischen Regeln, wie sie Ronsard formuliert, Schede, Hübner, Weckherlin und von dem Werder schon angewandt und Opitz im „Aristarch“ theoretisch begründet hatte. Das Problem ist, dass Opitz selbst zu diesem Zeitpunkt, 1624, schon einen Schritt weiter ist und seine eigenen, von Zincgref zuvor abgedruckten Gedichte zum großen Teil bereits dem Alternierungsgebot gehorchen, also auch das Versinnere metrisch regulieren. „An die Teutsche Nation“ ist das erste Gedicht der Sammlung gerichtet. Sein Anfang lautet:

Der blinden Venus werck/ die süsse Gifft zu lieben/
Vnd schöne Zauberey/ in diesem Buch beschrieben/
 Nim erstlich an von mir du werthes Vaterland/
 Nim an der Liebe sach/ als meiner Liebe pfand.
Mein Sinn flog vber hoch: Ich wollte dir vermelden
Durch der Poesis kunst den lauff der grossen Helden/
 Die sich vor dieser Zeit den Römern widersetzt/
 Vnd jhrer Schwerter schärff in jhrem Blut genetzt.¹⁹

¹⁷ Zincgref in Opitz: Poemata 1624, S. 161. GW Bd. 2.1, S. 218–292. Den Anhang separat herausgegeben hat Wilhelm Braune: Auserlesene Gedichte Deutscher Poeten gesammelt von Julius Wilhelm Zinkgref. 1624. Halle a.S. 1879.

¹⁸ Zu Engerd vgl. oben Kap. I.8, Anm. 52, zu Schwabe oben S. 90f.

¹⁹ Opitz: Poemata 1624, S. 1. Signifikant sind die Umarbeitungen, die Opitz ein Jahr später in der Fassung 1625 (von Schulz-Behrend in GW 2.2 abgedruckt) vorgenommen hat, entsprechend den präziseren Forderungen der „Poeterey“. Aus „Durch der Poesis kunst“ wird nun „Durch Kunst der Poesie“, das heißt Opitz deutscht das Fremdwort „Poesis“ mit seiner lateinisch-griechischen Endung ein. „Sach“ und „Blut“ bekommen einen Apostroph, um die Apokope zu markieren. Der achte Vers lautet jetzt: „Vnd in dem stolzen Blut' jhr scharffes schwerdt genetzt.“, womit die Syntax der üblichen Wortstellung angepasst und der unklare syntaktische Bezug des „jhrem“ vermieden wird.

Opitz beachtet nicht nur die Silbenzahl, die Zäsur und den Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen, sondern auch eine jambische Alternation, die das Gedicht klar von den nach französischem Muster gearbeiteten Gedichten des „Aristarch“ und dem „Anhang“ Zincgref unterscheidet. Das Versinnere und nicht nur die Stellen vor der Zäsur und im Reim, gehorcht jetzt einem metrischen Gesetz. Außerdem befolgt Opitz bereits noch eine ganze Reihe weiterer Regeln, die etwa die Reinheit des Reims, die Apokope und Synkope oder die Möglichkeiten der Wortstellung (keine Inversionen, keine Nachstellung des Adjektivs) betreffen.

Dennoch stellt Zincgref dieses Gedicht neben den „Aristarch“, so dass sich die merkwürdige Situation ergibt, dass dieser „Aristarch“ zwar die im „Anhang“ abgedruckten Gedichte von Weckherlin, Schede und Zincgref korrekt beschreibt, die Gedichte von Opitz selbst aber nur noch zum Teil. Diese letztere Einschränkung betrifft die Tatsache, dass Zincgref einige ältere Gedichte von Opitz in die Sammlung mit aufgenommen hat, die den neuen Prinzipien nicht gehorchten. Zu allem Überfluss schließlich hatte der Drucker der Straßburger Ausgabe auch noch sehr nachlässig gearbeitet, was die Apostrophierung des apokopierten, tonschwachen *e* betraf, die die „Poeterey“ dann ausdrücklich einfordern wird. Opitz hatte eine Mustersammlung geplant, aber was Zincgref daraus gemacht hatte, war ein Konglomerat von Gedichten und Regeln, die nicht zusammengehörten.

Umso dringlicher musste es Opitz scheinen, als er im Herbst 1624 Zincgrefs Druck der „Teutschen Poemata“ zu Gesicht bekam, diese Fehler richtig zu stellen. Nicht zuletzt das Unverständnis von Zincgref selbst illustrierte die Notwendigkeit einer solchen theoretischen Erklärung, wie Opitz sie dann mit dem „Buch von der deutschen Poeterey“ lieferte. An allererster Stelle aber ist zu fragen, wie der technische Fortschritt von Opitz in diesen wenigen Jahren zu erklären ist.

2 Das niederländische Vorbild

Zwischen 1617 (dem ersten Druck des „Aristarch“) und 1620 (Opitz' kriegsbedingter Flucht aus Heidelberg, dererwegen er Zincgref mit den Gedichten zurücklässt) macht Opitz die einschneidende Bekanntschaft mit den niederländischen Gedichten des „Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught“ (1608) – dessen Gedichte zum Teil nach der französischen Technik gearbeitet sind, zum Teil aber schon alternieren²⁰ – und den „Nederduytschen Poemata“ (1616) des Daniel Heinsius.

Sein Freund Caspar Kirchner, der 1618 aus den Niederlanden zurückgekehrt war und dort die Bekanntschaft von Heinsius gemacht hatte, durfte sie ihm mitgebracht haben.²¹ Die „Nederduytschen Poemata“ waren nicht nur mit ihrer Ti-

²⁰ Den Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught. Nach den Drucken von 1608 und 1610 hg., eingel. und komm. von L.M. van Dis und Jac. Smit. Amsterdam, Antwerpen 1955. Nach dem Vorwort dort S. IX sind mehr als 25 Lieder in Jamben geschrieben, darunter auch viele Alexandriner.

²¹ So die Vermutung von Ernst Höpfner: Strassburg und Martin Opitz. In: Beiträge zur deutschen Philologie. Julius Zacher dargebracht als Festgabe zum 28. October 1879. Halle 1880, S. 293–302.



Abb. 9: Daniel Heinsius: Nederduytsche Poemata. Amsterdam 1616.

DOI: 10.13173/9783447110730.109

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

telgebung das Vorbild für Zincgref und Opitz, sondern auch mit dem manifestartigen Charakter der Sammlung. Auch die „Nederduytschen Poemata“ sollen in erster Linie demonstrieren, dass künstliches, regelgeleitetes Dichten in der Volkssprache möglich ist. In beiden Fällen, sowohl bei Heinsius wie bei Opitz, ist Ronsard das wichtigste Vorbild, in beiden Fällen ist der Autor selbst nicht der Herausgeber (für Heinsius übernimmt Petrus Scriver diese Rolle, für Opitz Zincgref) und in beiden Fällen ist es dieser Herausgeber, der in einem Vorwort den programmatischen Charakter der Sammlung hervorhebt.²²

Angesichts der Tatsache, dass Heinsius außerdem – neben Ronsard – der am häufigsten übersetzte Autor in den „Teutschen Poemata“ ist, wäre es sehr merkwürdig, wenn Zincgref ohne Wissen von Opitz die „Teutschen Poemata“ herausgegeben hätte. Naheliegender ist der Gedanke, dass Opitz die Sammlung von vornherein als eine ‚imitatio Heinsii‘ geplant hatte, mit Zincgref in der Rolle Scriters. Der Ausbruch des Krieges mit Opitz' erzwungener Flucht aus Heidelberg hat den Druck verzögert und als er dann 1624 in Straßburg zustande kam, hatte Zincgref im Glauben, Opitz damit einen Gefallen zu tun, auch noch mit abgedruckt, was ihm an weiteren Werken von Opitz untergekommen war, nämlich zwei neuere, 1621 und 1622 bereits im Druck erschienene, weitere Übersetzungen von Heinsius, den „Lobgesang Christi“ und den „Lobgesang Bacchi“. Außerdem hatte er den „Teutschen Poemata“ einen „Anhang“ beigegeben, in dem er die Dichter versammelt hatte, die ihm in dieselbe Richtung gearbeitet zu haben schienen wie Opitz: vor allem Schede, Weckherlin und er selbst.

Damit hat Zincgref die Entwicklung, die Opitz in der Zwischenzeit durchlaufen hatte, nicht erkannt. Zum Teil schon in den Gedichten, die Opitz 1620 in Heidelberg zurückgelassen hatte, vollständig dann in den Übersetzungen von Heinsius' „Lobgesang Jesu Christi“ und „Lobgesang Bacchi“ hatte dieser unter dem Eindruck der niederländischen Originale begonnen, auch das Innere seiner Verse metrisch zu gliedern. Damit macht er einen entscheidenden Schritt über die französische Praxis hinaus. Genau diese Texte aber hatte Zincgref zusammen mit dem „Aristarch“ veröffentlicht, was insofern paradox war, als dieser nicht nur Opitz' Praxis nicht mehr richtig beschreibt, sondern Opitz in der „Vorrede“ zum „Lobgesang Christi“ die französische Praxis des Alexandriner bereits ausdrücklich kritisiert. In einer fast wörtlich aus Scriters Vorrede zu Heinsius' „Nederduytschen Poemata“ übersetzen Passage wirft Opitz den Franzosen dort gerade vor, die natürliche Betonung der Silben nicht zu beachten:

Auff den thon vnd das maß der Syllaben/ darinnen nicht der minste theil der ziehrligkeit bestehet/ habe ich/ wie sonsten/ auch hier genawe achtung gege-

²² Zu Opitz und Heinsius vgl. zuletzt Achim Aurnhammer: Daniel Heinsius und die Anfänge der deutschen Barockdichtung. In: Daniel Heinsius. Klassischer Philologe und Poet. Hg. v. Eckard Lefèvre u. Eckart Schäfer. Tübingen 2007, S. 329–345. Wörtliche Übernahmen verzeichnen Witkowski in seiner Ausgabe der „Poemata“ S. xxix f. und Schulz-Behrend in GW.

ben: wiewol denselben auch die Frantzosen selber offtmals gewalt thun; von vns aber noch fast keiner/ meines wissens/ sich darauff verstanden.²³

Hier ist 1621 das entscheidende Prinzip, das die „Poeterey“ 1624 breit ausführt, bereits benannt, nämlich das Prinzip der festen Wortbetonung. Deutsche Wörter haben einen festen Wortakzent, der an bestimmte Silben gebunden ist und dieser Wortakzent muss so gesetzt werden, dass sich eine regelmäßige Abfolge von betonten und unbetonten Silben ergibt. Die Wörter lassen sich also nicht nur von ihrer Betonung her in männliche und weibliche Wörter unterscheiden, je nachdem, ob sie auf eine Silbe mit stummem e enden oder nicht, sondern sie lassen sich im Vers nach der natürlichen Betonung ihrer Silben anordnen, etwa nach dem Kriterium, ob sie mit einer unbetonten oder betonten Silbe beginnen.²⁴ Genau das ist es, was Scriver in seiner Vorrede einfordert und was Heinsius in seinen Gedichten beachtet hatte. Bei den umfangreichen Übersetzungen aus dessen Werk und der engen Verwandtschaft der niederländischen und der deutschen Sprache musste Opitz dieses Prinzip auffallen.

Wenn Opitz behauptet, dass „von vns aber noch fast keiner/ meines wissens/ sich darauff verstanden“ habe, muss man bei diesem Satz beachten, dass der adverbiale Artikel „fast“ zu dieser Zeit noch verstärkende Bedeutung hat. Opitz behauptet hier also, dass „noch überhaupt keiner“ im Deutschen diese natürliche Wortbetonung beachtet hätte. Gerade dieser letzte Teilsatz stammt von Opitz, er findet sich bei Scriver nicht. Äußerst wichtig ist er insofern, als Opitz damit auch seine eigenen, nach französischem Prinzip verfassten Gedichte, etwa im „Aristarch“, beschreibt. Und das wiederum bedeutet, dass zumindest Opitz in diesen früheren Gedichten auf den natürlichen Wortakzent nicht bewusst geachtet hat und tatsächlich allein nach männlichen und weiblichen Wörtern unterschieden hat. Das dürfte auch für die Praxis von Schede, Weckherlin, Hübner und Zincgref gelten.

Zweitens besagt dieser Teilsatz, dass Opitz – will man ihn nicht der Lüge beziehigen – auch von seinen Vorgängern nichts gewusst hat und hier für sich etwas entdeckt, das etwa Rebhun und Fischart schon vor ihm gewusst und auch theoretisch reflektiert hatten, wie Rebhuns Striche und Häkchen über seinen Versen und Fischarts Einführung seiner Hexameter anzeigen. Glaublich ist diese Unkenntnis insofern, als keiner vor Opitz den Umweg über den französischen Vers gegangen war, sondern sowohl Rebhun wie Fischart aus der Praxis der Knittel (oder von Luthers Kirchenliedern) zu ihrer Technik gekommen waren. Gerade

23 Opitz: GW 1, S. 275. Zu Opitz' Abhängigkeit von Scriver vgl. Ulrich Bornemann: Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Assen, Amsterdam 1976, S. 77. Die Abhängigkeit erkannt schon bei Christian Wilhelm Berghöffer: M. Opitz's Buch von der deutschen Poeterey. Frankfurt/M. 1888, S. 34f.

24 Es ist deshalb wichtig, zu bemerken, dass Opitz hier noch nicht den theoriegeschichtlich äußerst wichtigen Schritt vollzieht und die antike Begrifflichkeit von Jambus und Trochäus auf die deutsche Sprache überträgt, wie er es später in der „Poeterey“ tun wird. Was er hier formuliert, geht, wie Scriver es fordert, vom „Öhr“ aus, von der Praxis, nicht von der Theorie.

diese Knittel aber waren es eben, die Opitz und die Propagatoren einer neuen, künstlichen Dichtung so scharf verurteilt hatten. Opitz musste auf dem Umweg über die französische und niederländische Dichtung neu entdecken, was siebzig Jahre früher Rebhun bereits praktiziert hatte.

Freilich hätte Opitz diese Regel, wie er sie 1621 von Scriver ausgehend formuliert, auch ganz einfach bei Clajus oder van der Myle lesen können. Dass er deren gleichartige Bemühungen nicht kennt oder hier nicht in Betracht zieht, beweist erstens die Tatsache, dass er seine Regel zu diesem Zeitpunkt (anders als später in der „Poeterey“) nicht in der antiken Begrifflichkeit von Jambus und Trochäus formuliert. Kam man, wie Opitz, von der französischen Tradition her, musste der Übertragung dieser antiken Begrifflichkeit auf das deutsche Betonungssystem ein großes Hindernis im Weg stehen, nämlich die Tatsache, dass die französische Verslehre mit Wörtern – und nicht mit Silben – rechnete. Es werden im Französischen, von der Endung ausgehend, männliche und weibliche Wörter unterschieden. Das aber macht eine Übertragung der antiken Fußmetrik unmöglich, die eben auf der Silbe als kleinster Einheit beruht. Für die Übertragung der antiken metrischen Begriffe, wie sie bei den Grammatikern, von der Antike kommend, unablässig diskutiert wurde, musste die französische Tradition ein schweres Hindernis sein.

Auch aus dieser Perspektive ist die Äußerung von Scriver und Opitz zu verstehen. Es ist der „thon und das maß der Syllaben“ – und eben nicht der Wörter! – auf das man achten muss und für die Missachtung dieses Prinzips werden „die Frantzosen“ dann kritisiert. Aus späterer Perspektive wäre hier natürlich einzuwenden, dass nicht „die Frantzosen“ zu kritisieren sind, sondern die mechanische Übertragung von deren Versprinzipien auf die phonetisch anders gearteten germanischen Sprachen, wie es der Opitz des „Aristarch“, Weckherlin und Hübner getan hatten.

Für Scriver und Opitz aber stellt sich die Sachlage gerade so dar, dass alle – und eben auch die Franzosen – auf der Suche nach metrischen Prinzipien sind, nach denen man die Volkssprachen regulieren kann und dass „die Frantzosen“ hier nicht weit genug gegangen waren, indem sie nur die Stelle vor der Zäsur und im Reim metrisch regelten. Dass die metrischen Prinzipien für die romanischen und die germanischen Sprachen andere sind oder andere sein können, ist Scriver und Opitz um 1620 noch nicht klar. Im Gegensatz zu van der Myle, der dies schon 1612 getan hatte, übertragen weder Opitz noch Scriver die antiken fußmetrischen Begriffe auf die deutsche Sprache. Dies ist ein erstes Argument dafür, dass Opitz Clajus und van der Myle nicht kennt und seine Regeln sich selbst, bei der Übersetzung von Heinsius, erarbeitet hat.

Ein zweites Argument ist die Tatsache, dass Opitz 1624, als er in der „Poeterey“ die Betonungsregel nun mit antiken, fußmetrischen Begriffen formuliert, diese Betonungsregel mit einer anderen Regel verbindet, nämlich der Alternationsregel. Wenn Opitz von Clajus oder van der Myle ausgegangen wäre, wäre aber schwer zu erklären, wieso er eine solche Regel aufstellen sollte. Theoretisch ist diese Regeln nämlich keineswegs notwendig.



Abb. 10: Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterey*. Breslau 1624.

3 Die Alternationsregel

Hält man das Gebot der Alternation für die Formulierung eines Sprachgesetzes, ist es unnötig. Im „Buch von der deutschen Poeterey“ lautet die Regel:

Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nemen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden.
 [...] Wiewol nun meines wissens noch niemand/ ich auch vor der zeit selber nicht/ dieses genawe in acht genommen/ scheinet es doch so hoch von nöthen zue sein/ als hoch von nöthen ist/ das die Lateiner nach den quantitatibus oder grössen der sylben jhre verse richten vnd reguliren.²⁵

Dreierlei ist hier beachtenswert. Erstens, Opitz formuliert das Betonungsgesetz, wie es vor ihm Clajus und van der Myle und wie er selbst es bereits 1621 in der Vorrede zum „Lobgesang Christi“ getan hatte. Das ist zu diesem Zeitpunkt nichts Neues mehr, die natürliche Betonung konnte man auch beachten, wenn man nach französischen Regeln dichtete.

Zweitens, Opitz identifiziert die langen und kurzen Silben der lateinischen Versfüße mit den betonten und unbetonten Silben der deutschen Sprache, das heißt er verwendet die lateinischen Quantitätsbegriffe Jambus, Trochäus und Daktylus für deutsche Qualitätsverhältnisse. Dies hatte Clajus in der Theorie abgelehnt, van der Myle dagegen gefordert und Rebhun, Fischart, Höck und viele andere in der Praxis bereits (mehr oder weniger) getan. Für Opitz selbst ist das ein entscheidender Schritt, denn bisher hatte er nach französischen Regeln gedichtet, die in der Betonung nur zwischen männlichen und weiblichen Wörtern unterschieden. Nachdem Opitz bereits in der Vorrede von 1621 mit Scriver gefordert hatte, „auff den thon vnd das maß der Syllaben“ zu achten und das heißt, auch das Versinnere zu regulieren, vollzieht er damit den letzten Schritt und stellt mit der antiken, fußmetrischen Begrifflichkeit das Schema bereit, dass eine Anordnung der Silben nach dem Betonungsgesetz ermöglicht. Ohne die fußmetrische Begrifflichkeit, ohne die Striche und Häkchen der antiken Prosodiker, wäre eine solche Regulierung des Versinneren nicht formulierbar gewesen.

Drittens, Opitz folgert aus der Kombination von Betonungsgesetz und der Regulierung des Versinneren nach fußmetrischen Begriffen, dass in der deutschen Sprache nur jambische und trochäische Verse möglich sind („ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus“) und schließt damit eine daktylische Tonfolge (– v v), die nicht streng (das heißt unmittelbar abwechselnd) alterniert, aus. Für diese dritte Regel gibt es keine Vorgänger – jedenfalls in der Theorie. In der Praxis dagegen ist die strenge Alternation weit verbreitet. Opitz selbst illustriert seine Regel (wie Clajus vor ihm) an Luthers Kirchenliedern:

25 Opitz: Poeterey S. 52. GW S. 392f.

Ein Jambus ist dieser:

Erhalt vns Herr bey deinem wort.

Der folgende ein Trochéus:

Mitten wir im leben sind.

Dann in dem ersten verse die erste sylbe niedrig/ die andere hoch/ die dritte niedrig/ die vierde hoch/ vnd so fortan/ in dem anderen verse die erste sylbe hoch/ die andere niedrig/ die dritte hoch/ etc. außgesprochen werden.²⁶

Hier ist die Formulierung entscheidend. Opitz begründet die Alternationsregel nicht deduktiv (als sprachwissenschaftliches Gesetz), sondern induktiv. Er leitet sie induktiv aus der Praxis Luthers ab und nicht etwa deduktiv aus dem Betonungsgesetz. Dennoch dürfte es nicht Luther gewesen sein, an dem ihm diese Regel bewusst geworden ist, sondern die niederländischen Gedichte des Heinsius. Dort findet sich zwar nirgends die strenge Alternation als Regel formuliert, aber sie wird in der Praxis beachtet.

Gerade indem Opitz sich um eine versgleiche, möglichst von Wort zu Wort fortschreitende Übersetzung bemüht, mussten ihm die achthundert streng jambisch alternierenden Verse des „Lobgesangs Christi“ und die fast siebenhundert Verse des „Lobgesangs Bacchi“, genauso wie die Übersetzungen aus dem „Bloem-Hof“ und aus den „Nederduytschen Poemata“ von Heinsius, die er schon für die „Teutschen Poemata“ angefertigt hatte, den Eindruck vermitteln, dass es sich bei der strengen Alternation um eine von Heinsius beachtete Regel handelte.²⁷

Um eine solche Regel handelt es sich auch ganz offensichtlich, nur hätte Opitz in der „Poeterey“ daraus keine verpflichtende machen dürfen – wenn es ihm um ein Sprachgesetz gegangen wäre. Man muss die Alternationsregel deshalb allerdings nicht unbedingt gleich für ein Missverständnis halten. Man könnte genauso gut vermuten, dass es sich bei dieser Alternationsregel, wie bei allen Regeln der „Poeterey“ gar nicht um ein sprachwissenschaftliches Gesetz handelt, sondern um eine stilistische Forderung.

26 Opitz: Poeterey S. 52. GW S. 392f.

27 Diese Erklärung des Alternationsgesetzes schon bei Ulrich Bornemann: Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Assen, Amsterdam 1976, S. 78. Eine statistische Auswertung der Betonungen in den niederländischen Originalen und bei Opitz bestätigt diesen Befund, vgl. Theodor Weevers: Some Aspects of Heinsius' Influence on the Rhythm of Opitz. In: The Modern Language Review 34 (1939), S. 576–579. Ähnliche Abhängigkeit hat Weevers auch für den Stil herausgearbeitet, vgl. Theodor Weevers: Some Aspects of Heinsius' Influence on the Style of Opitz. In: The Modern Language Review 34 (1939), S. 230–239. Ohne Kenntnis seines Vorgängers bestätigt dieses Ergebnis ebenfalls mit einer statistischen Auswertung Evgeny Kazartsev: Frühe deutsche Jamben und ihre niederländischen Vorbilder. In: Neerlandica Wratislaviensis 18 (2009), S. 23–39 und ders.: Niederländische Quellen von Martin Opitz' Versrhythmis. In: Zeitschrift für Germanistik 23 (2013), S. 118–128.

Ein drittes und letztes Argument dafür, dass es sich bei der Alternationsregel um einen induktiven Schluss handelt, ist schließlich die Tatsache, dass Opitz diese Regel selbst schon angewandt hat, als er sie noch gar nicht formuliert hatte. Die Gedichte, die Opitz 1620 in Heidelberg Zincgref zur Veröffentlichung übergeben hat, alternieren eben bereits in großem Maße, aber nicht ausschließlich. Das ist genau der Befund, der sich auch für Luthers Kirchenlieder, für Rebhuns Dramen oder für Hans Sachs ergibt. Der alternierende Rhythmus drängt sich auf, auch wenn man die Regel dahinter nicht kennt. Durch die Übertragung der antiken, fußmetrischen Begrifflichkeit gelingt es Opitz 1624, die metrische Gliederung des Versinneren zu beschreiben und Opitz verwendet diese Terminologie für die Praxis, die er überall beobachten konnte und die er selbst bei der Übersetzung des bewunderten Heinsius erlebte.

Ähnlich wie Lobwasser bei der Übersetzung der französischen Psalmen bereits Alexandriner nach französischen Modell unterlaufen waren, ohne dass er sie als solche erkannt hätte, so lernt auch Opitz die regelmäßige Alternation aus der Übersetzungsarbeit kennen. Nur gelingt es ihm, im Gegensatz zu Lobwasser, diesen Klang auch theoretisch zu reflektieren und schließlich – mit der Anwendung der antiken, fußmetrischen Terminologie – auch zu beschreiben.

Diese Rekonstruktion von Opitz' Entwicklung würde erklären, warum er in der Vorrede zum „Lobgesang Christi“ 1621 das Alternationsgesetz noch nicht formuliert, sondern sich mit der viel unpräziseren Klage von Scriver zufrieden gibt, obwohl doch hier bereits dasselbe gemeint ist, wenn es heißt, dass im „Ton und Maß“ der Silben „nicht der minste theil der ziehrligkeit bestehe“ und gerade hier „die Frantzen selber oftmals gewalt thun; von vns aber noch fast keiner/ meines wissens/ sich darauff verstanden.“²⁸ Opitz hat hier noch nicht die Terminologie, die nötig ist, um diese Kritik an den Franzosen und an seinen eigenen früheren Gedichten zu formulieren, nämlich die fußmetrischen Begriffe der antiken Metrik.

Wenn der Opitzianer Johann Peter Titz 1642 schreibt: „Die Quantität der Sylben aber hat er/ nach dem exemplar der gelehrten Holländer/ nach jhrem Accent oder Laut abgemessen“²⁹ dann wäre dies also wörtlich zu verstehen.³⁰ Opitz hat sich um 1620 die Regeln für den deutschen Vers auf induktivem Wege „nach dem exemplar der gelehrten Holländer“ selbst erarbeitet. Aus der Perspektive von Titz war damit endlich der Beweis erbracht, dass die deutsche Sprache kunstfähig ist. In unmittelbarem Anschluss heißt es bei diesem weiter:

Welches wie es höchst nöthig/ vnd den Versen die grösste Zierlichkeit vnd Anmuth [elegantia in der Terminologie der Rhetorik] giebet/ also auch in vnsrerm hochdeutschen schon vor langer zeit von dem Clajo [der Grammatiker

28 Opitz: GW 1, S. 275.

29 Johann Peter Titz: Zwey Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1542, f. Bijr.

30 Vgl. auch das Widmungsgedicht von Augustinus Iskra Silesius in der „Poeterey“, das Heinrichs, den „Schöpfer des niederländischens Gesangs“ („plectri genitor Batavi“), als das große Vorbild von Opitz nennt. Opitz: Poeterey S. 10, Übersetzung dort S. 126.

Johannes Clajus] war erinnert worden. In der Rede hat er [Opitz] auch allen möglichen fleiß angewendet/ damit dieselbe rein vnd zierlich/ vnd von allen frembden Wörtern/ die zuvorhin von vielen überall pflegten eingeschoben zu werden/ befreyet seyn möchte: vnd hat gnugsam dargethan/ daß vnsere Sprache nicht allein in worten zierlich [im Sinne der elegantia] vnd reich genug [also über einen genügend großen Wortschatz verfügt] sey/ vnd von keiner andern etwas bitteln dörffe/ sondern auch gar wol in Poetische Schrancken [d.h. in Regeln] könne gebracht werden.³¹

Opitz selbst hatte auf diese Abhängigkeit deutlich genug hingewiesen, indem nicht nur ein großer Teil der „Teutschen Poemata“ aus dem Niederländischen des Heinsius übersetzt war, sondern auch gleich an einer der ersten Stellen des Buches das Gedicht „Vber des Hochgelehrten vnd weitberühmbten Danielis Heinsij Niderländische Poemata“ zu finden war. Dort hieß es:

Die Deutsche Poesy war gantz vnd gar verloren/
Wir wusten selber kaum von wannen wir geboren/
Die Sprache/ vor der vor viel Feind erschrocken sindt/
Vergassen wir mit fleiß vnd schlugen sie in Windt.
Biß ewer [Heinsius] fewrig Hertz ist endlich außgerissen/
Vnd hat vns klar gemacht/ wie schändlich wir verliessen
Was allen doch gebürt: Wir redten gut Latein/
Vnd wollte keiner nicht für Teutsch gescholten sein.
Der war' weit vber Meer in Griechenland geflogen/
Der hatt Italien, der Frannckreich durchgezogen/
Der prallte Spanisch her. Jhr habt sie recht verlacht/
Vnd vnsre Muttersprach in jhren werth gebracht.
Hierumb wirdt ewer Lob ohn alles ende blühen/
Das ewige Geschrey von euch wirdt ferne zeihen/
Von dar die schöne Sonn auß jhrem Beth auffsteht/
Vnd widerumb zu ruh mit jhren Pferden geht.
Jch auch/ weil jhr mir seyt im Schreiben vorgegangen/
Was ich für Ruhm vnd Ehr durch Hochteutsch werd erlangen/
Will meinem Vatterlandt bekennen ohne schew/
Daß ewre Poesy der meinen Mutter sey.³²

31 Johann Peter Titz: Zwey Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1542, f. Bij'f.

32 Opitz: Poemata 1624, S. 9 („Vber des [...] Danielis Heinsii Niderländische Poemata“). GW 2.2, S. 742 in der Fassung von 1625.

4 Die „Poeterey“ als stilistisches Manifest

Es ist insbesondere die als sprachwissenschaftliches Gesetz unhaltbare Alternationsregel, die zu der These führt, dass es sich auch bei der Entdeckung des Prinzips der natürlichen Wortbetonung gar nicht um eine sprachwissenschaftliche Erkenntnis handelt, die Opitz nur ein wenig merkwürdig und versteckt vorbringen würde, sondern um eine stilistische Forderung. Die Regulierung des Versinneren, wie sie Opitz fordert, stünde dann im Dienst eines bestimmten Klangs, nämlich genau des Klangs, den Herder (und viele andere) später als eintöniges „Mühlengeklapper“ schmähen werden – ohne dann noch zu wissen, wie schwer es einmal den Dichtern gefallen war, diesen Klang erstmalig bewusst zu erzeugen.

Ein wichtiger Beleg für diese Interpretation des Alternationsgebots als stilistische Regel ist August Bucher, der später in seiner eigenen Poetik den Daktylus gegen die Empfehlungen von Opitz erlauben wird und damit ebenfalls kein sprachwissenschaftliches Missverständnis korrigiert, sondern den Nachweis erbringt, dass man, entgegen der Behauptung von Opitz, auch Daktylen in der deutschen Dichtung so gebrauchen kann, dass es dem stilistisch gewünschten Klang entspricht. Nicht nur klinge der Daktylus „nicht übel und wiederwärtig“, er könne sogar „dem Vers zu weilen einen Glantz und Schönheit geben“, schreibt Buchner – vorausgesetzt natürlich, man benutzt ihn nicht so wie Lobwasser, der „lebendiger“ auf der dritten Silbe betont haben wollte.³³

Wenn die in den vorhergehenden Kapiteln rekonstruierte Entdeckung des Prinzips der natürlichen Wortbetonung zutrifft, dann rechtfertigt sie eine solche These. Denn diese Rekonstruktion zeigt, dass Opitz (anders als ein Grammatiker wie Clajus) nicht auf der Suche nach sprachwissenschaftlichen Erkenntnissen war, sondern sein eigentliches Motiv eine Regulierung des deutschen Verses war, die allein die deutschsprachige Dichtung auf den Rang der antiken und der französischen Dichtung führen konnte. Überspitzt ausgedrückt: Opitz wollte den deutschsprachigen Vers im Sinne einer Kunstlehre regulieren und zu diesem Zweck war ihm jedes Mittel und jede Regel recht, so lange mit dieser Regel nur ein kunstvoller Klang zu erzeugen war.

So würde sich sein frühes Schwanken zwischen der französischen Technik im „Aristarch“ und der Modifizierung dieser Technik im Sinne einer antiken Fußmetrik analog zu den Niederländern in der „Poeterey“ erklären. Und so würde sich auch die – sprachwissenschaftlich, grammatisch überflüssige – Beibehaltung der französischen Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Wörtern, die sinnlose Regel zur Hiatvermeidung vor nicht aspiriertem h (dazu unten mehr) und die Formulierung der grammatisch ebenfalls nicht notwendigen Alternationsregel erklären. Die regelmäßige, unmittelbare Alternation, mithin der Ausschluss der Abfolge zweier unbetonter Silben, wäre kein eigentlich unnötig

33 Augustus Buchner: Anleitung Zur Deutschen Poeterey. Poet. Hg. von Othon Prätorio. Wittenberg 1665. Ndr. hg. von M. Szyrocki. Tübingen 1966, S. 144.

ges, grammatisches Gesetz, das auf einen Denkfehler von Opitz zurückginge, sondern eine bewusste stilistische Forderung.

Dies würde im Übrigen auch erklären, warum Opitz die Alternationsregel tatsächlich als eine Regel (an die man sich halten kann oder nicht) formuliert und nicht als ein Gesetz, wie immer wieder suggeriert worden ist, schon von seinen unmittelbaren Nachfolgern. Opitz selbst macht im weiteren Verlauf nämlich den ganz wesentlichen Zusatz, dass der Daktylus „gleichwol auch kann geduldet werden/ wenn er mit vnterscheide gesetzt wird“.³⁴ Schon die Formulierung macht hier deutlich, dass Opitz eine stilistische, induktiv aus dem Gehör abgeleitete Regel formuliert.

Ein letztes Argument für diese Interpretation ist schließlich die Tatsache, dass Opitz sich in der Formulierung des Alternationsgebotes überhaupt auf das Ohr des Dichters beruft, wenn es heißt: „das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden“.³⁵ Opitz ist nicht an den prosodischen, morphematischen Regeln interessiert, nach denen im Deutschen die Wörter betont werden. Es macht sogar den Eindruck, als würde er noch gar nicht auf die Idee kommen, dass es für diese Betonung überhaupt grammatische Gesetze geben könnte. Sondern Opitz fordert den Dichter nur dazu auf, aus dem „accent“ und „thone“ zu erkennen, welches Wort wie betont wird. Georg Baesecke hat 1899 diesen wichtigen Punkt hervorgehoben, ohne dass er in der Folge die gehörige Beachtung gefunden hätte: „Opitz hat die wenigen eigenen Andeutungen über den Accent, die er in der ‚Poeterey‘ giebt, aus seinem Sprachgefühl abstrahiert, sie beruhen nicht auf dem Erkennen von etwas Gesetzmäßigen: er muß in jedem einzelnen Falle von neuem prüfen.“³⁶

Erst Johann Peter Titz und dann vor allem Justus Georg Schottel werden knapp zwanzig Jahre nach der „Poeterey“ versuchen, Regeln zu formulieren, nach denen man erkennen kann, ob eine Silbe betont oder unbetont stehen muss. Von Schottel an wird die Prosodie deshalb dann auch wieder (wie schon bei Clajus) als Teil der Grammatik behandelt werden – und nicht, wie bei Opitz, zwischen allerlei anderen stilistischen Regeln stehen.

Nicht zuletzt dieser grammatische Dilettantismus ist dafür verantwortlich, dass Opitz zahlreiche Probleme überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt, die sich aus seinem Alternationsgebot ergeben. Es ist keineswegs immer so einfach, am „accent“ und „thone“ zu erkennen, welche Silbe in einem Wort betont wird. Das zeigt schon Opitz selbst, der an dieser Stelle der „Poeterey“ das Wort „obsiegen“ als Beispiel für ein daktylisches Wort nennt, „weil die erste sylbe hoch/ die andern zwo niedrig sein“.³⁷ Dass man bei solchen Wörtern mit schweren Vorsilben aber auch anders entscheiden kann (und aus moderner, linguistischer Perspektive

34 Opitz: Poeterey S. 52. GW S. 393.

35 Opitz: Poeterey S. 52.

36 Georg Baesecke: Die Sprache der Opitzischen Gedichtsammlungen von 1624 und 1625. Laut-, Flexionen, Betonung. Braunschweig 1899, S. 99.

37 Baesecke: Die Sprache der Opitzischen Gedichtsammlungen S. 95ff.

entscheiden muss), zeigt Opitz selbst in einem Alexandriner aus dem Hochzeitsgedicht für Caspar Kirchner, in dem er das Wort „auffgabet“ so setzt, dass es auf der zweiten Silbe betont werden muss:

Auffgabet williglich die Blüth an ewrer Jugendl³⁸

Auch in dieser metrischen Position machen sich die Wörter mit schweren Vorsilben offensichtlich nicht gut. Das ist kein schöner Vers und Opitz korrigiert ihn in den späteren Ausgaben der „Poemata“. Er verzichtet jetzt ganz auf das schwierig zu handhabende Wort:

Vnd Weisheit gantz ergabt, Die Blüt' an ewrer Jugendl³⁹

Ein weiteres Problem für das alternierende Versprinzip, das Opitz in der Praxis erkennt, in der Theorie aber noch nicht erfasst, sind die zusammengesetzten Hauptwörter wie „Wildschwein“, von denen man behaupten könnte, dass es sich um Spondäen handelt, also zwei schwere Silben, die dann als solche (wie die daktylischen Wörter) gar nicht in ein alternierendes System zu bringen wären. In der ersten Fassung der „Poemata“ findet sich in der Übersetzung der zweiten Epoche des Horaz („Beatus ille“, deutsch als „Die Lust des Feldbawes“) noch der Alexandriner:

Weil er jetzt ein Wildschwein mit seinen Hunden hetzt:⁴⁰

In den späteren Fassungen verzichtet Opitz dagegen auf das Wort:

Jn dem er jetzt ein schwein mit seinen Hunden hetzt:⁴¹

Bei den Theoretikern wird sich später das Wort „Feldhauptmann“ einiger Beliebtheit erfreuen, das man sogar als drei betonte Silben verstehen könnte. Auch hier wird erst Schottel in seiner „Verskunst“ Regeln formulieren, nach denen zu entscheiden ist, welcher Teil dieser zusammengesetzten Hauptwörter wie zu betonen ist.

Die größten Diskussionen werden in den Poetiken nach Opitz aber um das Problem der einsilbigen Wörter geführt und auch dieses Problem ist bei Opitz selbst theoretisch noch nicht reflektiert. Opitz scheint ursprünglich davon auszugehen (wie das später auch Buchner in seiner „Anleitung“ tun wird), dass die einsilbigen Wörter sowohl betont wie unbetont gebraucht werden können. Einsilbige Wörter sind in ihrer Betonung wesentlich schwerer zu bestimmen, da ihre Schwere nicht durch andere Silben deutlich wird, sondern stattdessen stark von den sie jeweils umgebenden Wörtern abhängt. Spricht man sie allein für sich, um ihre Betonung zu erkennen, hört man diese Betonung nicht. Hört man sie im Kontext anderer Wörter, scheinen sie je nach Kontext betont oder unbetont stehen

38 Opitz: Poemata 1624, S. 31.

39 Opitz: Poemata 1625, S. 107.

40 Opitz: Poemata 1624, S. 12.

41 Opitz: Poemata 1625, S. 39.

zu können. Opitz jedenfalls meint Verse wie den folgenden Alexandriner bilden zu können, in dem „schwerdt“ in der Senkung steht:

Daß er schwerdt/ Schildt vnd Spieß nicht lenger halten kundt.⁴²

Auch hier scheint ihm sein Gehör bereits gesagt zu haben, dass dieser Vers nicht richtig alterniert, denn später korrigiert er:

Daß er sein grimmes Schwerdt mehr als zuvor genetzt⁴³

Für die in ihrer Wucht nicht mehr zu überbietenden Verse, wie sie bisweilen Andreas Gryphius schreibt, deren Alternation durch die Reihung einsilbiger Hauptwörter nur noch sehr schwach ausgeprägt ist, dürfte ebenfalls die Praxis von Opitz entscheidend sein:

Ach! vnd weh!

Mord! Zetter! Jammer! Angst! Creutz! Marter! Würmer! Plagen.

Pech! Folter! Hencker! Flamm! stanck! Geister! kälte! Zagen!

Ach vergeh!

Tieff' vnd Höh'!

Meer! Hügel! Berge! Fels! wer kan die Pein ertragen?

Schluck abgrund! ach schluck' eyn! die nichts denn ewig klagen.

Je und Eh!⁴⁴

Damit soll nicht gesagt sein, dass Gryphius solche Klangeffekte nicht bewusst gesucht hätte. Aber dass er diese Verse für stilistisch realisierbar und regelkonform gehalten hat – das geht auf Opitz zurück. Erst Titz wird 1642 in seiner Poetik die Regel formulieren, dass nicht alle einsilbigen Wörter gleichbehandelt werden können, sondern einsilbige Artikel („der“, „ein“), Konjunktionen („und“, „dann“) und Ähnliches unbetont stehen sollten, einsilbige Hauptwörter dagegen betont. Schottel wird dann 1644 die Regel erkennen, dass im Deutschen die Stammsilben betont sind, mithin die morphologische Struktur der Wörter für ihre Betonung entscheidend ist.

Diese Beispiele sollen hier nur eines belegen, nämlich das Desinteresse von Opitz an sprachwissenschaftlichen, im eigentlichen Sinne grammatischen Fragen. Für Opitz ist nicht die morphematische Struktur der deutschen Sprache wichtig, sondern nur die praktische Frage, wie man diese deutsche Sprache so benutzen kann, dass ein Vers zu einer metrisch gegliederten Einheit wird. Oder anders formuliert: Opitz interessiert sich für die Metrik nur aus stilistischen Gründen. So ist seine Berufung auf das Gehör des Dichters zu verstehen, wenn er fordert, „das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden.“

42 Opitz: Poemata 1624, S. 9 („Vber des [...] Danielis Heinsii Niderländische Poemata“).

43 Opitz: Poemata 1625, S. 239.

44 Andreas Gryphius: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 1: Sonette. Hg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963, S. 91.

Die Alternationsregel, wie Opitz sie aufstellt, ist eine stilistische Forderung, kein sprachwissenschaftliches Gesetz. Genau in diesem Sinne kann man die gesamte „Poeterey“ als stilistisches Manifest betrachten, das heißt als ein Manifest für eine ganz bestimmte Art von Dichtung in stilistischer, metrischer oder eben grundsätzlich: in formaler Hinsicht. Die folgenden Kapitel sind deshalb dem Versuch gewidmet, auch die anderen Regeln der „Poeterey“ im Sinne eines solchen stilistischen Manifests zu lesen: als Plädoyer für eine streng formale, streng regulierte Dichtung. Das musste in seiner Zeit auch der erste, massivste und gewaltigste Eindruck sein, den etwa Opitzens Übersetzung von Petrarcas berühmtem Sonett auf den zeitgenössischen Leser machte – den Eindruck eines enorm ziseliierten, metrisch, stilistisch und rhetorisch geradezu überformten Gedichts:

Francisci Petrarchae

Jst Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet?
 Jst sie dann gleichwol was/ wem ist ihr Thun bewust?
 Jst sie auch gut vnd recht/ wie bringt sie böse Lust?
 Jst sie nicht gut/ wie daß man Frewd' aus jhr empfindet?
 Lieb' ich ohn allen Zwang/ wie kan ich Schmertzen tragen?
 Muß ich es thun/ was hilfft's daß ich solch Trawren führ'?
 Heb' ich es vngern an/ wer dann befihlt es mir?
 Thue ich es aber gern'/ vmb was hab' ich zu klagen?
 Jch wancke wie das Graß so von den kühlen Winden
 Vmb Vesperzeit bald hin geneiget wird/ bald her:
 Jch walle wie ein Schiff das durch das wilde Meer
 Von Wellen vmbgejagt nicht kan zu Rande finden.
 Jch weis nicht was ich wil/ ich will nicht was ich weis:
 Jm Sommer ist mir kalt/ im Winter ist mir heiß.⁴⁵

Hier war keine Silbe mehr dem Zufall überlassen. Das ist die maximale Opposition zur improvisierten Reimerei der Meistersinger.

45 Petrarca, Sonett 132 des „Canzoniere“, zit. nach Opitz: Poemata 1625, S. 214. Vgl. auch Opitz: GW 2.1, S. 703. Zum programmatischen Charakter dieses Gedichts und dem Versuch, gerade die neulateinischen Übersetzungen zu überbieten, vgl. Achim Aurnhammer: Martin Opitz' petrarkistisches Mustersonett „Francisci Petrarchae“ (Canzoniere 132), seine Vorfäder und Wirkung. In: Francesco Petrarcha in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 189–210.

5 Die stilistischen Regeln des sechsten Kapitels

Entsprechend den Kategorien der Rhetorik ist das fünfte Kapitel der „Poeterey“ der inventio und dispositio gewidmet, also der „Findung“ (inventio) und Gliederung (dispositio) der Inhalte: „Von der zue gehor der Deutschen Poesie/ vnd erstlich von der invention oder erfindung/ vnd Disposition oder abtheilung der dinge von denen wir schreiben wollen“ lautet der Titel dieses Kapitels. Opitz appliziert diese Systematik auf die Dichtung, indem er in diesem Kapitel eine kurze Gattungslehre bietet, also erläutert, welche Inhalte etwa in einem Epos, einer Tragödie oder einer Elegie behandelt werden und in welcher Reihenfolge das zu geschehen hat. Das sechste Kapitel behandelt den dritten Teil der Rhetorik, nämlich die Stilistik (elocutio): „Von der zuebereitung vnd ziehr der worte“. Das siebte Kapitel ist dann den prosodischen, metrischen und strophischen Formen gewidmet – „Von den reimen/ jhren wörtern vnd arten der getichte“. Schon in dieser Anordnung erscheint die Metrik und die Lehre von den Strophenformen als konsequente Fortsetzung der Stilistik. Das sechste Kapitel behandelt die stilistischen Fragen, die tendenziell auch für die Prosa gelten, das siebte Kapitel die Fragen, die für die Versform spezifisch sind.

Das sechste Kapitel gliedert Opitz wiederum in Anlehnung an die Kategorien der Rhetorik nach drei Gesichtspunkten: „elegantz oder ziehrlichkeit“ der Wörter, „composition oder zuesammensetzung“ und „dignitet vnd ansehen“.⁴⁶ Das Stilideal der elegantia („Zierlichkeit“, wie Opitz übersetzt) wird analog der rhetorischen Tradition (Rhet. ad Her. IV.17) weiter unterschieden in die Forderung der „Reinheit“ (latinitas) und der „Deutlichkeit“ (explanatio). Mit dem Begriff der „latinitas“ ist in der antiken Rhetorik eine rein lateinische Sprache bezeichnet, also eine Sprache, die in Wortwahl, Syntax und Idiomatik frei ist von Barbarismen und Solözismen. Ein Barbarismus ist ein unnötiges Fremdwort (also eben ein Wort, das nicht der Norm der latinitas entspricht), ein Solözismus ein ganzer Ausdruck, der den Normen der Reinheit nicht entspricht.

Das Reinheitsgebot führt in seiner Anwendung auf die deutsche Dichtung bei Opitz an allererster Stelle zur Forderung nach einer hochdeutschen Sprache:

Die ziehrlichkeit erfodert das die worte reine vnd deutlich sein. Damit wir aber reine reden mögen/ sollen wir vns befleissen deme welches wir Hochdeutsch nennen besten vermögens nach zue kommen/ vnd nicht derer örter sprache/ wo falsch geredet wird/ in vnsere schrifften vermischen: als da sind/ *es geschach/ für/ es geschahel/ er sach/ für/ er sahe; sie han/ für sie haben* vnd anderes mehr; welches dem reime auch bißweilen außhelfen soll; als:

*Der darff nicht sorgen für den spot/
Der einen schaden krieget hot.*

⁴⁶ Opitz: Poeterey S. 35. GW S. 371.

So stehet es auch zum hefftigsten vnsauber/ wenn allerley Lateinische/ Frant-
zösische/ Spanische vnnd Welsche wörter in den text vnserer rede geflickt
werden; als wenn ich wolte sagen:

*Nemt an die courtoisie, vnd die deuotion,
Die euch ein cheualier, madonna, thut erzeigen;
Ein handvol von fauor petirt er nur zue lohn/
Vnd bleibet ewer Knecht vnd seruiteur gantz eigen.⁴⁷*

Diese Forderung nach „deme welches wir Hochdeutsch nennen“ hört sich selbstverständlich an, ist aber äußerst problematisch. 1624 gibt es noch keine hochdeutsche Norm, sondern nur ein Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation, das sprachlich in zahllose regionale Varianten zerfällt. Von diesen Varianten weiß noch niemand so genau, was Dialekt und was „Hochdeutsch“ ist. Der Begriff des „Hochdeutschen“ bezeichnet dabei ursprünglich nur das „Hochdeutsche“ im Gegensatz zum „Niederdeutschen“, also die Variation des Deutschen, die im 17. Jahrhundert bereits im Gefolge der Spracheinigung durch die Reformation das Niederdeutsche in vielen Bereichen verdrängt hat. Neben diesem Hochdeutschen hat sich allerdings die oberdeutsche Variante – also das Deutsch im heute Bayerischen, Österreichischen, Schweizerischen und südwestdeutschen Raum – noch weiter erhalten. Genau diesen Raum scheint Opitz zu meinen, wenn er von „derer örter sprache/ wo falsch geredet wird“, spricht, denn seine Beispiele („geschach“, „sach“, „han“) entstammen diesem oberdeutschen Sprachraum.

Dialektale Varianten werden damit aus der Versgestaltung ausgeschlossen. Wie seine Formulierung zeigt – „welches dem reime auch bißweilen außhelfen sol“ –, hat er dabei besonders die Knittelreime im Auge, deren Verfasser sich die Reimfindung dadurch erleichtert hatten, dass sie bei Bedarf einfach dialektale Abweichungen in den Reim gestellt haben: „Der darff nicht sorgen für den spot/ | Der einen schaden krieget hot.“ Die neuen Versregeln von Opitz verlangen dagegen auch im Reim die hochdeutschen Formen.

Mit der Forderung nach einer hochdeutschen Sprache sind dann zweitens auch Fremdwörter verboten, wobei das von Opitz gewählte Beispiel durchaus an die Praxis etwa von Tobias Hübner erinnert („Wann jhr ewern favor vns schenket vnd thut geben“ vgl. oben S. 100ff.). Zu diesem Verbot von Fremdwörtern gehört auch die in der Folge von Opitz erhobene Forderung – nach dem Vorbild von du Bartas und Ronsard im Französischen und Heinsius im Niederländischen –, antike Götternamen deutsch und nicht lateinisch zu deklinieren, also nicht „des Jouis geschoß“ sondern „des Jupiters geschoß“ zu schreiben („Iovis“ ist der Genitiv von „Jupiter“). Die daran anschließende Forderung, die lateinischen Ligaturen bei der Verwendung von antiken Namen im Deutschen aufzulösen – also

⁴⁷ Opitz: Poeterey S. 35. GW S. 371f.

„Eneas“ statt „Æneas“ zu schreiben⁴⁸ – dürfte sich in der Tendenz gegen jemanden wie Schede Melissus richten, dessen Orthographie-Reform genau im Gegenteil vorsah, die deutsche Orthographie nach lateinischem Modell zu regulieren.

Ausgenommen vom Reinheitsgebot sind die Neubildungen von Wörtern durch Zusammensetzung, denen Opitz verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit widmet. In diesen Wortneubildungen kann gerade, „wenn es mässig geschiehet/ eine sonderliche anmutigkeit“⁴⁹ bestehen, etwa, wenn man den Nordwind einen „wolckentreiber“ nennt. Die Freiheit zu solchen Wortneubildungen darf den Dichtern nicht beschnitten werden. Allerdings ist diese Freiheit auch nicht regellos, denn Opitz fordert gleichzeitig, „das das nomen verbale [...] wie bey den Lateinern/ muß hinten gesetzt werden“, im Gegensatz zum Französischen. Wo Ronsard also den Nordwind „l'esbransle-rocher“ nennen kann, muss es im Deutschen „felsen stürmer“ heißen.

Die Forderung der Deutlichkeit (explanatio) untergliedert Opitz in drei Verbote: Erstens sind Doppeldeutigkeiten (Amphibolien) verboten, zweitens überflüssige Ausführlichkeit (Pleonasmen), drittens eine von der grammatischen Regel abweichende Wortstellung (Inversionen). Alle drei Verbote zielen darauf ab, den Vers verständlich, geschmeidig und klar zu halten, indem sie dem Dichter verbieten, den Vers mit überflüssigen Wörtern anzureichern, um ihn auf die nötige Länge zu bringen oder die Wortstellung um eines bequemen Reimes will zu verdrehen. Was dabei auf dem Spiel steht, illustriert vielleicht am besten das Verbot der Inversion oder Anastrophe, das Opitz wieder mit Beispielen von Schede Melissus illustriert:

Die $\alpha\alpha\sigma\tau\zeta\varphi\eta$ oder verkehrung der worte stehet bey vns sehr garstig/ als: *Den sieg die Venus kriegt*; für: *Die Venus kriegt den sieg*. Item: *Sich selig dieser schätzen mag*; für: *Dieser mag sich selig schätzen*. Vnnd so offte dergleichen gefunden wird/ ist es eine gewiße anzeigen/ das die worte in den verß gezwungen vnd gedrungen sein.⁵⁰

Die Wörter dürfen nicht „gezwungen und gedrungen“ werden, das heißt sie müssen auch im Vers in ihrer natürlichen Wortstellung belassen werden. Opitz verbietet deshalb auch die Nachstellung des Adjektivs (wieder mit einem Beispiel von Schede aus dem „Anhang“ Zincgrefs illustriert), wie sie bei den „reimenmachen“, also in den Knitteln, gang und gäbe ist:

Wie denn auch sonst die epitheta bey vns gar ein vbel außsehen haben/ wenn sie hinter jhr substantium gesetzet werden/ als: *Das mündlein roht/ der Weltkreiß rund/ die hände fein*; für: *das rothe mündlein/ der runde Weltkreiß/ die feinen hände* etc. wiewol bey vnsern reimenmachern nichts gemeiner ist.

48 Opitz: Poeterey S. 37. GW S. 374.

49 Opitz: Poeterey S. 37.

50 Opitz: Poeterey S. 40.

Dieses Verbot der Inversion und damit einer unnatürlichen, nicht dem gewöhnlichen Gebrauch entsprechenden Wortstellung ist – neben den Regeln für Apokope und Synkope und der Alternation – vielleicht das wichtigste Indiz für das stilistische Ideal der „Poeterey“. Die Verse sollen in ihrem Sprachgebrauch so natürlich wie möglich klingen. Sie sollen nichts Gewundenes, nichts Gezwungenes, nichts Aufgeblähtes, Maßloses oder Verfremdetes haben. Man soll ihnen die Mühe, die sie gekostet haben, nicht anmerken. Dieses klassizistische Stilideal kommt im Verbot der Inversion am deutlichsten zum Ausdruck. Christian Weise wird am anderen Ende des 17. Jahrhunderts ganz ähnliche Forderungen erheben, wenn er im Vers nur solche Formulierungen duldet, wie man sie auch in der Prosa benutzen würde: „Welche Construction in prosa nicht gelitten wird/ die sol man auch in Versen davon lassen.“⁵¹ Das richtet sich zu diesem Zeitpunkt gegen das Zur-Schau-Stellen artistischer Konstruktionen, die manierierte Wortstellung, die künstliche Aufblähung der Satzglieder, die überladene Ornamentik oder eben – wie der Kampfbegriff später lauten wird – gegen den barocken Schwulst, wie er bei Andreas Gryphius, Daniel Casper von Lohenstein oder Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau begegnen wird.

Das von Opitz propagierte Stilideal der Deutlichkeit besagt dagegen, dass man Verse eindeutig verstehen können muss. 1624 richtet sich das nicht gegen barocke Tendenzen, sondern gegen das mangelnde Interesse an einer stilistischen Formung überhaupt, gegen die stilistische Verwahrlosung der Knittelreime. Am besten illustriert dies vielleicht Johann Valentin Andreaes Übersetzung der Sonette Campanellas aus dem Jahr 1619. Die erste Strophe des ersten Sonetts lautet dort:

Mein Eltern sein Geist vnd Vernunfft
Daher wars/ vnd rechts sein Ankunfft/
Hierauff das eitel Welt Kind ich
Leit wider zu meiner Mutter Milch.⁵²

Hier ist eigentlich nicht mehr zu verstehen, worum es überhaupt geht. Das liegt ganz offensichtlich daran, dass sich Andreae bei der Versgestaltung keine Mühe gegeben hat, sondern einfach die Wörter unter Mißachtung der deutschen Syntax so „gezwungen vnd gedrungen“ hat, dass ihm die (miserablen) Reime und die Einhaltung der Silbenzahl möglichst leicht geworden sind. Und das, obwohl er sich noch nicht einmal um ein alternierendes Versmaß kümmern musste. Diese Art von Dilettantismus soll die „Poeterey“ zukünftig verhindern.

In dieselbe Richtung gehen auch die Regeln für „composition oder zuesam-mensetzung“ der Wörter, also der zweite übergreifende Gesichtspunkt der Stilistik des sechsten Kapitels. Hier fordert Opitz erstens eine Beachtung des Lautwerts der Silben und Buchstaben. Er stellt damit erstmalig eine Forderung auf, die später in der Lautmalerei Georg Philipp Harsdörffers und der Nürnberger

51 Christian Weise: Curiöse Gedanken von deutschen Versen. Leipzig 1692, Kap. I.3, § 15, S. 141.

52 Johann Valentin Andreae: Geistliche Kurtzweil. Strassburg 1619, S. 95.

Schule große Bedeutung bekommen wird. Bei Opitz ist damit allerdings nicht nur gemeint, dass der Dichter die Lautwerte der Buchstaben und Silben beachten solle, sondern auch eine ganz grundsätzliche Warnung vor einer unschönen Alliteration wie in seinem Beispielsvers: „Die die dir diese dinge sagen“.

Opitz warnt aus demselben Grund vor der Häufung einsilbiger Wörter – eine Warnung, die spätere Poetiker noch oft wiederholen werden – und vor mehrsilbigen Wörtern am Versausgang. Wer zu viele Verse hinter einander mit Wörtern wie „vnterthänigkeit“ oder „gelegenheit“ schließe, mache die Verse „gar zue grob vnd harte“.⁵³ Auch diese letzte Regel hätte Opitz gut mit einem Beispiel von Schede Melissus veranschaulichen können, in dessen Sonett an Jörgen von Averli sich solche mehrsilbig männlichen Reime gleich zweimal finden. Das erste Quartett dort lautet:

Was im Weltkreise rund allenthalb lebt vnd schwebet,
Wehrhaft erhalten wirdt durch gleich eintrechigkeit,
Dann Gott vorkommen hat alle Zwyspaltigkeit
Daß inn all seim Geschöpff keins widers ander strebet.⁵⁴

Der dritte Gesichtspunkt schließlich, unter dem der Dichter seine Wörter wählen muss, ist „das ansehen vnd die dignitet der Poetischen rede“, also das, was in der Terminologie der Rhetorik *decorum* heißt. Dabei kann sich Opitz mit einigen spezifischen Hinweisen begnügen, denn die Regeln für das *decorum* gelten gleichermaßen für die deutsche wie die lateinische Sprache, so dass er den Leser auf „Scaligers vnnd anderer gelehrten leute bücher“⁵⁵ verweisen kann. Für wichtig hält Opitz nur den Hinweis auf die Wahl der Epitheta, die insbesondere den „glantz“ eines Gedichtes ausmachten. Diese Epitheta dürfen nicht willkürlich sein, sondern müssen die Sache zutreffend und anschaulich erfassen. Auch diese Regel scheint trivial, trifft aber die Praxis der Knittelreime ins Herz. Um die Silbenzahl voll zu bekommen, war hier nämlich jedes Mittel recht gewesen, ganz besonders aber die Auffüllung mit Adjektiven, ob sie passen oder nicht.

6 Die Regeln für den Reim

Das siebte Kapitel entwickelt unter dem Titel „Von den reimen/ jhren wörtern vnd arten der getichte“ die Regeln, die für die stilistische Gestaltung von Versen insbesondere relevant sind. Die Alternationsregel wird dabei in keiner Weise hervorgehoben, sondern stellt nur einen Punkt unter zahlreichen anderen dar.

An erster Stelle fordert Opitz die Reinheit des Reims. Diese Reinheit muss – wie die Forderungen von Opitz zeigen – eine phonetische und keine bloß graphematische sein, wie bei den Knittelreimen des 16. Jahrhunderts. Es muss also im Reim

53 Opitz: Poeterey S. 41.

54 Paul Schede Melissus: Jörgen von Averli, vnd Adelheiten von Grauwart. In Opitz: Poemata 1624, S. 171f. GW 2.1, S. 231.

55 Opitz: Poeterey S. 41.

immer der tatsächliche Lautwert der Silben beachtet werden. Die Präzision, mit der Opitz dabei den Lautwert der Vokale und insbesondere des e zu bestimmen versucht, ist dabei historisch durchaus neu wie seine Alternationsregel:

Erstlich/ weil ofte ein Buchstabe eines doppelten lautes ist/ soll man sehen/ das er in schliessung der reimen nicht vermenget werde. Zum exempl: Das e in dem worte *ehren* wird wie ein griechisch ε/ in dem worte *nehren* wie ein η ausgesprochen: kan ich also mit diesen zweyen keinen reim schliessen. Item/ wenn ich des Herren von Pybrac Epigramma wolte geben:

*Adore assis, comme le Grec ordonne,
Dieu en courant ne veut estre honoré,
D'vn ferme coeur il veut estre adoré
Mais ce coeur là il faut qui'il nous le donne.*

*Zum beten setze dich/ wie jener Grieche lehret/
Denn Gott wil auff der flucht nicht angeruffen sein:
Er heischet vnd begehrt ein starckes hertz' allein;
Das hat man aber nicht/ wann er es nicht bescheret.*

Hier/ weil das e im *lehret* wie ε/ das im *bescheret* wie η gelesen wird/ kan ich vor *bescheret* das wort *verehret* setzen. So schicken sich auch nicht zusammen *entgegen* vnd *pflegen*; *verkehren* vnd *hören*: weil das ö von vnns als ein ε/ vnd mitlere sylbe im *verkehren* wie mit einem η gelesen wirdt. So kan ich auch *ist* vnd *bist* wegen des vngleiches lautes gegen einander nicht stellen.⁵⁶

Bemerkenswert ist an erster Stelle die Genauigkeit, mit der Opitz auf den tatsächlichen Lautwert der Vokale achtet. An zweiter Stelle kann man sich dann fragen, wieso Opitz behaupten kann, dass das e in „bescheret“ und „pflegen“ wie ein griechisches η, also der deutsche Umlaut „ä“ ausgesprochen würde und sich beide deshalb nicht auf „lehret“ und „entgegen“ reimen würden. Eine Erklärung für diese Behauptung hat Georg Witkowski vorgeschlagen. Ihm zufolge würde Opitz hier noch zwischen mittelhochdeutsch offenem und geschlossenen e unterscheiden, was die „Feinheit und Gewissenhaftigkeit“ belege, mit der Opitz hier auf phonetische Eigentümlichkeiten achtet.⁵⁷

Noch schwieriger ist allerdings die Frage, warum sich „ist“ nicht auf „bist“ reimen soll. George Schulz-Behrend hat als Erklärung vorgeschlagen, dass Opitz hier noch stark von seinen dialektalen, in diesem Fall schlesischen Bedingtheiten abhängig gewesen wäre. In seinem Kommentar hat er darauf hingewiesen, dass Opitz „kihst“, „liest“, „sihst“ und „blühst“ auf „ist“ reimt, auf „bist“ dagegen

56 Opitz: Poeterey S. 46.

57 Georg Witkowski in seiner Einleitung zu Opitz: Buch von der deutschen Poeterey S. 56.

„Frist“, „List“, „frißt“ und „gegrüßt“.⁵⁸ Wie auch immer diese Behauptungen zu erklären sind: sie demonstrieren gerade in ihrer bis dato unerhörten Genauigkeit den Fortschritt, den Opitz gegenüber der Praxis des 16. Jahrhunderts bedeutet. Niemand war bisher überhaupt auf die Idee gekommen, die Reime regulieren zu wollen.

Gegen die französische Praxis verbietet Opitz identische Reime („erzeigen“ auf „zeigen“) („Poeterey“ S. 50) und fordert die Beachtung des Unterschiedes zwischen „d“ und „t“, so dass man also nicht mehr, wie etwa Lobwasser es getan hat, „weidet“ auf „leitet“ reimen kann. Genauso dürfe man nicht einen „doppelblautenden Buchstaben“ auf einen „selblautenden“ und also nicht „gefunden“ auf „sünden“ reimen. („Poeterey“ S. 51) Schließlich müsse man auch die Länge der Vokale in Betracht ziehen, die von der Zahl der Konsonanten abhänge, wie Opitz präzise beobachtet:

Vnd letzlich wird der reim auch falsch/ wann in dem einen verse das letzte wort
einen doppelten consonanten; vnnd das in dem andern einen einfachen hat;
als: wann der eine verß sich auff das wort *harren*; der andere auff das wort *ver-
wahren*/ oder der eine auff *rasen*/ der andere auff *gleicher massen* endet. Denn es
eine andere gelegenheit mit der Frantzösischen sprache hatt/ da zwar zweene
consonantes geschrieben/ aber gemeiniglich nur einer aufgesprochen wird.⁵⁹

Diese Reimregeln setzen damit ganz neue Standards. Kein Dichter des 16. Jahrhunderts hat einen Gedanken darauf verschwendet, wann im Deutschen welcher Vokal kurz oder lang ausgesprochen wird – und das dann auch noch in Vergleich mit der Aussprache im Französischen. Selbst die unmittelbaren Vorgänger von Opitz verfahren noch sehr frei mit ihren Reimen.

Auch hier hätte Opitz, wenn er gewollt hätte, wieder Schede Melissus als schlechtes Beispiel zitieren können. In den Gedichten, die Zincgref im „Anhang“ der „Deutschen Poemata“ abdruckt, reimt Schede „ward“ auf „zart“, „end“ auf „firmament“ und „wohl“ auf „voll“. Er leistet sich in den wenigen dort abgedruckten Gedichten mehrere identische Reime („röt“ auf „Morgenröt“, „gestirn“ auf „Stirn“, „loben“ auf „verloben“) und ist noch ganz der Praxis der Knittel verhaftet, wenn er einfach den Vokalwert der Wörter ändert, um Reime zu erzeugen. So reimt er „lär“ (von „Lehre“) auf „offenbär“ oder „nerben“ (statt „narben“) auf „ferben“. Zur Not wird auch einfach eine Silbe apokopiert: „Deß tag's bist mir ein helle Son, | Deß nachts ein klarscheinender Mon:“. Was nicht passt, wird passend gemacht – das ist offensichtlich die Regel, die Schede bei seinen Reimen angewandt hat. Alle diese Beispiele hatte Zincgref (dessen eigene, dort abgedruckte Gedichte allerdings sehr sauber gereimt sind) zusammen mit den „Deutschen Poemata“ von Opitz abgedruckt, „zu einem Muster vnnd Fürbilde“.

58 Opitz: Poeterey, GW S. 386, Anm. 5. Vgl. auch die Bemerkungen von Johann Peter Titz im „Reimverzeichnis“ seiner „Zwey Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen“, Danzig 1642, zu „isst“ und „iist“.

59 Opitz: Poeterey S. 51.

Ähnlich frei wie Schede, wenn nicht noch freier, verfährt Weckherlin mit seinen Reimen. Allein auf den ersten Seiten seiner „Geistlichen Gedichte“ finden sich – noch in der Ausgabe von 1648 – in den Übersetzungen der Psalmen die Reime „ungebühr“ auf „dir“, „leut“ auf „zeit“, „reich“ auf „euch“, „dahin“ auf „ihn“, „frey“ auf „trew“, „sie“ auf „müh“ und „lieb“ auf „trüb“. Auch Weckherlin ändert den Vokalwert, um einen Reim zu erzeugen: „dir“ auf „gebihr“ (statt „gebühr“), „gesöllen“ (statt „gesellen“) auf „höllen“ oder „beflöcken“ auf „verstöcken“.⁶⁰ Gegen diese Praxis richtet sich der Opitz-Exeget Hanmann, wenn es in seinen „Anmerkungen“ zur „Poeterey“ heißt: „Die Verse müssen sich zuletzt reimen/ welches nicht in gleicher Schrifft sondern in gleichen Thon der Wörter bestehet.“⁶¹

Wenn 1625 Tobias Hübner und Dietrich von dem Werder nach ihrer gemeinsamen Lektüre der „Poeterey“ zwar einerseits vom großen Nutzen der Opitzschen Regeln sofort überzeugt sind, andererseits aber einige dieser Regeln für so streng halten, dass sie bezweifeln, dass man sie alle befolgen könne,⁶² dürfte sich das vor allem auf die Reimregeln beziehen – denn wie die Werke beider Dichter zeigen, haben sie mit der regelmäßigen Alternation keine Probleme.

7 Die Regeln für Apokope und Synkope

In der Anordnung der Regeln des siebten Kapitels orientiert sich Opitz am Vorbild von Ronsards „Abbregé“, sodass auf die Regeln für den Reim die Forderungen für die Behandlung des e folgen. Diese Regeln sind äußerst wichtig, denn Opitz verbietet damit die willkürliche Verstümmelung und Ergänzung von Silben, die die später formulierte Alternationsregel dann überhaupt erst in der Praxis so schwierig macht. Denn wenn man Silben einfach auslassen oder ergänzen kann, ist es sehr einfach, eine regelmäßige Alternation herzustellen. Wenn man aber die Silben nicht verändern darf – oder nur unter ganz bestimmten Bedingungen – wird das Dichten wirklich schwierig. Das aber ist es, worauf Opitz abzielt: das Dichten so schwierig und kunstvoll wie möglich zu machen und dabei doch einen Ton zu erreichen, der einfach und schlicht klingt.

Die Regeln für die Apokope und Synkope des tonschwachen e sind die folgenden. Erstens muss das auslautende e apokopiert werden, wenn es einen Hiat verursachen würde und diese Apokope muss apostrophiert werden:

60 Georg Rudolf Weckherlin: Gedichte. Hg. v. Hermann Fischer. Tübingen 1894, Bd. 1, S. 299–317. Alle Beispiele stammen aus den Paraphrasen der ersten sieben Psalmen. Weckherlin hat an diesen Reimen auch in den späteren Ausgaben nichts geändert.

61 Enoch Hanmann: Anmerkungen in die deutsche Prosodie. In Opitz: Prosodia germanica. Breslau 1690, S. 79–266, hier S. 168. Zu Hanmanns „Anmerkungen“, die zuerst 1647 erschienen waren, vgl. unten Kap. VI.4, S. 258.

62 Brief vom 9. Juni 1625 von Tobias Hübner an August Buchner, zit. nach August Buchner: Epistolarium. Hg. von Johann Jacob Stübel. Frankfurt, Leipzig 1720 Bd. 3, S. 664. Die Stelle abgedruckt bei Dünnhaupt: Dietrich von dem Werder S. 41, Anm. 18.

Das *e*/ wann es vor einem andern selblautenden Buchstaben zue ende des wortes vorher gehet/ es sey in wasserley versen es wolte/ wird nicht geschrieben vnd außgesprochen/ sondern an seine statt ein solche zeichen ' darfür gesetzt.⁶³

Der zweite Teil dieser Regel, nämlich die Apostrophierung, hat die weitreichendsten Folgen gehabt, indem sich die Regeln der „Poeterey“ vor allem im protestantischen Bereich durchgesetzt haben. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts hin kann man deshalb in vielen Fällen am Druck deutschsprachiger Verse erkennen, ob sie aus dem mittel- und norddeutschen Bereich kommen – dann apostrophieren sie das apokopierte *e*, wie es Opitz fordert – oder aus dem oberdeutschen Bereich, wenn sich dieser Apostroph nicht findet.⁶⁴

Ausgeschlossen von der Apokope des *e* bei Hiat sind Eigennamen und einsilbige Wörter, die auf *e* enden, wie Opitz mit einem Verweis auf Ernst Schwabe vermerkt:

Hiervon werden außgeschlossen/ wie auch Ernst Schwabe in seinem Büchlein erinnert/ die eigenen namen/ als: *Helene/ Euphrosine*; darnach alle einsylbige wörter/ als: *Schnee/ See/ wie/ die/ etc.*⁶⁵

Freigestellt ist die Apokope zur Vermeidung des Hiats am Versende, wenn also zwischen den Vokalen der Verseinschnitt liegt:

Zue ende der reimen/ wann ein Vocalis den folgenden verß anhebet/ kan man das *e* stehen lassen oder weg thun. Stehen bleibt es:

*wie rufft er vor dem ende
Vns seinen Kindern zue.*

Weg gethan aber wird es:

*Ihr hölen voller moßl/ jhr auffgeritzten stein'
Ihr felder/ etc.*⁶⁶

Erst jetzt folgt das schwerwiegende Verbot, das *e* in allen anderen Fällen auszulassen, wo die Apokope also nicht durch die Hiatvermeidung legitimiert ist:

Wann auff das *e* ein Consonans oder mitlautender Buchstabe folget/ soll es nicht aussen gelassen werden: ob schon niemandt bißher nicht gewesen ist/ der in diesem nicht verstossen.⁶⁷

Das ist, wie ein Blick auf die Praxis des 16. Jahrhunderts zeigt, absolut zutreffend. Es war genau die Missachtung dieser Regel, die etwa die Regulierungsversuche

63 Opitz: Poeterey S. 46f. GW S. 386.

64 Vgl dazu unten Kap. VII.

65 Opitz: Poeterey S. 47.

66 Opitz: Poeterey S. 47f.

67 Opitz: Poeterey S. 48.

Rebhuns oder Clajus' zum Scheitern verurteilt hatte. Es ist erst dieses Verbot, das der Alternationsregel seine epochale Bedeutung verleiht, indem es mit der Silbenschinderei der Knittelreime bricht. In den Worten von Wilhelm Scherer:

Wenn Opitz vor anderen Consonanten die Wegwerfung des e untersagt, so liegt darin ein stärkerer Gegensatz gegen die Metrik des sechzehnten Jahrhunderts, als wenn er die Übereinstimmung von Wort- und Versaccent verlangt, welche Clajus und feinhörigere Dichter wie Hutten längst als Gesetz betrachtet hatten. Denn über die schwachen e der Ableitungs- und Flexionssilben war vor ihm mit unbedingter Freiheit verfügt worden.⁶⁸

Opitz könnte die Folgen der Missachtung dieser Regel an nahezu jedem seiner Vorgänger illustrieren, aber er wählt, wieder einmal, Schede Melissus als Beispiel, aus Zincgrefs „Anhang“ zu seinen „Teutschen Poemata“:

Ich kann nicht recht sagen:

Die wäll der starcken Stadt vnd auch jhr tieffe Graben,

Weil es die Wälle vnd jhre Graben sein soll. Auch nicht wie Melißus:

Rot rößlein wolt' ich brechen/

für/ *Rote rößlein.*

Gleichfalls nicht:

Nemt an mein schlechte reime/

für: *Meine.*

Um jeden Zweifel auszuräumen, folgt diesem Verbot der Apokope auch das Verbot der Synkope, also der Auslassung des Vokals zwischen zwei Silben. Opitz illustriert ihn einmal am Ausfall des „i“ in „lieblchen“ und dann an den Synkopen „meinm“ und „gsundt“, beide in dieser Form überall im 16. Jahrhundert anzutreffen:

Es soll auch das *e* zueweilen nicht auß der mitten der wörter gezogen werden; weil durch die zuesammenziehung der sylben die verse wiederwertig vnd vnangeneme zue lesen sein. Als/ wann ich schriebe:

*Mein Lieb/ wann du mich drückst an deinen lieblchen Mundt/
So thets meinm hertzen wol vnd würde frisch vnd gsundt.*

⁶⁸ Wilhelm Scherer: Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik. In ders.: Kleine Schriften Bd. 2. Hg. v. Erich Schmidt. Berlin 1893, S. 375–389, hier S. 376. Zur Geschichte des Hiats vgl. J. Franck: Aus der geschichte des ‚hiatus‘ im verse. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 48 (1906), S. 147–161.

Welchem die reime nicht besser als so von statten gehen/ mag es künlich bleiben lassen: Denn er nur die vnschuldigen wörter/ den Leser vnd sich selbst darzue martert vnnd quelet.⁶⁹

Ausnahmen von diesen strengen Regeln gibt es freilich. So sind, mit Berufung auf den Gebrauch der höfischen Kanzleien, die Synäresen wie „vom“ statt „von dem“ und „zum“ statt „zu dem“ erlaubt. Auch die Synkopen nach dem Muster „trinckt“ statt „trincket“ – heute zur Norm geworden – sind nach Opitz erlaubt:

Wiewol es nicht so gemeinet ist/ das man das *e* niemals aussenlassen möge: Weil es in Canceleyen (welche die rechten lehrerinn der reinen sprache sind) vnd sonsten vblich/ auch im außreden nicht verhinderlich ist. Vnnd kan ich wol sagen/ *vom* für *von dem*/ *zum* für *zue dem*/ vnd dergleichen. So ist es auch mit den verbis. Als:

*Die Erde trinckt für sich/ die Bäwme trincken erden/
Vom Meere pflegt die lufft auch zue getruncken werden/
Die Sonne trinckt das Meer/ der Monde trinckt die Sonnen;
Wolt dan/ jhr freunde/ mir das trincken nicht vergonnen?*

Hier/ ob gleich die wörter *trincket/ pfleget/ wollet* inn eine sylbe gezogen sind/ geschiehet jhnen doch keine gewalt.⁷⁰

Diese Regeln für die Apokope und Synkope werden durch das umgekehrte Verbot, ein *e* einfach anzuhängen, um eine Silbe zu gewinnen, ergänzt. Wieder ist Schede Melissus mit einem Beispiel aus dem „Anhang“ der „Teutschen Poemata“ das schlechte Beispiel:

Ferner soll auch das *e* denen wörtern zue welchen es nicht gehöret vnangehencket bleiben; als in casu nominatiuo:

Der Venus Sohne.

Item/ wie Meliſſus sagt:

Ein wolerfahrner helde.

Vnd:

Dir scheint der Morgensterne;

Weil es *Sohn/ Held/ Stern* heisset.⁷¹

69 Opitz: Poeterey S. 48. GW S. 388.

70 Opitz: Poeterey S. 48f.

71 Opitz: Poeterey S. 50. GW S. 390.

Höchst bezeichnend ist die Regel über den Ausfall des e vor einem h:

Stehet das h zue anfange eines wortes/ so kann das e wol geduldet werden; als:

*Vnd was hilfft es das mein spiel
Alle die es hören loben/
Du hergegen/ o mein licht/
Die ich lobel/ hörst es nicht?*

Oder auch aussen bleiben; als:

*Was kan die künstlich' hand?*⁷²

Diese Regel ist offensichtlich nur dann sinnvoll, wenn man, wie im Französischen, zwischen aspiriertem und nicht aspiriertem h unterscheiden muss. Im einen Fall verursacht das e dann einen Hiat, im anderen nicht. Im Deutschen gibt es jedoch nur aspiriertes h, so dass die Regel von Opitz schlicht und ergreifend sinnlos ist.⁷³ Gerade diese mechanische Übernahme der entsprechenden französischen Regel aus Ronsards „Abbregé“⁷⁴ zeigt damit besonders deutlich, dass es Opitz vor allem auf die Regeln als solche ankom: Das Bedürfnis, die deutsche Dichtung so streng wie möglich zu regulieren, sie so schwer wie möglich zu machen, geht soweit, dass Opitz auch eine Regel übernimmt, die im Deutschen sinnlos ist. Erst Justus Georg Schottel wird in seiner „Verskunst“ die Regel insoweit präzisieren, dass er die Apokope des e vor h freistellt.⁷⁵

8 Männliche und weibliche Wörter – und noch einmal die Alternation

Ähnlich wird man es auch verstehen müssen, dass Opitz in der „Poeterey“ die französischen Regeln, wie er sie schon im „Aristarch“ formuliert hatte, nicht etwa zugunsten der neuen Alternationsregel aufgibt, sondern die neuen Gesetze als Ergänzung versteht. Den Regeln für die Apokope und Synkope des e folgt nämlich die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Versen und Wörtern. Obwohl diese Unterscheidung in Anbetracht der Betonungsregel keinen Sinn mehr hat – denn nun könnte man einfach zwischen Wörtern und Versen, die betont oder unbetont enden, unterscheiden –, fordert Opitz sie weiterhin als Konstituens für das Versende:

72 Opitz: Poeterey S. 49f.; GW S. 389f.

73 Vgl. den Kommentar von Schulz-Behrend zu Opitz: Poeterey GW S. 390 Anm. 18.

74 Pierre de Ronsard: *Abbregé de l'art poetique françois*. In ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Jean Céard, Daniel Ménager u. Michel Simonin. Paris 1994, Bd. 2, S. 1174–1189, hier S. 1182.

75 Justus Georg Schottel: *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache*. Braunschweig 1663. Verskunst II.2, § 9 zum „Hinterstrichlein“. Schottel präzisiert die Regel auch insofern, als er die Apostrophierung hinter Imperativen verbietet, weil dort eigentlich kein e stehe.

Das wir nun weiter fortfahren/ so ist erstlich ein jeglicher verß/ wie sie die Frantzen auch abtheilen/ (denn der Italiener zarte reimen alleine auf die weibliche endung außgehen) entweder ein foeminitus, welcher zue ende abschiessig ist/ vnd den accent in der letzten sylben ohne eine hat/ Als:

*Er hat rund vmb sich her das wasser aufgespreitet/
Den köstlichen pallast des Himmels zue bereitet;*

Oder masculinus, das ist/ männlicher verß/ da der thon auff der letzten sylben in die höhe steiget; als:

*Den donner/ reiff vnd schneel der wolcken blawes zelt/
Ost/ Norden/ Sud vnd West in seinen dienst bestelt.⁷⁶*

Obwohl Opitz selbst die Ersetzung der französischen Begrifflichkeit von männlich und weiblich andeutet, indem er beide Begriffe nach dem Betonungsgesetz paraphrasiert („accent in der letzten sylben ohne eine“ als Beschreibung des weiblichen Verses und „da der thon auff der letzten sylben in die höhe steiget“ als Beschreibung des männlichen Verses), gibt er die französische Unterscheidung nicht auf. Opitz betrachtet die Regelung des Versinneren, wie sie die Alternationsregel in ihrer fußmetrischen Formulierung gestattet, nur als eine Ergänzung der französischen Regeln, die ein weibliches oder männliches Ende des Verses fordern.

Das hat zwei Konsequenzen. Erstens ist es mit dieser Formulierung ausgeschlossen, betonte und unbetonte Silben aufeinander zu reimen. Opitz selbst hatte das in den Beispielen des „Aristarch“ noch getan und auch Schede Melissus in seiner Übersetzung der Psalmen, beide in mechanischer Übernahme der französischen Regeln. Zumindest Schede Melissus war die Konsequenz bewusst, indem er auf die betonten Silben sogar Akzente gesetzt hatte.⁷⁷ Wenn Opitz jetzt in der „Poeterey“ das männliche oder weibliche Versende in Abhängigkeit von der Betonung beschreibt, ist eine solche Praxis nicht mehr möglich.

Zweitens – ungleich folgenreicher – behält Opitz damit auch die Unterscheidung in männliche und weibliche Wörter bei, das heißt die Identifikation von weiblichen Wörtern als Wörtern mit einem tonschwachen e in der Endsilbe und männlichen Wörtern als allen anderen. Die Konsequenz ist, dass weiterhin im unbetonten Reim nur Wörter mit Endsilben auf e stehen können und alle anderen unbetonten Endsilben als Reimwörter verboten sind.⁷⁸ Das ist eine folgenreiche

76 Opitz: Poeterey S. 51f. GW S. 392.

77 Vgl. Jellinek: Vorwort. In: die Psalmenübersetzung des Paul Schede Melissus (1572). Hg. v. Max Hermann Jellinek. Halle a.S. 1896, S. LXf. Vgl. auch oben Kap. II.4, S. 78ff.

78 Johann Peter Titz: Zwey Bücher von der Kunst hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642, erlaubt in seinem 13. Kapitel dakytlische Reime, zieht aber auch hier nur Wörter mit e in der Endsilbe in Betracht, also z.B. den Reim „mächtiger/ prächtiger“. Ähnlich Enoch Hanmam im zehnten Kapitel seiner „Prosodia germanica“. Justus Georg Schottel bestätigt die Regel in seiner „Vers- oder Reimkunst“, wenn es dort im dritten Kapitel heißt: „Die zufälligen endungen [das ist Schottels Begriff für weibliche, ‚klingende‘ Endsilben] in

Entscheidung, denn wie schon eine flüchtige, nur auf Stichproben beruhende Prüfung zeigt, hält sich diese Regel über das ganze 17. Jahrhundert.⁷⁹

Abgesehen von der Macht der Tradition musste diese Praxis sich aus zwei Gründen aufdrängen. Erstens war der Alexandriner eine französische Versform, wie jedem bekannt und überall zu lesen war. Es galten also die französischen Gesetze, soweit man sie anwenden konnte und das stand im Falle der männlichen und weiblichen Endungen außer Frage. Für ihre Abschaffung dagegen gab es keinerlei Notwendigkeit. Im Gegenteil, eine Regel aufzuheben musste für Opitz immer so aussehen, als wolle man wieder einen Schritt zurück machen in die Re gellosigkeit der Knittelreime.

Zweitens sind unbetonte Endsilben wie -lich, -bar, -los, oder -nis tatsächlich auch im Deutschen nicht so weich und klingend wie die fast unhörbaren Endsilben auf -e, -en, -et, -end oder -er. Wie bei der Alternationsregel handelt es sich auch bei der Unterscheidung von männlichen und weiblichen Wörtern um eine Regel, die metrisch und prosodisch nicht notwendig ist, offensichtlich aber als Regel trotzdem – zumindest für Opitz und seine Nachfolger – überzeugend war, weil sie eben einen bestimmten Klang erzeugte.

Unmittelbar im Anschluss an die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Versen folgt dann die Alternationsregel, eingeleitet mit einem beiläufigen „nachmals“: „Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambiucus oder trochaicus ...“. Die Regel ist in keiner Form hervorgehoben und bildet auch nicht den Höhepunkt, auf den das siebte Kapitel zusteuern würde. Opitz räumt ihr nicht mehr Platz ein als den Regeln für die Reinheit des Reims oder die Apokope des e. Es ist eine stilistische Regel unter anderen, auch wenn sich Opitz auf der anderen Seite klar ist, dass das Prinzip als solches neu ist:

Wiewol nun meines wissens noch niemand/ ich auch vor der zeit selber nicht/
dieses genawe in acht genommen/ scheinet es doch so hoch von nöthen zue
sein/ als hoch von nöthen ist/ das die Lateiner nach den quantitatibus oder
grössen der sylben jhre verse richten vnd reguliren.⁸⁰

Der Satz ist vor dem Hintergrund des „Aristarch“ zu verstehen, in dem Opitz die Alternationsregel noch nicht beachtet hatte, den Zincgref aber zusammen mit dem „Anhang“ den „Teutschen Poemata“ beigegeben hatte. Diese Zusammenstellung des Nicht-Zusammengehörenden zwingt Opitz zu diesem Satz, in dem

Teutscher Sprache müssen sich allezeit/ wie bekand/ von einem e anheben.“ Justus Georg Schottel: Vers- oder Reimkunst. Lüneburg 1656. Ndr. Hildesheim, New York 1976, S. 12.

79 In der von Wagenknecht herausgegebene Anthologie „1600–1700“ in der Reihe „Epochen der deutschen Lyrik“ finden sich nur drei Ausnahmen. Logau reimt „leb ich“ auf „hertzlich“ auf „sterb ich“, dort S. 211; Adam Krieger reimt „göttlich“ auf „spöttlich“ und „heilig“ auf „greulich“, dort S. 263; und Quirinus Kuhlmann reimt „einrächtig“ auf „prächtig“, dort S. 275. In den etwa dreitausend Versen von Lohensteins „Sophonisbe“ findet sich eine einzige Ausnahme, in der ersten Szene der zweiten Abhandlung wird dort v. 23f. „Verhängnüs“ auf „Leichbegängnüs“ gereimt.

80 Opitz: Poeterey S. 52.

er auf die Entwicklung aufmerksam macht, die er um 1619 durchlaufen hat. Das französische Modell, das nur die Stelle vor der Zäsur und am Ende des Verses reguliert, muss durch eine Orientierung am antiken Modell ergänzt werden, dessen Fußmetrik es erlaubt, auch das Versinnere als Abfolge von Hebung und Senkung (oder Länge und Kürze) zu regulieren. Es ist dieser Klang, der es Opitz angetan hat. In unmittelbarem Anschluss heißt es weiter:

Denn es gar einen übelen klang hat:

Venus die hat Juno nicht vermocht zue obsiegen;

weil *Venus vnd Juno Jambische/ vermocht* ein Trochäisch wort sein soll: *obsiegen* aber/ weil die erste sylbe hoch/ die andern two niedrig sein/ hat eben den thon welchen bey den lateinern der dactylus hat/ der sich zueweilen (denn er gleichwol auch kan geduldet werden/ wenn er mit vnterscheide gesatzt wird) in vnsere sprache/ wann man dem gesetze der reimen keine gewalt thun wil/ so wenig zwingen leßt/ als *castitas, pulchritudo* vnd dergleichen in die Lateinischen hexametros vnnd pentametros zue bringen sind.⁸¹

Opitz beschreibt den gewünschten Klang, den die nach der Alternationsregel gebauten Verse haben sollen – „die erste sylbe niedrig/ die andere hoch/ die dritte niedrig/ die vierde hoch/ vnd so fortan“ – und bemerkt dabei, dass sich bestimmte Wörter diesem Klang nicht fügen, weil sie zwei aufeinander folgende, „niedrige“ Silben haben. Diese daktylischen Wörter – problematischerweise am Verb „obsiegen“ veranschaulicht – lassen sich nicht in ein streng alternierendes Versmaß bringen, ähnlich wie es im Lateinischen bestimmte Wörter gibt – „*castitas*“ und „*pulchritudo*“ – die sich durch ihre Quantitäten nicht in einen Hexameter bringen lassen. Verwendet man solche daktylischen Wörter, ohne dabei sehr genau auf die Nuancen zu hören („mit vnterscheide“), zerstört man den Klang der Alternation.

Diese Passage der „Poeterey“ lässt doch eigentlich keinen Zweifel daran, dass Opitz nicht ein prosodisches Sprachgesetz aufstellt, dass er dann fälschlich verallgemeinern würde, sondern dass er eine stilistische Regel formuliert, die einen bestimmten Klang erzeugen soll. Wer daktylische Wörter benutzt, kann diesen Klang leicht zerstören – jedenfalls für die Ohren von Opitz.

81 Opitz: Poeterey S. 52.

9 Die Regeln für den Alexandriner und den *vers commun*

Es folgen im siebten Kapitel die Regeln für die beiden meistgebrauchten Versformen, nämlich den Alexandriner und den „gemeinen Vers“ („*vers commun*“). Auch diese Einführung des Alexandriner ist unmittelbar an stilistische Überlegungen geknüpft, denn es geht um die Frage, ob der Alexandriner ein Ersatz für den antiken Hexameter sein kann. Opitz widerspricht in dieser Frage Ronsard und schließt sich der Praxis von Heinsius an:

Vnter den Jambischen versen sind die zue föderste zue setzen/ welche man Alexandrinische/ von jhrem ersten erfinder/ der ein Italiener soll gewesen sein/ zue nennen pfleget/ vnd werden an statt der Griechen vnd Römer heroischen verse gebraucht: Ob gleich Ronsardt die Vers communs oder gemeinen verse/ von denen wir stracks sagen werden/ hierzue tüchtiger zue sein vermeinet; weil die Alexandrinischen wegen jhrer weitleufftigkeit der vngebundenen vnnd freyen rede zue sehr ähnlich sindt/ wann sie nicht jhren mann finden/ der sie mit lebendigen farben herauß zue streichen weiß. Weil aber dieses einem Poeten zuestehet/ vnd die vber welcher vermögen es ist nicht gezwungen sind sich darmit zue ärgern/ vnsere sprache auch ohne diß in solche enge der wörter wie die Frantzösische nicht kan gebracht werden/ müssen vnd können wir sie an statt der heroischen verse gar wol behalten: inmassen dann auch die Niederländer zue thun pflegen.

Die folgende Definition des Alexandriner lautet:

Der weibliche verß hat dreyzehen/ der männliche zwölff sylben; wie der iambus trimeter. Es muß aber allezeit die sechste sylbe eine cæsур oder abschnitt haben/ vnd masculinæ terminationis, das ist/ entweder ein einsylbig wort sein/ oder den accent in der letzten sylben haben; wie auch ein vornemer Mann/ der des Herren von Bartas Wochen in vnsere sprache vbersetzt hat/ erinnert.⁸²

Wenn Opitz hier den Alexandriner einen „iambus trimeter“ nennt, ist das kein altphilologisches Ornament, sondern Ausdruck einer Koinzidenz, die Opitz mit Erstaunen vermerkt. Der Alexandriner, wie ihn die Franzosen gebrauchen und Opitz im „Aristarch“ definiert hat, ist durch die Zahl der Silben sowie die betonte Stelle vor der Zäsur und am Ende des Verses definiert. Zu einem jambischen Trimeter wird dieser Vers erst, wenn man ihn alternierend im Sinne der antiken Fußmetrik deutet, das heißt auf die Idee gekommen ist, die antike Fußmetrik auf ein französisches Versmaß anzuwenden. Das ist die Erkenntnis, die hier in der Formulierung von Opitz gleichsam beiläufig noch einmal aufblitzt: Die Anwendung der antiken Fußmetrik im Sinne einer Alternation von betonten und unbetonten Silben auf die moderne, französische Form des Alexandriner ergibt

82 Opitz: Poeterey S. 53.

einen iambus trimeter. Die antike Fußmetrik lässt sich auf die modernen Sprachen übertragen – und zwar ohne, dass man dabei die antike Quantitätsberechnung übernimmt. Das ist die erstaunliche Erkenntnis, die es Opitz ermöglicht, die deutsche Dichtung nach dem Modell der antiken zu reformieren.

Der Verweis auf den „vornemen Mann“, also den adligen Tobias Hübner, dessen Übersetzung von Du Bartas „La semaine sainte“ in ihrem zweiten Teil 1622 mit einem verstheoretischen Vorwort erschienen war, ist eine freundliche Geste in Richtung Köthen und Fruchtbringende Gesellschaft. Von der Sache her gesehen ist dieser Verweis auf Hübner nicht nötig, denn Hübners Vorrede war auf dem Stand des „Aristarch“, dessen Regeln aber hatte Opitz in den unmittelbar vorangehenden Sätzen mit der Forderung nach regelmäßiger Alternation erheblich verschärft. Indem Opitz im fünften Kapitel bereits selbst einige Verse von Du Bartas übersetzt hatte, die Hübner deutlich die Überlegenheit der neuen Verstechnik vor Augen führen mussten, ist die ehrenvolle Nennung des „vornemen Manns“ an dieser Stelle vielleicht als eine Art Friedensangebot gedacht. Dass ein solches Friedensangebot nicht unangebracht war, zeigt die gleichzeitige Reaktion von Dietrich von dem Werder, der in der Vorrede zu seiner Tasso-Übersetzung vermerkt hatte, dass die ersten deutschen Alexandriner, die er gesehen habe, die des „sinnreichen vnd hochbegabten Geistes/ Tobias Hubener“ gewesen seien – und also nicht diejenigen von Opitz.⁸³

Im unmittelbaren Anschluss an die zitierte Stelle verschärft Opitz die Regeln für den Alexandriner noch weiter, indem er den Binnen- und Zäsurreim verbietet:

Bey dieser gelegenheit ist zue erinnern/ das die cæsур der sechsten syllben/
sich weder mit dem ende ihres eigenen verses/ noch des vorhergehenden oder
nachfolgenden reimen soll; oder kürtzlich; es sol kein reim gemacht werden/
als da wo er hin gehöret: als:

*Ein guet gewissen fragt nach bösen mäulern nicht/
Weil seiner tugend liecht so klar hereiner bricht
Als wie Aurora selbst/ etc.*

Dann solches stehet eben so vbel als die reimen der lateinischen verse; deren
exempel zwar bey den gutten Autoren wenig zue finden/ der Mönche bücher
aber vor etzlich hundert Jahren alle voll sindt gewesen.⁸⁴

Das abschätzige Urteil über „der Mönche bücher“ bezieht sich auf die leoninischen Hexameter des Mittelalters, bei denen – im Gegensatz zur Antike, die den Reim überhaupt nicht kannte – Zäsur und Versende gereimt waren. In den Augen des Klassizisten Opitz muss das als Zeugnis einer unglaublichen Geschmacklosigkeit erscheinen, Ausdruck eines gänzlichen Mangels an Stilempfinden. „Gute Auto-

83 Werder: Vorwort. In Tasso: Gottfried S. 18f.

84 Opitz: Poeterey S. 54.

ren“ achten darauf, dass die Stelle vor der Zäsur nicht reimt. Das Verbot der Zäsureime wird ergänzt durch die Regeln für das Enjambement, also die Fortsetzung des Satzes über das Versende hinaus:

So ist es auch nicht von nöthen/ das der periodus oder sententz allzeit mit dem verse oder der strophe sich ende: ja es stehet zierlich/ wann er zum wenigsten biß zue des andern/ dritten/ vierdten verses/ auch des ersten in der folgenden strophe cæsür behalten wird. Zum exemplē:

1. *nein nein wie bleich ich bin/*
Nicht vom studiren nur/ so bleibt doch wie vorhin
Mein vorsatz vnbewegt; 2. ich wil mein glücke tragen
So lang' ich kan vnd mag; wil setzen auff den wagen
Der grauen ewigkeit durch meiner Leyer kunst
Die braune Flavia: 3. an stat der Musen gunst
Ist jhrer augen glut: 4. das sternenliechte fewer
Kömpft/ wie der schöne Nort den Schieffen/ mir zue stever.

Die Regel, dass das Enjambement bis zur Zäsur des folgenden Verses reichen sollte, hat Opitz selbst nicht von Anfang an beachtet. In der ersten Fassung seiner Übersetzung des Sonetts von Veronica Gambara „Über den Orth, da sie jhren Adonis zum ersten vmbfangen“ hatte Opitz noch unter Missachtung dieser Regel übersetzt:

Jhr schöne Wasserbäch/ jhr Vfer an den Flüssen/
 Da sich des Himmels Lufft erzeigt so schön vnd klar/
 Als jrgendl/ vnd erschöpfft an euch die Gaben gar⁸⁵

Das Enjambement erstreckt sich im dritten Vers nicht bis zur Zäsur und erzeugt dadurch einen unschönen Bruch im Rhythmus. In den späteren Fassungen korrigiert Opitz den letzten Vers so, dass das Enjambement jetzt bis zur Zäsur reicht, was im Vergleich unmittelbar die Bedeutung der Regel illustriert:

Jhr schönen Wasserbäch'/ jhr Vfer an den Flüssen/
 Da sich des Himmels Lufft erzeigt sehr hell vnd klar/
 Vnd fast an euch erschöpfft die Gaben gantz vnd gar⁸⁶

Es folgt in der „Poeterey“ die Regel für den vers commun, der, wenn er alternierend umgesetzt wird, einen fünfhebigen Jambus mit Zäsur nach der zweiten Hebung ergibt:

Die reimen deren weibliche verß eilff sylben/ vnd die männlichen zehen haben/ nennen die Frantzosen vers communs oder gemeine verse/ weil sie bey

85 Opitz: Poemata 1624, S. 55.

86 Opitz: Poemata 1625, S. 216. GW 2.2., S. 707.

jhnen sehr im brauche sind. Wie aber die Alexandrinischen verse auff der sechsten sylben/ so haben diese auff der vierdten jhren abschnitt. Als:

*Im fall du wilt/ Was Göttlich ist erlangen.
So laß den leib/ in dem du bist gefangen/
Auff/ auff/ mein Geist/ vnd du mein gantzer sinn/
Wirff alles das was welt ist von dir hin.⁸⁷*

Die zweite Hälfte des siebten Kapitels ist dann den neuen Strophenformen gewidmet, von denen hier nur das Sonett herausgegriffen sei.

10 Das Sonett als Form

Es geht in der „Poeterey“ um eine neue deutschsprachige, künstlich geregelte Dichtung. Zu dieser Dichtung gehört nicht nur eine neue Metrik und Stilistik, sondern auch eine neue Formenlehre. Die Dichtung des 16. Jahrhunderts war eine formlose Dichtung in dem Sinne gewesen, dass die Knittelreime so lange weitergelaufen waren, wie es der Dichter wollte. Formen wie die Minnesangstrophe waren zwar strophisch geordnet und hätten Anknüpfungspunkte geboten, genauso wie die volkstümliche Lieddichtung, dürften für Opitz aber vor allem deshalb uninteressant gewesen sein, weil sie zu nah an der Tradition waren, von der er sich um jeden Preis unterscheiden wollte.

Italien und Frankreich waren das stilistische Vorbild, an Petrarca und Ronsard wollte Opitz anschließen und natürlich an die Dichtung der Antike. Ihnen sollte eine deutschsprachige Formkunst an die Seite gestellt werden. Eine Kenntnis der Formen, die Petrarca und Ronsard verwendet hatten, konnte aber bei den deutschen Lesern nicht vorausgesetzt werden. Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen (darunter vor allem Weckherlin und Schede Melissus) hatte diese Formen noch niemand benutzt. Die zweite Hälfte des siebten Kapitels ist der Einführung dieser Formen gewidmet.

An erster Stelle steht dabei das Sonett. Seine spätere Beliebtheit im Gefolge von Opitz dürfte auch darauf zurückzuführen sein, dass es sich um die formal anspruchsvollste Gedichtform handelt, jedenfalls zu diesem Zeitpunkt. Opitzens Erklärung lautet:

Ein jeglich Sonnet aber hat viertzehn verse/ vnd gehen der erste/ vierdte/ fünfte vnd achte auff eine endung des reimens auß; der andere/ dritte/ sechste vnd siebende auch auff eine. Es gilt aber gleiche/ ob die ersten vier genannten weibliche termination haben/ vnd die andern viere männliche: oder hergegen. Die letzten sechs verse aber mögen sich zwar schrencken wie sie wollen; doch ist am bräuchlichsten/ das der neunde vnd zehende einen reim machen/ der

⁸⁷ Opitz: Poeterey S. 55.

eilffte vnd viertzehende auch einen/ vnd der zwölffte vnd dreizehende wie-
der einen.⁸⁸

Diese ausführliche Erklärung (gefolgt von vier Beispielen) ist 1624 keine überflüssige Akribie. Von einigen ganz vereinzelten Ausnahmen abgesehen wusste man 1624 im deutschsprachigen Raum noch nicht, was ein Sonett überhaupt ist. Man hatte davon gehört, aber offensichtlich den Begriff vor allem im Sinne einer neuen italienischen Mode verwendet, von der eigentlich nicht klar war, worin genau sie bestand. So behauptet Huldrich Frölich, seinen „Lobspruch“ „der vralten/ vnnd in vieler herrlichen/ fürt trefflichen Scribenten wolbekanten Statt Zürych“ (Basel 1586) „in Teutsche Soneten gestellet“ zu haben. Es handelt sich allerdings um einige hundert paargereimte Knittel ohne strophische Gliederung. Vielleicht nach seinem Vorbild nennt Hans Rudolf Räbmann sein „Neuw/ Lustig/ Ernsthaft/ Poetisch Gastmal/ vnd Gespräch zweyer Bergen/ Jn der löblichen Eydgenossenschaft/ vnd im Berner Gebiet gelegen“ (Bern 1606) ebenfalls „Sonneten weiß gestellet“. Auch hier handelt es sich um paargereimte Knittel ohne strophische Gliederung auf fast fünfhundert Seiten.⁸⁹

Selbst Kaspar Kirchner – der Vetter von Opitz, mit dem zusammen er 1619 die regelmäßige Alternation erstmalig in einigen Hochzeitsgedichten erprobt hatte – war sich nicht immer sicher, wieviele Verse ein Sonett hat. In Zingrefs Anhang zu den „Poemata“ von 1624 findet sich vom ihm zwei (allerdings undatierte) Sonette mit nur zwölf Versen, vom Reimschema her behandelt wie drei vierzeilige Strophen.⁹⁰ Noch 1629 übersetzt Daniel Mögling die Sonette aus Philip Sidneys „Arcadia“ in alle möglichen Formen, nur nicht in Sonettform.⁹¹

Am schlimmsten aber ist Johann Valentin Andreae. In seiner „Geistlichen Kurtzweil“ übersetzt er 1619 – also zeitgleich mit dem „Aristarch“ und den „Oden und Gesängen“ Weckherlins – die Sonette Campanellas in vier vierstrophige, paargereimte Gedichte. Das erste Sonett lautet dort:

88 Opitz: Poeterey S. 56. GW S. 398.

89 Vgl. Höpfner: Reformbestrebungen S. 30f., die Hinweise übernommen bei Heinrich Welti: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884, S. 64f. Dort S. 54–67 („Die Anfänge der deutschen Sonettdichtung. 1556–1616“) eine Zusammenstellung der Sonettdichtung von Weckherlin. Vgl. außerdem Leonard Forster: Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland. Groningen 1967, S. 18. Auch das erste Sonett in deutscher Sprache, Christof Wirsungs Übersetzung des Widmungssonetts von Bernardino Ochinos „Apologii“ von 1556, folgt wohl nur mechanisch der Sonettform des Originals, vgl. Abdruck und Kommentar in: Das deutsche Sonett. Ausgewählt und hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. München 1969, S. 39.

90 Kaspar Kirchner: Frawen Lob. In Opitz: Poemata 1624, S. 183f. Nr. I und III tragen dort den Titel „Sonnet“. Vgl. Welti: Geschichte des Sonettes S. 79.

91 Vgl. unten Kap. V.3.

1. Mein Eltern sein Geist vnd Vernunfft
 Daher wars/ vnd rechts sein Ankunfft/
 Hierauft das eitel Welt Kind ich
 Leit wider zu meiner Mutter Milch.

2. Von jhr hab ich mein vnderhalt/
 Von Vatter trib/ gelenck/ vnd gwalt/
 Das durch die alt vnd neue Welt/
 Jch Auffseher/ vnd Werckman bstelt.

3. So nun das Geschöpff mein eygen/
 Laßt euch jhr Hezenschwetzer gschweigen/
 Die jhr in ewrer höchsten summ
 Noch geht mit a b c d vmb.

4. Wann Werck für Wort haben bestand
 Soll ewer vnruh/ pracht/ vnverstand/
 Mit grossem Spot verschmeltzen thon/
 Von der Hitz so mir leucht die Sonn.⁹²

Erst vor dem Hintergrund solcher Beispiele wird deutlich, warum Opitz und Hübner so sehr betonen, dass sie in ihren Übersetzungen die Originale „Zeile für Zeile“ wiedergegeben haben. Das hieß eben auch: Sie hatten die Form erkannt. Sie hatten erkannt, dass die Form dieser Gedichte nicht zufällig war und einen Wert für sich darstellt. Deswegen steht der „Poeterey“ das Zitat von Horaz: „Ars poetica“, v. 86–88 als Motto voran:

Descriptas servare vices, operumque colores,
 Cur ego, si nequeo, ignoroque, Poëta salutor?
 Cur nescire, pudens prave, quam discere malo?

⁹² Johann Valentin Andreae: Geistliche Kurtzweil. Strassburg 1619, S. 95f. Der Text erscheint 2019 in Bd. 15 der „Gesammelten Schriften“ Andreaes. Zu Andreaes Campanella-Übersetzung vgl. Italo Michele Battaferano: Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert. Stuttgart 1979, S. 4–9. Es handelt sich um das „Prolog“ betitelte, erste Gedicht der „Poesie filosofiche“. Es lautet in der modernen Übersetzung von Thomas Flasch: „Von Intellekt und Weisheit geboren, ich, | der forschend Gutes, Wahres und Schönes liebt, | die sich bekämpft, die Irre ruf“ ich, | rufe die Welt zu der Milch der Mutter. || Dem Gatten treu verbunden, ernährt sie mich | und führt mich mit sich schnell und behende, führt | mich ein in alles Alte, Neue, | daß ich als Dichter auch Denker sei. || Ist das Universum wie unsre Wohnung, | Freunde ihr, so flieht vor den zweiten Schulen, | daß euch Punkt und Linie und Körper lehren. | Gehn Worten Dinge voran, zerschmelze | eure stolze, leidvolle Ignoranz | in dem Feuer, das ich entriß der Sonne.“ Tommaso Campanella: Philosophische Gedichte. Ausgewählt, übersetzt und hg. v. Thomas Flasch. Mit einleitendem Essay und Kommentar von Kurt Flasch. Frankfurt a.M. 1996, S. 99.

(Wenn ich aus Unfähigkeit oder Unwissenheit die wechselnde Rolle und die Stilart, die für jede Dichtungsart festliegen, nicht einhalten kann und darüber auch nicht Bescheid weiß – aus welchem Grund sollte man mich dann noch für einen Dichter halten? Ist es dann nicht besser zu lernen, als aus falscher Scham unwissend zu bleiben?)⁹³

Die Übersetzung Andreaes ist dagegen genau das: nämlich Ausdruck von komplettem Desinteresse an Form und Sprache. Wenn Andreae die Form des Sonetts überhaupt erkannt hat, hat er sie in seiner Übersetzung nicht einmal ansatzweise wiederzugeben versucht. Das kommt am deutlichsten in der Tatsache zum Ausdruck, dass Andreae die abschließenden Terzette des Sonetts in Quartetten wiedergibt. Die komplizierte Reimform des italienischen Originals (abba abba cdc dcd) ist zugunsten simpler Paarreime aufgegeben, wobei Andreae sich um deren Reinheit nicht kümmert („thon“ auf „Sonn“, „ich“ auf „Milch“). Von männlichen und weiblichen Versen, wie auch immer reguliert, kann keine Rede sein, genauso wenig wie von Zäsuren. Es handelt sich um Knittelreime mit acht oder neun Silben ohne erkennbare Anordnung der Betonungen. Um die Silbenzahl einzuhalten, verstümmelt Andreae die Wörter („wars“, „mein vnderhalt“ statt „meinen vnderhalt“, „gwalt“, „alt welt“ statt „alte welt“, „Hitz“, „Sonn“ usw.) und verfährt mit der Syntax in einer solch freien Art und Weise, dass einzelne Zeilen nicht mehr verständlich sind. Wovon in diesem Sonett die Rede ist, kann man ohne Kenntnis des italienischen Originals eigentlich kaum erfahren.

Besonders paradox ist dies, weil gerade Campanella zu denjenigen gehört, die der Form sehr viel Aufmerksamkeit hatten zukommen lassen. Campanellas „Scelta d'alcune poesie filosofiche“, um 1612 entstanden, enthalten einen Anhang von drei Elegien in lateinischen Versmaßen („Appendice delle tre elegie fatte con misura latina“), also mit einer quantifizierenden Metrik. Die erste dieser Elegien ist programmatisch an die „lateinische Muse“ gerichtet, mit der Bitte, „dass sie der barbarischen Sprache ihr Versmaß gebe“. Durch „Aufpfropfen“ der antiken Versmaße solle diese das „neue Idiom“ der „barbarischen“, nämlich italienischen Sprache „zu neuem Gesange“ führen, „in der Hoffnung, ein Ende zu setzen dem elenden Reime“.⁹⁴

Es ist diese Gedichtsammlung, die Andreaes Freund Tobias Adami von seinem Besuch bei dem in Neapel eingekerkerten Campanella mitgebracht und 1622 in Wolfenbüttel wird drucken lassen,⁹⁵ aus der Andreae ausgewählte Gedichte

93 Ich zitiere die Übersetzung bei Jaumann, Opitz: Poeterey S. 123.

94 Tommaso Campanella: Philosophische Gedichte. Ausgewählt, übersetzt und hg. v. Thomas Flasch. Mit einleitendem Essay und Kommentar von Kurt Flasch. Frankfurt a.M. 1996, S. 167. Zu Campanellas Interesse an der Form vgl. auch seine Poetik, die 1596 in einer italienischen, 1612 in einer lateinischen Fassung entsteht und 1638 als Teil der „Philosophia rationalis“ gedruckt wird. Tommaso Campanella: Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino. A cura di Luigi Firpo. Roma 1944.

95 Settimontano Squilla [Tommaso Campanella]: Scelta d'alcune poesie filosofiche. [Wolfenbüttel] 1622. Das Gedicht „Al senno latino“ dort S. 125.

in seiner „Geistlichen Kurtzweil“ übersetzt – offensichtlich ohne die stilistischen Ansprüche des Verfassers überhaupt zur Kenntnis zu nehmen. Auf stilistischer und formaler Ebene konnte man Campanellas Verskunst jedenfalls wohl kaum etwas Schlimmeres antun als Andreeae mit seiner Übersetzung.

Dass es auch anders geht, demonstriert Opitz. In der „Poeterey“ drückt er seine Übersetzungen oft zusammen mit den Originalen ab, um zu demonstrieren, dass dieselben Kunststücke, die in der italienischen und französischen Sprache möglich sind, auch in der deutschen möglich sind. Die Übersetzung eines Quatrain des Guy de Faure, Seigneur de Pibrac, die Opitz im siebten Kapitel der „Poeterey“ vorführt, dürfte sich dabei unmittelbar gegen Andreeae richten, denn genau diese Quatrains hatte auch Andreeae in seiner „Geistlichen Kurtzweil“ übersetzt. Wie-derum demonstriert Andreeae ein vollkommenes Desinteresse an sprachlichen, metrischen und poetischen Formen:

Wiltu betten/ laß dir dann weil/
Dann Gott will kein Gebett in eil/
Wer betten will der treib kein Schertz.
Jedoch Von Gott kompt solches Hertz.⁹⁶

Dagegen die Übersetzung von Opitz:

Zum beten setze dich/ wie jeder Grieche lehret/
Denn Gott wil auf der flucht nicht angeruffen sein:
Er heischet vnd begehrt ein starckes hertz' allein;
Das hat man aber nicht/ wann er es nicht bescheret.⁹⁷

Das französische Original, wie es Opitz zum Vergleich abdruckt:

Adore assis, comme le Grec ordonne,
Dieu en courant ne veut estre honoré;
D'un ferme coeure il veut estre adoré
Mais ce coeure là il faut qu'il nous le donne.

Wer hier besser übersetzt, sowohl in inhaltlicher wie in formaler Hinsicht, ist wohl keine Frage. Zwischen den Übersetzungen von Andreeae und Opitz liegen trotz der wenigen Jahre Welten. Andreeae ist sich dabei schon 1619 des Gegensatzes zu den neuen Verstechnikern vollauf bewusst. Auf der letzten Seite der „Geistlichen Kurtzweil“ richtet er sich unmittelbar an die „Grübler“:

⁹⁶ Andreeae: Geistliche Kurtzweil S. 87f.

⁹⁷ Opitz: Poeterey S. 46. GW S. 387. Vgl. Anne Gülich: Opitz' Übersetzungen aus dem Französischen. Diss Kiel [masch.] 1972, S. 58–82.

An den Grübler.

Ohn kü[n]st/ ohn müh/ ohn fleiß ich dicht/
 Drumb nit nach deinem kopf mich richt/
 Biß du witzt/ schwitzt/ Spitzst/ Schnitzst im Sinn/
 Hab ich angsetzt/ vnd fahr dahin.
 Biß du guckst/ buckst/ schmuckst/ truckst im Kopff/
 Jst mir schon außgelehrt der Topff:
 Biß du flickst/ spickst/ zwickst/ strickst im Hirn/
 Jst mir schon abgehaspt die Zwirn.
 Gfelts dir nu nit/ wie ich im thu/
 Machs besser/ nimb ein Jahr darzu.⁹⁸

Ganz ähnlich heißt es 1620 in der „Christenburger Schlacht“, er bitte um Nachsicht und Kritik, wo er geirrt habe, wolle aber nichts von denen hören, die „für ein Einig Zeilen, | Oder für ein vngefährtes Wort“, ja sogar einer einzigen Silbe wegen das ganze Werk verwerfen würden.⁹⁹

Dieses schroffe Bekenntnis zu den kunstlosen Knitteln des 16. Jahrhunderts („ohn künst/ ohn müh/ ohn fleiß“) dürfte sich 1619 schon offensiv gegen „Grübler“ wie Hübner, Weckherlin, von dem Werder und Opitz richten. Interessanterweise hat Andreae 1627 in seiner Übersetzung von Du Bartas’ „Triomphe de la Foi“ dann doch den Versuch gemacht, Alexandriner nach französischem Modell zu schreiben – oder zumindest eingewilligt, dass Christoph Coler, ein Freund und Schüler von Opitz, seine Verse entsprechend korrigiert. Allerdings war das Ergebnis eher mäßig, wie Andreae selbst dann zwanzig Jahre später, 1646, eingestehen muss.¹⁰⁰

11 Das klassizistische Ideal der „Poeterey“

Im barocken Stil kann man Eigenheiten: besondere Stilfiguren, Abnormitäten, Exzesse nennen und beschreiben, bei Opitz werden wir immer wieder nur deren Nichtvorhandensein konstatieren können. Darin aber gerade werden wir den normalisierten Stil erkennen, den wir als den Opitzianischen Klassizismus bezeichnen.¹⁰¹

98 Andreae: Geistliche Kurtzweil S. 170. Auch von dem Werder bezeichnet 1626 in seiner Vorrede zur Tasso-Übersetzung S. 19 die Verstechniker als „spitzfindige Grübler“. Wenn Harsdörffer 1642 dieses Gedicht des „frommen Pfarrherrn“ im zweiten Band seiner „Frauenzimmer Gesprächspiele“ (S. 25) zitiert und es dort seinen Lesern freistellt, ob sie etwas ihrer „Mutter-Sprach zu Ehren“ dichten wollten, dürfte dies eine ironische Distanzierung sein.

99 Johann Valentin Andreae: Die Christenburg. Hg. v. Carl Grüneisen. Leipzig 1836, S. 23.

100 Vgl. unten das Kapitel V.3 zu Coler und Andreaes Du Bartas-Übersetzung.

101 Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Ndr. Darmstadt 1962 (zuerst 1926), S. 32. Aufgenommen hat den Ansatz diesen Ansatz, soweit ich sehe, nur Jörg Robert: *’Vetus Poesis – nova ratio carminum.’* Martin Opitz und der Beginn der ‚Deutschen

Diesem Befund von Richard Alewyn aus dem Jahr 1926, der leider auch nicht nur annähernd die Beachtung gefunden hat, die ihm zustünde, ist mit allem Nachdruck beizustimmen. Das von Opitz in der „Poeterey“ entworfene und eingeforderte Stilideal ist ein klassizistisches. Der Begriff des Klassizismus ist dabei – seiner ursprünglichen Bedeutung entsprechend – als sprachlich-stilistische Kategorie zu verstehen. Klassizismus ist die Abwesenheit von „besonderen Stiliguren, Abnormitäten, Exzessen“ und das Streben nach einem „normalisierten“, harmonischen, maßvollen und ausgeglichenen Stil.

Auf sprachlich-grammatischer Ebene kommt dieses klassizistische Ideal etwa in einer strikten Orientierung an der rhetorischen Kategorie der Sprachreinheit (puritas) zum Ausdruck. Die Kategorie bezeichnet die Verwendung ausschließlich rein deutscher Ausdrücke und die Vermeidung von Fremdwörtern genauso wie dialektaler, veralteter, vulgärer oder derber Ausdrücke. Damit eng verwandt ist die schon ins Stilistische hinüberspielende Kategorie der Deutlichkeit oder Klarheit (perspicuitas), wie sie bei Opitz besonders im Verbot der Inversion und der Nachstellung des Adjektivs zum Ausdruck kommt, aber etwa auch in seiner Warnung vor unmässigem Gebrauch von Wortneubildungen, vor Epitheta-Häufungen oder einer ungewollten Verdunklung des Sinns („so muß man auch der deutlichkeit halben sich für alle dem hüten/ was vnsere worte tunckel vnd vnverstendlich macht“).¹⁰²

Ziel ist ein syntaktisch klarer, logisch strukturierter Vers, frei von barocken Verkrümmungen, Häufungen, Einseitigkeiten, Anschwellungen und Unregelmäßigkeiten. Stärker noch als der Gegensatz zu einem barocken Stil ist der Gegensatz zum empfindsamen Stil des 18. Jahrhunderts, in dem gerade die Inversion zum bevorzugten Stilmerkmal der wilden Regellosigkeit des geniehaften Dichtens werden wird.¹⁰³ Es geht Opitz um ein Maximum an Glätte, um eine polierte Oberfläche, die dem Ohr keine Widerstände bietet, um „höchste Korrektheit und Eleganz“ (Alewyn S. 48), um einen „aristokratischen Purismus“ (Alewyn S. 40) und „stählernen Glanz“.¹⁰⁴

Die regelmäßige Alternation ist Ausdruck dieses klassizistischen Ideals auf metrischer Ebene. Auch der Vers muss als lautliche Einheit den höchsten Anforderungen an klangliche Ordnung gehorchen. Genau diese Anforderung erfüllt das Gebot der regelmäßigen Alternation. Der Vers muss gleichmäßig fließen und darf nicht holpern oder stocken. Betonte und unbetonte Silben wechseln sich ab, ohne dass dabei die Wörter und Silben durch Apokopen und Synkopen, an denen der Leser hängen bleiben würde, verstümmelt werden dürfen. Unsöhne

Poeterey'. In: *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 397–440, der dort S. 416 den Weg vom „Aristarch“ zur „Poeterey“ als „klassizistische Wende, d.h. als Wende zur klassischen Antike“ beschreibt.

102 Opitz: Poeterey S. 39.

103 Vgl. unten Kap. VIII.4 und 5.

104 Günther Müller: *Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart*. München 1925. Ndr. Darmstadt 1959, S. 67.

Kombinationen von Lauten wie beim Hiat oder bei Konsonantenhäufungen müssen vermieden werden. Die Reime müssen rein sein, ohne dabei durch Identität Überdruß zu erzeugen. Der Alexandriner mit seiner scharfen Mittelzäsur, die dem Vers ein Höchstmaß an Proportion und Symmetrie garantiert, ist der deutlichste Ausdruck dieses klassizistischen Ordnungswillens.

Die Orientierung an der Antike, wie sie diesem klassizistischen Ideal eingeschrieben ist, betrifft nicht mehr die materiale Ebene, wie in der neulateinischen Dichtung der Zeit, sondern die Formen und Prinzipien der Stilistik selbst. Wenn es in der „Poeterey“ heißt, niemand könne etwas werden, wenn er nicht von den „griechischen vnd Lateinischen büchern“ „den rechten grieff erlernete“,¹⁰⁵ dann richtet sich das vor allem gegen den volkstümlichen Meistergesang mit seinen Knittelreimen. Anders als Ronsard, von dem es an dieser Stelle ehrfurchtvoll heißt, dass er sich „gantzer zwölff jahr“ ausschließlich dem Studium der antiken Dichtung gewidmet hätte, glaubten die Meistersinger, man könne Verse schreiben ohne überhaupt ein metrisches Ordnungssystem zu haben, ohne Kenntnis der stilistischen Kategorien der Rhetorik und Grammatik, ohne Kenntnis der Formgesetze.

Das klassizistische Ideal, das Opitz anstrebt, ist schwer erarbeitet. Es setzt ein ungleich höheres Maß an technischem Wissen, an Sprachbeherrschung, Anstrengung und Arbeit am Vers voraus, als irgendein Meistersinger – oder auch ein Sebastian Brant, ein Martin Luther, ein Paul Rebhun oder Johann Valentin Andreae – je bereit gewesen wäre, in seine Reime zu investieren. Der alternierende Alexandriner, wie Opitz und seine Mitstreiter ihn in die deutsche Dichtung eingeführt haben, verhält sich – wieder mit einem Zitat Alewyns gesprochen – zum Knittelreim wie eine Landschaft von Claude Lorrain zu einem Holzschnitt. (Alewyn S. 47)

Opitz hat deshalb mit der „Poeterey“ vor allem eines getan, nämlich das Dichten in deutscher Sprache erheblich erschwert. Das neue, klassizistische Ideal von Opitz war von einem Meistersinger, der sich am Feierabend mit seinen Zunftgenossen traf, gar nicht mehr zu erreichen. Es erforderte den gebildeten Liebhaber, der Zeit und Muße hatte, an seinen Versen immer weiter zu feilen und zu bessern. Es erforderte den Gelehrten, der die antike Dichtung genauso gut kannte wie die zeitgenössische italienische und französische und dabei doch nicht als akademischer Gelehrter erscheinen wollte, sondern als Kenner und Connaisseur, als dilettierender Hofmann, der sich eigentlich den „mehr wichtigen Sachen“ zu widmen hatte.

Dichtung wurde mit Opitz zu einer hochgradig reflektierten Tätigkeit, die ein enormes technisches Bewusstsein voraussetzte. Wenn seine Versreform sich durchgesetzt hat, so also nicht deshalb, weil sie das Dichten leichter gemacht hätte,¹⁰⁶ sondern im Gegenteil, weil sie es unendlich viel schwerer gemacht hat.

¹⁰⁵ Opitz: Poeterey S. 25.

¹⁰⁶ In diesem Sinne Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 73 und Breuer: Deutsche Metrik S. 172. Beide meinen, die Versreform habe den Dichtern Freiheiten geschaffen und sich deshalb durchgesetzt. Ähnlich behaupten Entner: Deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts

Die neue Kunstdichtung war keine mehr oder weniger improvisierte, am mündlichen Vortrag orientierte Reimerei mehr, sondern eine äußerst voraussetzungsreiche Tätigkeit, die ein genaues Abhören der Silben und Wörter verlangte, eine strategische Planung der einzelnen Verse und Strophen, die eigentlich nur noch auf dem Papier auszuführen war, als Ergebnis einer mehr oder weniger langen Reihe von Konzepten und Entwürfen. Sie erforderte Abende und Nächte am Schreibtisch, in denen das Silber in die Fuge geklopft wurde, wie Gottfried Benn das später nennen wird.

Die älteren Stilanalysen, wie sie Richard Alewyn, Erich Trunz, Karl Otto Conrady und Manfred Windfuhr vorgelegt haben, waren deshalb auf einem besseren Weg als die neuere Forschung, die geglaubt hat, sich mit einem Hinweis auf den rhetorischen Kontext der „Poeterey“ zufrieden geben zu dürfen. Der entscheidende Punkt ist nicht, dass Opitz in seiner „Poeterey“ die Kategorien der Rhetorik auf die Dichtung anwendet. Der entscheidende Punkt ist, welches Stilideal er in diesen Kategorien formuliert. Es gibt aus der Perspektive der Rhetorik keine Begründung, die Inversion oder die Nachstellung des Adjektivs zu verbieten. Die Rhetorik verbietet überhaupt nichts, sondern stellt Kategorien zur Verfügung, mit denen sich stilistische Phänomene beschreiben lassen. Wenn Klopstock und der junge Goethe die Inversion so sehr favorisieren, dann weil es ihrem Stilideal entspricht. Es kann deshalb nicht darum gehen, nachzuweisen, dass die „Poeterey“ die Kategorien der Rhetorik auf die Dichtung anwendet, sondern vielmehr darum, das spezifisch stilistische Ideal zu beschreiben, das die „Poeterey“ entwickelt. Dieses stilistische Ideal ist kein barockes.

Wenn der Begriff Barock mehr sein soll als eine leere Begriffshülse, dann darf das 17. Jahrhundert auf keinen Fall einem undifferenzierten Barockbegriff subsumiert werden, denn es ist in diesem Jahrhundert nicht nur Opitz, der kein barockes Stilideal vertritt. Mit Alewyn wird man vielmehr tentativ behaupten können, dass von Opitz ausgehend zwei Linien durch das 17. Jahrhundert führen. Auf der einen Seite setzt sich der klassizistische Stilimpuls (wenn auch mit bedeutenden Einschränkungen) etwa in Paul Fleming, den Leipziger Dichtern und in Simon Dach fort. Am Ende des Jahrhunderts ist es Christian Weise, der das klassizistische Stilideal sowohl in seinen Versen wie in seiner Poetik noch einmal massiv erneuert. Über Barthold Heinrich Brockes, Johann Christian Günther und Friedrich von Hagedorn führt der klassizistische Impuls dann weiter zu Johann Christoph Gottsched. Nicht nur, aber vor allem in stilistischer Hinsicht ist gerade Gottsched die Entsprechung zu Opitz. Auch das ist ein Befund von Richard Alewyn, der seinen Begriff eines „vorbarocken“ Klassizismus genau so verstanden haben wollte, nämlich als Gegenbegriff zu einem „nachbarocken“ Klassizismus, dessen wichtigster Protagonist Gottsched ist:

zwischen Lied und Lyrik S. 34 und Volker Meid: Barocklyrik. Stuttgart 1986, S. 21, die Alternationsregel besitzt den „entscheidenden Vorteil der Simplizität“.

Wir haben diesen [den Stil von Opitz] nach verwandten Mustern als „Klassizismus“ bezeichnet und glauben darunter überhaupt jene Gruppe von Dichtern (die sogenannte Erste Schlesische Schule) fassen zu können, die sich vor den Eingang des Barockjahrhunderts lagert, als dessen untrennbare historische Voraussetzung, aber stilistisch von ihm ebenso ausdrücklich geschieden. Das beides möchte unsere Zubennung „vorbarock“ ausdrücken. Diesem „vorbarocken“ antwortet nach den Gezeiten der Geschichte am Beginne des nächsten Jahrhunderts ein „nachbarocker Klassizismus“, der, in Gesinnung und Haltung verwandt, sich abermals um einen Führer gruppiert, um Gottsched. [...] Gottsched selbst hat sich als Fortsetzer Opitzens bekannt und ausdrücklich die Brücke hinübergeschlagen. Beide trennt der Strom des Barock, von den Klassizisten aus gesehen ein störendes Intermezzo, wie von den immer wiederkehrenden barocken Wellen aus die klassizistischen Generationen stets nur als flüchtig auftauchende und wieder verschwemmte Inseln erscheinen.¹⁰⁷

Der „Strom des Barock“ ist die zweite Tradition, die sich auf Opitz und seine Versreform beruft. Sie übernimmt zwar die technischen Grundlagen dieser Versreform, nicht aber deren klassizistisches Ideal, das sie vielmehr im Sinne barocker Vorstellungen weiterentwickelt, transformiert und überformt. Der „ruhige, statische Charakter“, der nach Alewyn den Sätzen von Opitz eignet, die „maßvolle Ausgewogenheit der Satzteile“ verschwindet in „bewußten Asymmetrien“, die durch eine „planmäßige Störung des Gleichgewichts“ erzeugt werden. Aufschwellung und Vervielfachung der Satzglieder, Hypotaxen an Stelle von Parataxen, gesuchte Metaphern und Klangmalerei gehört zu diesem neuen Stilideal, genauso wie

jähe Unterbrechungen durch emphatische Zwischenrufe und die Belastung durch Kolonnen wuchtender Zentnerworte (Gryphius), die plötzliche Hemmung des Ablaufs durch eingeworfene gedankliche Gegenbewegungen und die Verschlingung von Gedanken- und Wortspiel durch geistreiche Arabeske (Weckherlin), die vollendete Zerstäubung des syntaktischen Baus in klingende und duftende Gebilde (Nürnberger), oder seine Ueberladung durch üppige und schleppende Gehänge (Lohenstein).¹⁰⁸

Schon in der ersten, noch unmittelbar von Opitz erweckten Generation arbeiten Philipp von Zesen, Georg Philipp Harsdörffer und Justus Georg Schottel an einer solchen barocken Umformung. Andreas Gryphius wird dann zu ihrem berühmtesten Protagonisten, gefolgt von Daniel Casper von Lohenstein und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau. Eine Stil- und Formgeschichte der deutschen Dichtung, wie sie der älteren Forschung (und natürlich insbesondere Paul Böckmann) vorgeschwungen hat, hätte solche Wandlungen des Stilideals detailliert zu beschreiben.

107 Alewyn: Vorbarocker Klassizismus S. 53.

108 Alewyn: Vorbarocker Klassizismus S. 35.

DOI: 10.13173/9783447110730.109

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

IV Höflichkeit: Der sozialhistorische Kontext

1 Die Kunstrichtigkeit der mittelhochdeutschen Dichtung

Bisher übergangen wurde das vierte Kapitel der „Poeterey“. Auf den ersten Blick scheint es eine Art historischen Exkurs darzustellen, indem Opitz die deutschsprachige Dichtung bis auf ihre Anfänge bei den mythischen Barden der germanischen Urzeit zurückverfolgt. Um die Bedeutung dieses Kapitels zu verstehen, ist es notwendig, noch einmal Opitz' Bestimmung der Poetik im ersten Kapitel beim Wort zu nehmen:

Wiewol ich mir von der Deutschen Poeterey [...] etwas auff zue setzen vorgenommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges/ das ich vermeine/ man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten machen. Es ist auch die Poeterey eher getrieben worden/ als man je von derselben art/ ampte vnd zuegehör/ geschrieben: vnd haben die Gelehrten/ was sie in den Poeten [...] auffgemercket/ nachmals durch richtige verfassungen zuesammen geschlossen/ vnd aus vieler tugenden eine kunst [eben die *ars poetica*] gemacht.¹

Wie die Grammatik, die deskriptiv den Sprachgebrauch beschreibt, um diesen dann, als Regel formuliert, normativ wieder auf den Sprachgebrauch zurückzuhören, so ist auch die Poetik als eine deskriptive Wissenschaft entstanden, die aus den Werken der Dichter ihre Regeln abgeleitet hat. Zuerst waren die Dichter da, dann sind Aristoteles, Horaz, Vida und Scaliger gekommen und haben ihre Poetiken formuliert:

Bey den Griechen hat es Aristoteles vornehmlich gethan; bey den Lateinern Horatius; vnd zue vnserer Voreltern zeiten Vida vnnd Scaliger so außführlich/ das weiter etwas darbey zu thun vergebens ist.²

Was Opitz neben den Werken dieser Männer zu tun übrig bleibt, ist, die Regeln aufzustellen, die spezifisch für die deutschsprachige Dichtung gelten. Damit steht Opitz vor einem großen Problem. Denn anders als Aristoteles und Horaz, die eine reiche Auswahl an Dichtungen zur Verfügung hatten, gibt es eine deutschsprachige Dichtung, aus der Opitz seine Regeln ableiten könnte, nicht. Die deutschen Knittel des 16. Jahrhunderts sind genau das, was Opitz nicht als regulierte, kunstvolle

1 Opitz: Poeterey S. 13. GW S. 343.

2 Opitz: Poeterey S. 13. GW S. 343.

Dichtung wahrnehmen kann und will. Er übergeht sie mit vollständigem Schweigen. Der Vorwurf, mit dem Opitz das vierte Kapitel beginnt, liegt deshalb nahe:

Von dieser Deutschen Poeterey nun zue reden/ sollen wir nicht vermeinen/
das vnser Land vnter so einer rawen vnd vngeschlachten Lufft liege/ das es
nicht eben dergleichen zue der Poesie tüchtige ingenia könne tragen/ als jer-
gendlt ein anderer ort vnter der Sonnen.³

Wenn es keine deutschsprachigen Dichter gibt, so liegt das nicht am nordalpinen Klima – oder an der Unfähigkeit der Sprache, welche Möglichkeit dann das siebte Kapitel widerlegt –, sondern daran, dass die deutschen Dichter begonnen haben, sich der lateinischen Sprache zu bedienen, was „leichtlicher zue beklagen [ist]/ als die vrsache hiervon zu geben.“⁴

Die Frage stellt sich in der Tat: Warum haben die deutschen Dichter angefangen, sich der lateinischen Sprache zu bedienen? Denn offensichtlich hat es doch eine deutschsprachige Dichtung gegeben. Genau das beweist Tacitus, wenn er berichtet, dass die Germanen „alles was sie im gedächtniß behalten wollten in gewisse reimen vnd getichte“ brachten. Ähnliches berichten Strabo, Marcellinus und Lucan von den Barden der Gallier – „Die Barden sungen Lobgetichte vnnnd waren Poeten“ – und Tacitus wiederum von den Cimbrern, den Vorfahren der Dänen, bei denen einige dieser alten Heldenlieder sogar heute noch „von vielen gesungen werden“. Vor allem aber beweisen es die mittelalterlichen Dichter selbst, die Opitz nun aus Melchiors Goldasts „Paraenetici veteres“ (1604) „anzeucht“:

Vnd vber diß/ sind doch eines vngenannten Freyherrens von Wengen/ Juncker Winßbeckens/ Reinmars von Zweter/ [...] Marners [...] Meister Sigeherrrens/ vnd anderer sachen noch verhanden/ die manchen stattlichen Lateinischen Poeten an erfindung vnd ziehr der reden beschämen.⁵

Es folgt ein ausführlich zitiertes Gedicht Walthers von der Vogelweide, mit dem Opitz genau dies demonstrieren will, nämlich, dass es eine deutschsprachige Dichtung gegeben hat, die in der *inventio* und der *elocutio* („an erfindung vnd ziehr“) kunstvoll reguliert war, auch wenn die Regeln dafür Walther nicht bekannt waren. Dass dies möglich ist – die Regeln zu beherrschen, ohne sie bewusst zu kennen – hatte Opitz als Prämisse schon in den ersten Sätzen des ersten Kapitels formuliert, wenn er dort darauf hingewiesen hatte, dass es Dichtung schon lange vor den Regeln einer Poetik gegeben hätte.

Es geht also in diesem vierten Kapitel nicht um einen Altersbeweis der deutschsprachigen Dichtung, die diese der antiken Dichtung gleichstellen soll, sondern es geht um den ganz spezifischen Nachweis, dass es eine deutschsprachige, künstliche, im Sinne einer *ars kunstrichtige* Dichtung schon vor langer

3 Opitz: Poeterey S. 23. GW S. 355.

4 Opitz: Poeterey S. 23. GW S. 358.

5 Opitz: Poeterey S. 24. GW S. 356f.

Zeit gegeben hat, diese aber aus Gründen, ‚die nicht leicht anzugeben sind‘, nicht mehr weiter ausgeübt worden ist. Wie Opitz in unmittelbarem Anschluss an das Gedicht von Walther schreibt: „Das nun von langer zeit her dergleichen zue vben in vergessen gestellt ist worden/ ist leichtlicher zue beklagen/ als die vrsache hiervon zue geben.“⁶ Die deutsche Kunstdichtung wurde nur noch in lateinischer Sprache praktiziert, die volkssprachliche Dichtung blieb den Meistersingern überlassen und fiel in einen barbarischen, unregulierten Zustand zurück.

Die notwendige Wiedererweckung einer künstlichen Dichtung ist jedoch nicht nur bei den Deutschen nötig, sondern war es auch bei den Italienern und Franzosen. Insbesondere das Beispiel von Ronsard zeigt, wie schwierig es war, von den antiken Sprachen wieder loszukommen:

Wiewol auch bey den Italienern erst Petrarcha die Poeterey in seiner Mutter-sprache getrieben hat/ vnnd nicht sehr vnlengst Ronsardus; von deme gesaget wird/ das er/ damit er sein Frantzösisches desto besser außwürgen [im Sinne von: ausdrücken] köndte/ mit der Griechen schrifften gantzer zwölff jahr sich vberworffen habe; als von welchen die Poeterey jhre meiste Kunst/ art vnd liebligkeit bekommen.⁷

Durch den Abbruch und den fast vollkommenen Verlust der volkssprachlichen Traditionen – im Falle der Deutschen hat diese Tradition von der germanischen Vorzeit bis hin zu Walther gereicht – ist es notwendig, die Regeln wieder aus den antiken Dichtern zu erlernen, dann aber den Sprung zu schaffen und zur eigenen Sprache zurückzukehren. Ohne die Vermittlung der antiken Dichtung ist eine regelgeleitete Dichtung nicht mehr möglich. Die Knittel der ungelehrten Meistersinger, die den Weg über die antike Dichtung nicht gegangen sind, demonstrieren dies zur Genüge. Die „lehren/ welche sonstn zue der Poesie erfodert werden“, müssen gelernt werden und sie können nur aus der Antike gelernt werden:

Vnd muß ich nur bey hiesiger gelegenheit ohne schew dieses errinnern/ das ich es für eine verlorene arbeit halte/ im fall sich jemand an vnsere deusche Poeterey machen wollte/ der/ nebenst dem das er ein Poete von natur sein muß/ in den griechischen vnd Lateinischen büchern nicht wol durchtrieben ist/ vnd von jhnen den recht grieff erlernet hat; das auch alle die lehren/ welche sonstn zue der Poesie erfodert werden/ vnd ich jetzund kürtzlich berühren will/ bey jhm nichts verfangen können.⁸

Nicht ein Altersbeweis, sondern ein Kunstbeweis ist also der Zweck des vierten Kapitels, das damit die folgenden Kapitel als die eigentliche Kunstlehre einleitet. Mit diesem Kunstbeweis nimmt das vierte Kapitel einen Grundgedanken des

6 Opitz: Poeterey S. 25. GW S. 358.

7 Opitz: Poeterey S. 25. GW S. 358f.

8 Opitz: Poeterey S. 25. GW S. 359.

„Aristarch“ wieder auf. Schon dort hatte Opitz denjenigen, die an eine Überlegenheit der antiken Sprachen glaubten, entgegengehalten:

Man mag uns grossen und anfeinden: Weder in gebundener noch in ungebundener Rede weichen wir irgend einer anderen Sprache. Schon von alters her priesen unsere Ahnen (wie auch Tacitus zugeben muß, sonst kein allzu lauter Verkünder unseres Ruhms) die Heldenaten ihrer Väter in alten Liedern. Und noch heute ist nicht wenig erhalten, das Melchior Goldast, ein Mann, geboren zum Nutzen und zum Ruhme Deutschlands, vor einigen Jahren aus dem Stausee hervorgezogen und veröffentlicht hat.⁹

Es folgt auch hier ein längeres Zitat Marners, Goldasts „Paraenetici veteres“ entnommen, das die „glückliche Anlage“ zur Dichtung („felicem poetandi spiritum“) in der deutschen Sprache nachweisen soll. Auch hier also dient das mittelhochdeutsche Zitat dem Nachweis der Kunstfähigkeit der deutschen Sprache. Und auch hier besteht für Opitz der eigentliche Grund zur Klage darin, dass diese Kunstübung im deutschsprachigen Bereich aufgegeben worden ist, während sie in Italien, Frankreich und den Niederlanden Dichter wie Petrarca, Ariost, Tasso, Marot, du Bartas, Ronsard und Heinsius hervorgebracht hat.¹⁰ Unmittelbar im Anschluss folgt diesem historischen der – oben bereits ausführlich dargestellte – systematische Nachweis, das ein geregeltes Dichten in deutscher Sprache möglich ist, den Opitz an den Gedichten von Ernst Schwabe von der Heyde und seinen eigenen führt.

Die vorbildliche Funktion der mittelhochdeutschen Dichtung sollte schließlich auch Opitz' 1639 erfolgte Edition des um 1100 entstandenen „Annoliedes“ demonstrieren, dessen Einleitung und Kommentar fast ausschließlich die sprachhistorische Bedeutung dieser Dichtung betreffen.¹¹ Auf den Punkt gebracht wird sie in einem schon mehrfach zitierten Satz auch der Vorrede zu den „Teutschen Poemata“ mit ihrem Verweis auf das „Heldenbuch“:

So kann man auch keines weges zugeben/ es sey unser Teutsches dermassen grob vnd harte/ daß es in diese gebundene Art zuschreiben nit könne füglich gebracht werden: weil noch biß auff diese Stundt im Heldenbuch vnnd sonst dergleichen Gedicht vnd Reimen zu finden sein/ die auch viel andere Sprachen beschemien sollten.¹²

Die deutsche Sprache ist kunstfähig, das beweist die mittelhochdeutsche Dichtung. Friedrich Taubmann, in Wittenberg Professor für Latein, hatte diese Überzeugung schon 1609 in seiner Ausgabe des pseudovergilianischen „Culex“ formuliert. Nachdem er dort in der Vorrede über vier Seiten hinweg Verse des

9 Opitz: Aristarch S. 86.

10 Opitz: Aristarch S. 87. GW S. 66f.

11 Vgl. Ernst Hellgart: Die Rezeption des Annoliedes bei Martin Opitz. In: Mittelalter-Rezeption. Hg. v. Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 60–79.

12 Opitz: Leservorrede Poemata S. 98.

Winsbecke in der Ausgabe seines Freundes Melchior Goldast zitiert hat, fragt er sich, wie es angesichts solcher Verse soweit kommen konnte, dass die deutsche Verskunst so heruntergekommen wäre. Als Beleg für den bejammernswerten Zustand führt er die Grabschrift des Pfarrers von Uttenheim an:

Vnter diesem Stein/
liegt begraben der Pfarrherr von Vttenheim/
Er war nicht von Eißleben
Gott geb jhm das ewige Leben.¹³

In der neulateinischen Dichtung müsse sich Deutschland vor niemandem verstecken, da genüge der Hinweis auf den einen Paul Schede Melissus. Aber was die deutschsprachige Dichtung betreffe, da heißt es bei Taubmann schon ganz mit dem Pathos von Opitz, er erröte und schweige, wenn er sehe, wie sehr sich die Italiener, Franzosen und Spanier um ihre Sprache bemüht hätten, die deutsche Sprache dagegen, obwohl sie doch keineswegs weniger elegant und schön sei, eine solche Verfeinerung nicht erfahren habe.¹⁴

Schüler und Nachfolger von Taubmann auf dem Wittenberger Lehrstuhl war August Buchner, der später zum einflussreichsten Propagator des Opitzschen Versreform werden wird. In seiner „Anleitung zur deutschen Poeterey“ (entstanden um 1633, Druck 1665) zitiert Buchner sogar einige – nach den neuen Regeln von Opitz! – metrisch korrekt gebaute vers communs und Alexandriner aus dem Mittelalter, wiederum nach Goldast:

Dahero wolte Ich fast sagen/ es wären unsren alten Deutschen auch diese arten nicht gantz unbekannt gewesen. Herr Goldast zieht in seinen Anmerkungen über den Winsbecken aus dem Reinmar von Zweter etlich Reime an/ derer der letzte ein richtiger Versus communis Weiblicher art ist:

Das er es nicht entpflag bi sinen Ziten.

13 Friedrich Taubmann: Widmung. In: Vergil: Culex. Wittenberg 1609, f. a8v. Identisch mit der Praefatio zum „Culex“ in Vergil: Opera omnia. Hg. v. Friedrich Taubmann. Wittenberg 1618, S. 9. Noch 1673 zitiert Gottfried Wilhelm Sacer in seiner unter dem Pseudonym Hartmann Reinhold veröffentlichten Satire: Reime dich/ oder ich fresse dich (Nordhausen 1673), S. 11 die Grabschrift auf den Pfarrer von Uttenheim.

14 Vergil: Culex. Hg. v. Friedrich Taubmann. Wittenberg 1609, f. a8v f.: „Erubesco, et taceo, indignor etiam, nostros, cum videant Italos, Gallos, Hispanosque suam linguam certatim tollere, et excolere, aemulatione non incendi: cum lingua Teutonica non minus elegans, et venusta sit, quam quaevis istarum; et hanc etiam gloriam prae istis habeat, quod integra, et incomposita a sesquille annis, et eo plus, perannarit.“ Opitz übernimmt die Stelle mit wörtlichen Anklängen in seinen „Aristarch“ (S. 93, Z. 25ff.; ed. Seidel/Marschall S. 88, Z. 391ff.) Heinrich Hudemann stellt diesen Satz seiner „Teutschen Musa“ (einem Teil seiner „Divitiae poeticae“, Hamburg 1625) als Motto voran, vgl. dort S. 186.

So führet eben dieser Goldast daselbst etliche Verse eines Käiserlichen Cantzlers an/ darunter der erste ein vollkommener Alexandrinischer ist/ auch Weiblicher art:

Die Pfaffen Vürsten sint ir Wirden teil berobet.

Es gab also schon lange vor Opitz streng alternierende Alexandriner. Nichts könnte klarer beweisen, dass die deutschsprachige Dichtung sich in gewissem Maße, wenn auch unreflektiert, immer schon metrischer Regeln bedient hat. Wo sich Taubmann, Opitz und Buchner auf fragmentarisch überlieferte, mittelalterliche Dichtung beziehen müssen, haben es die Opitz-Nachfolger im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmend leichter. Der Beweis, dass sich die deutsche Sprache kunstvoll verwenden lässt, wird im Laufe des 17. Jahrhunderts gerade durch die Leistung von Opitz überflüssig. Die späteren Poetiken verzichten auf diesen Beweis ganz und zitieren stattdessen die Verse von Opitz oder Fleming.

Daniel Georg Morhof stellt 1682 das ganze erste Kapitel seines „Unterrichts von der Teutschen Sprache und Poesie“, das die Geschichte der Sprachbemühungen bis zu diesem Zeitpunkt entwirft, unter den Titel der Kunstrichtigkeit. Am Beginn dieser Geschichte steht nun Opitz. Er hat – nach einer anonymen Poetik aus dem Jahr 1725 – für das Deutsche geleistet, was Homer für das Griechische, Vergil für das Lateinische und Ronsard für das Französische.¹⁵ Der Beweis der Kunstrichtigkeit muss zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr erbracht werden. Das 17. Jahrhundert selbst genügt nun als traditionsstiftende Norm. Die mittelhochdeutschen Beispiele sind überflüssig geworden.

2 Neulateinische Gelehrtendichtung und deutschsprachige Volksdichtung

Die mittelhochdeutschen Beispiele aus der „Poeterey“ von Opitz und der „Anleitung“ von Buchner sind aber nicht nur unter versgeschichtlichen Aspekten interessant, sondern auch aus sozialgeschichtlicher Perspektive. Sie stammen alle von Adligen – oder zumindest: nicht von Gelehrten. Das aber ist ein wichtiges Indiz für die sozialhistorische Dimension der Vers- und Stilreformen um 1600. Opitzens Auseinandersetzung mit den Meistersingern und ihren Knittelreimen verdient aus dieser Perspektive einen zweiten Blick. Sie steht nämlich in deutlicher Opposition zur neulateinischen Kunstdichtung der Gelehrten.

Die deutsche Literatur am Ende des 16. Jahrhunderts ist von der Dichotomie einer hoch artifiziellen, neulateinischen Gelehrtendichtung auf der einen und einer deutschsprachigen, im allgemeinen wenig anspruchsvollen Dichtung auf der anderen Seite gekennzeichnet. Das Extrem dieser deutschsprachigen Dichtung

¹⁵ [anonym:] Anleitung zur Poesie/ Darinnen ihr Ursprung/ Wachsthum/ Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersuchet und gezeiget wird. Breslau 1725, S. 78.

ist der zunftmäßig organisierte Meistergesang, man kann aber auch an das Bibeldrama denken, an das konfessionspolemische Schrifttum (vor allem die Satire), an die sogenannten Prosaromane und die deutschsprachige Lieddichtung. Ein besonderer Stilwille oder überhaupt eine Sensibilität für stilistische Fragen ist in den wenigsten dieser deutschsprachigen Schriften zu spüren. Man bedient sich der deutschen Sprache, wenn man entweder, wie die Meistersinger, sowieso in einer rein volkssprachlichen und in diesem Fall auch bildungsfernen Tradition steht, oder wenn man vom Volk, das des Lateinischen nicht mächtig ist, verstanden werden will. Das ist im Bibeldrama, im konfessionspolemischen Schrifttum oder in Unterhaltungsliteratur wie dem Prosaroman der Fall.

Ansonsten spielt sich die gesamte Dichtung, soweit sie einen intellektuellen Anspruch erhebt, in lateinischer Sprache ab. Das beginnt mit dem neulateinischen Schultheater, das auch darin Schultheater ist, dass es an erster Stelle dazu dient, den Schülern einen flüssigen Gebrauch der lateinischen Sprache beizubringen. Das setzt sich in der gesamten Versdichtung fort, die als Schulübung im Grammatikunterricht mit der Lektüre der antiken Dichtung beginnt und in eine Nachahmung dieser antiken Dichtung mündet.¹⁶ Diese Nachahmung, die sich von der Grammatik über die Stilistik bis hin zu Motivik und Thematik erstreckt, ist das Ideal der neulateinischen Dichtung. Es kommt am sinnfälligsten in der Tatsache zum Ausdruck, dass die höchste Auszeichnung, die einem neulateinischen Dichter zu Teil werden konnte, der Ehrentitel eines „deutschen Horaz“ ist, wie sukzessive im Fall von Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Schede Melissus und Jacob Balde.¹⁷

Anders als in Italien, wo sich schon im 15. Jahrhundert eine volkssprachliche Dichtung in den Stadtstaaten und an den Fürstenhöfen entwickelt, anders als in Frankreich, wo sich im Laufe des 16. Jahrhunderts eine französischsprachige Dichtung am Königshof und anders auch als in England, wo sich mit Edmund Spenser und Philip Sidney am Hof von Elisabeth I. eine englischsprachige Dichtung herausbildet, gibt es im deutschsprachigen Raum kaum eine intellektuell anspruchsvolle Dichtung in deutscher Sprache. Die neulateinische Dichtung dagegen ist zwar intellektuell anspruchsvoll, aber ein ausschließlich akademisches Phänomen. Nur vor dem Hintergrund dieser Tatsache erklären sich die manieristischen Formen, die die neulateinische Literatur gegen Ende des 16. Jahrhunderts annehmen kann. Das ist ein extrem wichtiger, sozialhistorischer Befund,

-
- 16 Den besten Eindruck vermittelt der Band *Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts*. Hg. v. Wilhelm Kühlmann u.a. Frankfurt/M. 1997. Zum sozialgeschichtlichen Hintergrund noch immer empfehlenswert: Erich Trunz: *Der deutsche Späthumanismus als Standeskultur*. Zuerst 1931 erschienen, erweitert dann in ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 7–82.
- 17 Eckart Schäfer: *Deutscher Horaz. Conrad Celtis, Georg Fabricius, Paul Melissus, Jacob Balde*. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976. Eine stilistische Analyse der neulateinischen Dichtung bei Karl Otto Conrady: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn 1962.

der in den literaturgeschichtlichen Darstellungen, trotz der grundlegenden Arbeiten von Willhelm Kühlmann,¹⁸ immer noch nicht genügend Beachtung findet.

Mit Justus Lipsius kommt am Ende des 16. Jahrhunderts ein Stil in Mode, der die rhetorische Qualität der *obscuritas*, der schweren Verständlichkeit, geradezu programmatisch gegen das Ideal der *perspicuitas* ins Feld führt, wie es die erste Generation der Humanisten, namentlich Melanchthon, propagiert hatte. Archaismen, Wortneubildungen und weit hergeholt Metaphern, Hyperbata, Epitheta-Reihungen und aufgeschwollene Satzglieder dienen der gewollten Verdunklung des Ausdrucks. Nicht Cicero, sondern Tacitus und Autoren der silbernen Latinität (Claudian, Statius, Persius, Apuleius) sind die Vorbilder dieses Stils.¹⁹

Ein neulateinischer Dichter wie Theodor Rhodius, der sich als „Priester der Literatur“ (*literarius mysta*) versteht, ist stolz darauf, nur von Angehörigen der eigenen, exklusiven Gelehrtenenschicht verstanden werden zu können. Für den „kunstlosen Dichterling“ und „albernen Reimschmied“ (*ineptus poëtaster*) „in schwächlicher und vulgärer Sprache“ (*oratione debili atque plebeia*, also in deutscher Sprache), für den „Pöbel und die barbarischen Meisterlein“ (*vulgo ac barbaris magistellis*, also die volkssprachlichen Meistersinger) hat er nur Verachtung übrig.²⁰ Ähnlich wie Rhodius verachtet auch Paul Schede Melissus die deutschsprachige Dichtung, trotz seiner eigenen Experimente.²¹ Mit Caspar von Barth ist

18 Vgl. vor allem Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen 1982 und Wilhelm Kühlmann: Nationalliteratur und Latinität. Zum Problem der Zweisprachigkeit in der frühneuzeitlichen Literaturbewegung Deutschlands. In: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1989, S. 164–206.

19 Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat S. 197–243.

20 Zitiert nach Wilhelm Kühlmann: Zur literarischen Lebensform im deutschen Späthumanismus: Der pfälzische Dramatiker Theodor Rhodius (ca. 1575–1625) in seiner Lyrik und in seinen Briefen. In: *Daphnis* 17 (1989), S. 671–715, hier S. 687f. Die Zitate stammen aus der Einleitung zu Rhodius' „*Dramata sacra*“.

21 Vgl. das Zitat bei Eckart Schäfer: Petrus Melissus – der erste deutsche Petrarkist? In: Francesco Petrarca in Deutschland. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 91–110, hier S. 106. Zu seinen eigenen, deutschsprachigen Gedichten vgl. Jörg Robert, der zeigt, wie Schede – im Gegensatz zu Opitz – die Ideale der neulateinischen Dichtung auf die deutschsprachige Dichtung überträgt. Schedes deutschsprachige Dichtung ist deshalb „kein Votum für die Volkssprache als solche, sondern – umgekehrt – ein Bekenntnis zur humanistischen Standes- und Sprachkultur, die durch derlei ‚argute‘ Experimente noch einmal *novitas innersystemisch* und ohne echte Grenzüberschreitung zu erzeugen vermag.“ Jörg Robert: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: *Daphnis* 39 (2010), S. 577–610, hier S. 605; außerdem Jörg Robert: Deutsch-französische Dornen: Paul Melissus Schede und die Pluralisierung der späthumanistischen Poetik zwischen Latinität und Volkssprache(n). In: Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Tradition in Renaissance und Barock. Hg. v. Marc Föcking und Gernot M. Müller. Heidelberg 2007, S. 207–229. Thorsten Burkard: Frühbarocker Manierismus? Zu Poetologie und poetischer Praxis in den „*Schediasmata*“ des Paulus Schedius Melissus. In: Würzburger Humanismus. Hg. v. Thomas Baier und Jochen Schultheiß. Tübingen 2015, S. 209–244 zeigt gegen die ältere Forschung, dass Schede Melissus sich in seiner lateinischen Dichtung allerdings keines manieristischen Stils bedient.

ein Vertreter des neulateinischen Manierismus im mittelbaren Umfeld von Opitz präsent. Opitz selbst hat sich in seinen neulateinischen Jugenddichtungen genau in diesem Manierismus gefallen.²²

Die literaturgeschichtliche Lage in Deutschland am Ende des 16. Jahrhunderts ist damit vom Gegensatz zwischen einer stilistisch anspruchslosen, deutschsprachigen Literatur auf der einen Seite und einer neulateinischen, hochartifiziellen Kunstdichtung, die sich bewusst als elitäre Praxis eines abgeschlossenen Gelehrtenzirkels versteht, auf der anderen Seite geprägt. Die Meistersänger und die neulateinischen Dichter gehören nicht in dieselbe Kategorie – so jedenfalls sehen es die neulateinischen Dichter. Sollte einer der Meistersinger die Standesschranken nicht beachten, drohen ihm Sanktionen und Lächerlichkeit, wie eine Anekdote illustriert, die von dem neulateinischen Dichter Petrus Paganus kursiert. Dieser war in Marburg auf einer Hochzeit eingeladen, als ein Meistersinger mit ihm auf die Dichtung anstoßen will:

Wie er nun mit andern Gästen sich lustig erzeugte/ kommt ein Schuster/ trinckt ihm ein Glaß Wein zu/ und sagt: Herr Puyt [Poet]/ den solls euch gelten von wegen deß Handwercks. Dem Pagano kam dieser Gruß vom Meister und Gesellen wegen/ etwas frembde vor/ und fragte/ seithero wann er sein Zunfft-Genoß worden? der Schuster antwortete/ weilen ihr in der Lateinischen Sprach Verß machet/ und ich in der Teutschen/ so treiben wir ja ein Handwerck. Ey/ sagte Paganus, das fiel mir nicht ein: Gott gesegne es euch/ mein Herr Puyt/ ich will euch von wegen des Stanckwercks gern Bescheid thun. Die sich daselbst befindende Studiosi, als sie dieses vernommen/ fangen darauf an ihr Gespött zu treiben/ und einander zu vexiren: Herr Puyt/ es soll euch eins gelten von wegen deß Handwercks. Wäre auch nicht dabey geblieben/ sondern dem armen Schuster/ mit einer scharffen Lauge übel gezwagen worden/ wofern er sich nit bey Zeiten unsichtbar gemacht hätte. Kommt zwar lächerlich heraus/ wann sich die schlecht Poeten und Spruchsprecher mit denen wahren und von Himmel begeisterten Dichtern vergleichen wollen; allein/ was liegt daran? sie verstehen es nicht besser/ man lasse ihnen ihren Wahn. In mittels/ weil der gemeine Mann hohe/ sinnreiche Gedichte nit lesen noch verstehen kan/ so muß man ihm jedoch auch eine Freude gönnen: Habeant similes labra lactucas: et, quale caput est, talis praestetur sapor.²³

22 Vgl. Martin Opitz: Lateinische Werke. Bd. 1: 1614–1624. Hg. v. Veronika Marschall und Robert Seidel. Berlin u.a. 2009. Eine exemplarische Analyse bei Robert Seidel: Zwischen Architextualität und Intertextualität. Überlegungen zur Poetik neulateinischer Dichtung am Beispiel von Martin Opitzens „Hipponax ad Asterien“. In: „Parodia“ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Hg. v. Reinhold F. Gleis und Robert Seidel. Tübingen 2006, S. 171–207.

23 Zitiert nach Johann Christoph Wagenseil: Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst (Aus: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697). Hg. v. Horst Brunner. Göppingen 1975, S. 479. Wagenseil zitiert die Anekdote nach Otto Melander: Iocorum Atque Seriorum, Tum Novorum, Tum Selectorum, Atque Memorabilium, Centuriae aliquot (zuerst 1604–1610). In der deutschen Übersetzung Otto Melander: Joco-Seria, das ist/ Schimpf und Ernst.

Der Schuster und der studierte Dichter, deutsche und neulateinische, formlose und formbewusste Dichtung gehören verschiedenen Welten an. Zwischen diesen beiden Welten gibt es keine Vermittlung. Es gibt keine deutschsprachigen Kunstdichtung, die das Formbewusstsein der neulateinischen Dichtung mit der deutschen Sprache verbinden würde. In deutscher Sprache zu dichten kann einer Rufschädigung gleichkommen: „Wir redten gut Latein/ | Vnd wollte keiner nicht für Teutsch gescholten sein.“, wie es bei Opitz heißt.²⁴ Genau eine solche deutschsprachige Kunstdichtung fordern aber die Hofmannstraktate.

3 Das Stilideal der Hofmannstraktate

Der Begriff des höfischen Stilideals bezieht sich auf die Hofmannstraktate, wie sie im 16. Jahrhundert eine regelrechte Textgattung darstellen. Der berühmteste ist Balthasar Castigliones „Libro del Cortegiano“ (1528), der bis 1600 bereits über sechzig Auflagen erreicht hat.²⁵ Aus dem Jahr 1558 stammt Giovanni della Casas „Galateo“, das ebenfalls in Dialogform die „erbarn/ höflichen und holdseligen Sitten“ seinen Lesern näher bringen möchte.²⁶ Schon 1579 wurde es von Nathan Chytraeus ins Lateinische übersetzt und erlebte in dieser Fassung mindestens neun Ausgaben bis 1669.

Der dritte große Höflichkeitstraktat aus Italien ist Stefano Guazzos „De civili conversatione“ (1574). In den fünfzig Jahren nach seinem Erscheinen wird das

Darmstadt 1617, Bd. 2, S. 106f. Der Band war mir nicht zugänglich. Ich übernehme den Verweis von Trunz: Nachwort Opitz S. 39f., der schon in Trunz: Späthumanismus S. 60–63 die Anekdote ausführlich gedeutet hat.

24 Opitz: Poemata 1624, S. 9 („Vber des [...] Danielis Heinsii Niderländische Poemata“). GW 2.2, S. 742.

25 Grundlegend zu den Höflichkeitstraktaten ist Manfred Beetz: Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum. Stuttgart 1990. Zum „Cortegiano“ insbesondere vgl. vor allem Peter Burke: The Fortunes of the „Courtier“. The European Reception of Castiglione’s „Cortegiano“. Oxford 1995. Ich verweise aus der reichhaltigen Literatur außerdem auf Emmanuel Bury: Littérature et politesse. L’invention de l’honnête homme. 1580–1750. Paris 1996, Edoardo Costadura: Der Edelmann am Schreibtisch. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution. Tübingen 2006; Klaus Conermann: Der Stil des Hofmanns. Zur Genese sprachlicher und literarischer Formen aus der höfisch-politischen Verhaltenskunst. In: Europäische Hofkultur. Hamburg 1981, Bd. 1, S. 45–56; Claudia Henn-Schmölders: Ars conversationis. Zur Geschichte des sprachlichen Umgangs. In: Arcadia 10 (1975), S. 16–33; Manfred Hinz: Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1992. Auf die literaturgeschichtliche Bedeutung des „Cortegiano“ hingewiesen hat schon Wilfried Barner: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970, S. 369–374.

26 Giovanni della Casa: Galateo. Das Büchlein von erbarn/ höflichen und holdseligen Sitten verdeutscht von Nathan Chytraeus 1597. Hg. v. Klaus Ley. Frankfurt 1607, Ndr. Tübingen 1984. Vgl. dazu auch Klaus Ley: Die ‚scienza civile‘ des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation. Heidelberg 1984.

Buch durchschnittlich einmal pro Jahr aufgelegt.²⁷ Im deutschsprachigen Raum ist es in zwei lateinischen und einer deutschen Übersetzung verbreitet. Letztere trägt den Titel: „De civili conversatione, Das ist/ Von dem Bürgerlichen Wandel vnd zierlichen Sitten: Ein gantz nützliches/ sinnreiches vnd liebliches Gespräch/ welches in vier Bücher abgetheilet/ vnd darinnen jedes Standts Personen/ welcher massen dieselbige mit andern Leuten/ in dem Wandel/ richtig vnd löslich verfahren sollen/ fürgeschrieben vnd zuerkennen gegeben wirdt.“ (Frankfurt 1599) Auch Sperone Speronis „Dialogo delle lingue“ (1542) und der von ihm abhängige Joachim du Bellay mit seiner „Defence et illustration de la langue française“ gehören in diese Tradition.

„Höflichkeit“ wird in diesen Traktaten als gesellschaftliche Umgangsform bestimmt, die sich nicht nur in einem bestimmten Auftreten und Fähigkeiten ausdrückt, sondern – wie es schon der Titel Guazzos anzeigt – vor allem im Ideal der Konversation. „Konversation“ bezeichnet nicht nur das Gespräch, sondern ganz allgemein den zwischenmenschlichen Umgang und das Verhalten in Gesellschaft. Im deutschsprachigen Raum hat am deutlichsten Georg Philipp Harsdörffer das Konversationsideal der Hofmannstraktate in seinen „Frauenzimmer Gesprächspielen“ (1641–1649) entworfen. Schon das Personal dieser ‚Konversationsspiele‘ markiert das Ideal der höfischen Gesittung:

Angelica von Keuschwitz/ eine adeliche Jungfrau; Reymund Discretin/ ein geist- und belesener Student; Julia von Freudenstein/ ein kluge Matron; Vespasian von Lustgau/ ein alter Hofmann; Cassandra Schönlein/ eine Adeliche Jungfrau/ Degenwert von Ruhmeck/ ein verständiger und gelehrter Soldat [...].²⁸

Den Begriff des „Spiels“ verwendet Harsdörffer analog zu den Gesprächen des „Cortegiano“, um das Ideal der Konversation, der höflichen Gesellschaft zu umreißen. Es geht nicht um die pedantische Vermittlung eines abstrakten Wissens, wie an Schule und Universität, sondern um die spielerische Beherrschung eines

27 Vgl. Emilio Bonfatti: La „Civil Conversatione“ in Germania. Letteratura del comportamento da Stefano Guazzo a Adolph Knigge 1574–1788. Udine 1979, S. 129f. Moderne italienische Ausgabe von Amedeo Quondam, Modena 1993. Zur Rezeption in Deutschland auch Emilio Bonfatti: Die Verbreitung von Stefano Guazzos „Civil conversatione“ in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. In: Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur. Hg. v. M. Bircher u. E. Mannack. Hamburg 1977, S. 209–211. Zum Einfluss auf Harsdörffer Italo Michele Battafarano: Accademie letterarie und civil conversatione: Bargagli, Guazzo, Loredano, Harsdörffer. In ders.: Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur. Bern 1994, S. 75–84. Zum Einfluss in England, insbes. auf Shakespeare, vgl. John Leon Lievsay: Stefano Guazzo and the English Renaissance 1575–1675. Univ. of N.C., Durham 1961. Zu Guazzos „Civil conversatione“ als Konversationstheorie Manfred Hinz: Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1992, S. 327–366 und Richard Auernheimer: Gemeinschaft und Gespräch. Stefano Guazzos Begriff der ‚conversatione civile‘. München 1973. Vgl. außerdem den Sammelband: Stefano Guazzo e ‚La Civil Conversazione‘. Hg. von Giorgio Patrizi. Rom 1980.

28 Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele. Nürnberg 1643–1657. Ndr. hg. von Irmgard Böttcher. Tübingen 1968 ff., Bd. I, S. 22.



Abb. 11: Kupferstich von Johann Alexander Boener / Paulus Fürst: „Abbildung einer schönen und wohlgestalten Dame“

für die Geselligkeit relevanten Wissens, das mit der „anmutigen Nachlässigkeit“, der „sprezzatura“ des Hofmanns, im Gespräch vermittelt werden kann.²⁹

Rosmarie Zeller hat neben den Hofmannstraktaten auf die französische Salonkultur mit ihrem Kult der Preziosität verwiesen.³⁰ Insbesondere die Dame spielt

29 Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat S. 385ff.

30 Rosmarie Zeller: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächsspielen“. Berlin, New York 1974, S. 60ff. Vgl. allerdings die Einschränkungen von Barbara Becker-Cantarino: Frauenzimmer Gesprächsspiele. Geselligkeit, Frauen und Literatur im Barockzeitalter. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfgang

in dieser Salonkultur, genauso wie in der höfischen Konversation überhaupt, eine große Rolle. Auch das ist ein wichtiger Unterschied zur neulateinischen Lehrtendichtung. Diese war sowohl von ihren Verfassern wie von ihren Lesern her eine nahezu ausschließlich männliche Kultur. Eine neulateinisch dichtende Frau wie die italienische Immigrantin Olympia Morata ist die absolute Ausnahme. Die Frau taucht in der neulateinischen Dichtung nur als mehr oder weniger topischer Gegenstand der Dichtung auf, als Geliebte oder gestorbene Gattin, aber nicht als Dichterin, Leserin oder Kritikerin, wie es die „Gesprächsspiele“ Harsdörffers in der Volkssprache vorführen. Nicht zuletzt darin sind Harsdörffers „Gesprächsspiele“ eine Art Modell, indem sie den Umgang, die Konversation mit gebildeten Frauen vorführen. Im Pegnesischen Blumenorden, in dem später auch Frauen als Mitglieder zugelassen waren, ist dieser Umgang praktiziert und bei den regelmäßigen Treffen eingeübt worden.³¹

Castiglione vermerkt im „Cortegiano“ (I.44) ausdrücklich, der Hofmann müsse sich in seinen Gedichten schon deshalb der Volkssprache bedienen, um sich mit den Damen über diese Gedichte unterhalten zu können. Die volkssprachlichen Gedichte einer Louise Labé und einer Veronica Gambara atmen in ihrem Petrarkismus einen zutiefst höfischen Geist.³² Wenn Opitz in seinen „Deutschen Poemata“ Gedichte der Gambara übersetzt, trägt dies manifestartigen Charakter. Es geht um den Nachweis, dass es einer höfischen Dame nicht unwürdig ist, Gedichte zu verfassen. Ausdrücklich wird in der „Poeterey“ die Frau als Leserin der Liebesdichtung benannt.³³ Am Ende der „Poeterey“ heißt es sogar, es wäre „der grösste lohn“, „den die Poeten zue gewarten haben“, dass sie

inn königlichen vnnd fürstlichen Zimmern platz finden/ von grossen vnd
verständigen Männern getragen/ von schönen leuten (denn sie auch das Fra-
wenzimmer zue lesen vnd offte in goldt zue binden pfleget) geliebet/ in die
bibliothecken einverleibet/ öffentlich verkauffet vnd von jederman gerhümet
werden.³⁴

Das war sicherlich nicht das Ideal der neulateinischen Dichter. Dichtung erscheint in der höfisch-idealen Welt als Gegenstand der Unterhaltung, das heißt sowohl der Konversation wie des geselligen Spiels. Selbstverständlich darf eine solche Dichtung, die in Gegenwart der Damen zum Gegenstand der Konversation ge-

Adam. Wiesbaden 1997, Bd. 1, S. 17–41. Zur Rolle der Frau vgl. Rosmarie Zeller: Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversation. In: *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*. Hg. v. Wolfgang Adam. Wiesbaden 1997, Bd. 1, S. 531–541.

31 Irmgard Scheitler: Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als „Ort kulturellen Handelns“. In: *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*. Hg. v. Susanne Rode-Breymann. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 35–65.

32 Zur Ausprägung und Problematik eines spezifisch weiblichen Petrarkismus vgl. Ulrike Schneider: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Stuttgart 2007.

33 Opitz: *Poeterey* S. 21. GW S. 353.

34 Opitz: *Poeterey* S. 72. GW S. 411.

wählt wird, nicht nach neulateinischem Pedantismus und der Schulfüchserei des Akademikers riechen. Auf der anderen Seite muss sie sich auf einem inhaltlich und stilistisch anspruchsvollen Niveau bewegen. Damit ist der Meistergesang mit seinen Grobianismen und trivialen Geschichtlein genauso ausgeschlossen wie eine didaktisch orientierte Bibeldichtung.

Als Schulfuchs und Pedant, in dem sich überflüssige Gelehrsamkeit und mangelnde Weltläufigkeit verbinden, wird der Gelehrte in der höfischen Kultur zum Gegenstand des Spotts. Gelehrter und Hofmann treten als Gegensätze auseinander. „Warum sind die Gelehrten selten höflich?“ fragt Harsdörffer und antwortet selbst: „Dieweil sie selten nach Hof kommen/ sondern vielmehr Bücher durchlesen [...].“³⁵ Mit ihren „ungeschlachten und unartigen Sitten“ würden „die alten Schulfüchse“ sogar die Würde der Wissenschaften und Künste an den Fürstenhöfen verächtlich machen.³⁶

Das Stilideal der Höflichkeit impliziert eine zunehmend scharfe Kritik des akademischen Pedantismus. Die „Einsamkeit“ des Gelehrten, die zahllosen, über Büchern verbrachten Nachtstunden (die „lucubrationes“ der Humanisten), verleihen keine Würde mehr, sondern treten in Gegensatz zur Gesellschaftsfähigkeit des Hofmanns. „Alberne Thoren“ sind nach Moschersch die „Pedanten und Schulfüchs“, „Monsichtige tropfen“, die mit ihrem „verstrubelten Bart“ und ihrem unverständlichen Gebrummel, mit ihrem „wüsten und grillischen Leben“ keine Ahnung vom Staatswesen haben, dennoch aber den „Königen/ Fürsten und Herren“ vorschreiben wollen, wie sie den Staat zu regieren haben.³⁷

Der „haarichte Kopf“ des Gelehrten mit seinem „verstrubelten Bart“, wie er von Moschersch satirisch überzeichnet wird, ist auf vielen Gelehrtenporträts aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu finden, oft begleitet von dem wichtigsten Accessoire der Gelehrsamkeit, dem Buch, auf das der Porträtierte sich stützt oder das er in Händen hält. Beides verschwindet im Laufe des 17. Jahrhunderts aus den Porträts der Dichter. An die Stelle des Buches tritt der Degen, an die Stelle des Talars der höfische Spitzenkragen. Der gestutzte Oberlippenbart, der „Henri Quatre“ wie Opitz ihn trägt – aber etwa auch Weckherlin, der als Gesandter am englischen Hof lebt –, ist in diesem Sinne programmatisch zu verstehen. Er entspricht der höfischen Mode, wie sie sich von Frankreich aus am Anfang des 17. Jahrhunderts über das Heilige Römische Reich zu verbreiten beginnt. Es ist derselbe Bart, den etwa auch Wallenstein oder Fürst Ludwig, der Gründer der Fruchtbringenden Gesellschaft, tragen.

Zum eigentlichen Kennzeichen der überflüssigen und unhöflichen Gelehrsamkeit wird die lateinische Sprache. Was der ganze Stolz des Humanisten war, sein

35 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* Bd. I, Nr. 48, S. 296.

36 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* Bd. II, Nr. 54, S. 56.

37 Johann Michael Moschersch: *Hoff-Schule*. In ders.: *Visiones De Don Quevedo. Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt*. Straßburg 1642. Ndr. Hildesheim, New York 1974, S. 405–540, hier S. 462f. Dazu Kühlmann: *Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat* S. 363–371.

an der Antike geschultes Latein, wird von den Hofmannstraktaten als „Pedantische unnd Grobianische Gelehrtheit“ verspottet. In Johann Werner Gebharts „Fürstlichen Tischreden“ (1598) und in der „Aulica Politica“ (1622–24) von Georg Engelhardt Löhneys hat man ernste Zweifel daran, ob es überhaupt noch Sinn hat, die fürstlichen Zöglinge einer solchen Gelehrsamkeit auszusetzen. Es besteht die Gefahr, dass die adligen „Discipel“ glauben, wenn sie „die Lateinische und Griechische Grammatica also gelernet/ daß sie auch alle Regeln und Figuren von Wort zu Wort außwendig können/ und etwas auß dem Cicerone und Virgilio zusagen wissen“, dass „Lateinisch reden eben das vornemste an einem Fürsten were“.³⁸

In della Casas „Galateo“ heißt es unter dem Titel „Vnnötiges Latein reden“, nichts sei in der „beywohnenden Gesellschaft“ schlimmer als diejenigen, „de-nen das Latein wie Knoblauch auß dem Halß stincket“.³⁹ Der Gebrauch der lateinischen Sprache solle den Gelehrten überlassen bleiben, fordert man, die aber auch, wenn sie sich der lateinischen Sprache bedienen, unter sich bleiben sollen. „Vnleidliche Leut“ sind sie, wenn sie der „beywohnenden Gesellschaft“ mit ihrem Latein beschwerlich werden. Die stilistischen Ideale, die Chytraeus schon 1579 in der Übersetzung des „Galateo“ für den Gebrauch der deutschen Sprache einfordert, sind den Forderungen, die Opitz fünfzig Jahre später in der „Poeterey“ erheben wird, sehr ähnlich.

Wie Opitz plädiert Chytraeus für die Sprache der höfischen „Cantzeleyen“ als Norm des Hochdeutschen, im Gegensatz zu den regionalen Dialekten.⁴⁰ Für Chytraeus freilich ist die hochdeutsche Sprache nicht die Sprache einer neu zu schaffenden, deutschsprachigen Kunstdichtung, sondern sie ist notwendig, um an den Höfen nicht „für einen vnverständigen vnd vnhöflichen Menschen“ gehalten zu werden.⁴¹ Dialektale Ausdrücke sind bei Hofe genauso verpönt wie Latein. Auch hier war der „Cortegiano“ (I.34) richtungsweisend gewesen, der im rhetorischen Begriff der „elegantia“ ausführlich die Sprachform beschrieben hatte, der sich der Hofmann zu befleißigen habe. Noch Mitte des 18. Jahrhunderts heißt es in der „Sprachkunst“ Gottscheds: „Die beste Mundart eines Volkes ist insgemein diejenige, die an dem Hofe, oder in der Hauptstadt eines Landes gesprochen wird.“⁴²

Die Höflichkeit drückt sich in einer gewählten Umgangssprache aus, wobei die Gewähltheit daran zu erkennen ist, dass man nicht die Ausdrücke verwen-

38 Zitiert nach Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat S. 341f.

39 Giovanni della Casa: Galateus. Das Büchlein von erbarn/ höflichen und holdseligen Sitten verdeutscht von Nathan Chytraeus 1597. Hg. v. Klaus Ley. Frankfurt 1607, Ndr. Tübingen 1984, S. 92. Vgl. Nachwort des Herausgebers S. 73* zu der Tatsache, dass es sich bei der Passage, aus der hier zitiert wird, um einen Einschub von Chytraeus handelt. Zu della Casa vgl. Klaus Ley: Die ‚scienza civile‘ des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation. Heidelberg 1984.

40 Opitz: Poeterey GW S. 371 und S. 388, dort jeweils die Anmerkungen von Schulz-Behrend.

41 Chytraeus in della Casa: Galateus S. 91.

42 Johann Christoph Gottsched: Deutsche Sprachkunst. Hg. v. P.M. Mitchell. In ders.: Ausgewählte Werke. Berlin, New York 1978, Bd. 8.1, S. 38.

det, die beim Volk und bei den Bauern („plebejjs et rusticis“) in Gebrauch sind, sondern diejenigen, die ein adliger und gebildeter Mann („viro nobili et sapienti“) benutzen würde.⁴³ Es geht um die feinen Unterschiede, an denen man erkennt, ob jemand zur guten Gesellschaft gehört oder nicht. Das erkennt man auch schon im 16. Jahrhundert vor allem an der Sprache. Zu Recht hat Manfred Hinz darauf hingewiesen, dass Pierre Bourdieus Theorie der „feinen Unterschiede“ in den Hofmanns-Traktaten „geradezu einen banalen Gemeinplatz“ darstellt.⁴⁴

Die höfische Konversationskultur und ihr Dichtungsideal ist von „anmutiger Nachlässigkeit“ (sprezzatura) geprägt, von Witz oder Esprit, wie es später heißen wird und von „Scharfsinnigkeit“ („acutezza“), wie sie in pointierten Formulierungen zum Ausdruck kommt. Wichtig sind daneben Tanzen, Fechten und Reiten. In Samuel Bernhardts „Anleitung zu einem Adelichen Leben“, „in welcher abgebildet wird/ waß Adelicher Jugend zu lesen/ zu lernen/ zu üben anständig und nötig ist“, von Moscherosch 1645 aus dem Französischen übersetzt, wird im sechsten Kapitel, das den „adelichen Übungen“ gewidmet ist, im Einzelnen „vom Dantzen/ vom Fechten/ von Ballenspiel/ von Carten/ vnd Würffel/ von der Lauten/ von Reuten/ vnd Voltosiren [Voltigieren], vom reissen [dem technischen Zeichen, von dem es heißt, dass es insbesondere militärisch von Bedeutung sei] vnd von der Mathematica“ gehandelt.

Gelegentlich taucht in diesem Gespräch der Schulmeister auf, der nach Anweisung des Hofmeisters „von seinen Philosophis“ erzählen soll, dann aber doch nie zu Wort kommt.⁴⁵ Der Offizier, der für den militärischen Unterricht der Zöglinge zuständig ist, sieht in ihm nur die Bestätigung seines Vorurteils, dass die „Schulfüchse“ von „Höflichkeit“ und „guten sitten“ nichts verstehen. Als „rotziger Vetter“ solle er sich erstmal den Bart saubermachen, „dann er ist aller voll Brosamen/ vnd gehacktem Fleisch“.⁴⁶

Die humanistische Gelehrtenschule mit ihrem Nachdruck auf dem Latein- und Griechischunterricht genügt den Anforderungen des entstehenden Territorialstaates mit seiner Beamtenelite, die vom Hof des Fürsten aus das Land regiert, zunehmend weniger. Schon 1587 hatte Francois de la Noue in seinen „Discours politiques et militaires“ dem französischen König den Vorschlag gemacht, Ritterakademien einzurichten, an denen die zukünftige militärische und höfische Elite des Landes auszubilden wäre, offensichtlich, weil er den humanistischen Gelehrtenschulen dies nicht zutraute. Die Fürsten brauchten den adligen Nachwuchs als Verwaltungselite „zu bestendiger erhaltung ihrer Königreich“, nämlich als „Kriegs Obristen“, „Gubernatores/ unnd andere hohe Officier/ Gesandten/ unnd Haubtleut“.⁴⁷ Die Abhandlung de la Noues führte, wie Norbert Conrads gezeigt

43 Guazzo: *De civili conversatione* S. 159.

44 Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmannes* S. 309, Anm. 43.

45 Samuel Bernhardt: *Anleitung zu einem Adelichen Leben*. Straßburg 1645, S. 475.

46 Bernhardt: *Anleitung zu einem Adelichen Leben* S. 482f.

47 Francois de la Noue: *Discours Oder Beschreibung und ußführliches räthliches bedenken/ von allerhandt so wol Politischen/ als Kriegssachen, übers. von Jacob Rahtgeb*. Frank-

hat, auch im deutschsprachigen Raum zur Einrichtung von Ritterakademien, darunter vor allem das „Collegium illustre“ in Tübingen und das „Collegium adelphicum“ in Kassel.

Auch das von Georg von Schönaich gegründete Gymnasium in Beuthen an der Oder, das Opitz 1616–1617 besucht, ist mit seinem Unterricht in höfischem Verhalten, wozu ein eigener „Professor morum“ eingestellt wurde, Ausdruck dieser Reformbewegung. In der von Georg von Schönaich selbst verfaßten Stellenbeschreibung heißt es, dass dieser Professor

die Jenige, so ihre studia mehrenteilss absolviret, vnndt vorhabens sein, in einen gewissen Standt zutreten, vnndt entweder selbst zu regiren, zu diehn, oder sich bediehn zu lassen, informiren, vntterweissen vnnd lehren solle; Wie sie sich im reden vnnd geberden tam publicè quam privatim, in omnibus actionibus et in quovis vitae genere, gegen Jedermenniglichen, so wol dehnen, so Standes- vnndt ehren halben über Sie, alss denen so Standess vnnd Ehren halben Ihnen gleich, auch vntter ihnen sein, verhalten sollen [...].⁴⁸

Die Erfahrung zeige, dass ein solcher Unterricht notwendig sei. Besonders unter den evangelischen Gelehrten, den „Theologis, Pastoribus vnnd Philosophis“ seien viele „so niedriges Standess“, dass ihrem „aufnemben“ und „fortkomben“ nichts so sehr im Wege stehe, „denn dass Sie in moribus so gar nicht vntterrichtet, vnnd sich gar nit gegen den Obern, vnnd in dass gemeine weltliche wesen vnnd zustandt, zu schicken vnnd zu richten wissen“. Pfarrer, die sich nicht zu benehmen wissen, gereichten aber „auch der Euangelischen Kirchen nit zu geringer verachtung“.

Caspar Dornau, erster Inhaber dieser Professur für ‚höfliches Verhalten‘ hielt 1617 unter dem Titel „Charidemus“ seine Antrittsrede „über die Schönheit, Notwendigkeit und den Nutzen der Sitten für die conversatio civilis“.⁴⁹ „Conversatio civilis“ meint auch hier nicht nur die „höfliche Konversation“, sondern (mit den Worten der della Casa-Übersetzung) den „bürgerlichen Wandel“, den „Umgang“ und die „Umgangsformen“. Es ist dasselbe Jahr, in dem Opitz an derselben Schule

furt a.M. 1592, zit. nach dem Abdruck des Kapitels in Norbert Conrads: Ritterakademien der frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert. Göttingen 1982, S. 326–332, hier S. 326f.

48 Zitiert nach Konrad Kolbe: Stiftungsurkunde der Schule und des Gymnasiums zu Beuten an der Oder aus dem Jahre 1616. In: Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 3 (1893), S. 209–268, hier S. 246.

49 Caspar Dornau: Charidemus, hoc est, de morum pulchritudine, necessitate, utilitate, ad civilem conversationem, oratio auspicalis, habita in illustri panegyre gymnasi Schönaichi ad Oderam. Beuthen 1617. Zu Dornau Robert Seidel: Späthumanismus in Schlesien. Caspar Dornau (1577–1631). Leben und Werk. Tübingen 1994. Zum „Charidemus“ und den Abhängigkeiten und Unterschieden zu Opitz S. 265–337. Daneben mit anderer Gewichtung Jörg Robert: ‚Vetus Poesis – nova ratio carminum.‘ Martin Opitz und der Beginn der ‚Deutschen Poeterey‘. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 397–440 und ders.: Martin Opitz und die Konstitution der deutschen Poetik. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322.

in seinem „Aristarch“ zum ersten Mal den Versuch machte, einen Dichtungsbe- griff zu formulieren, der dem bei Dornau formulierten gesellschaftlichen Ideal entspricht. Nicht nur in der Titelgebung ist der „Aristarch“ das literatur- und sprachpolitische Komplement von Dornaus „Charidemus“.

Dornaus Vorbild wiederum ist der „Cortegiano“ Castigliones. In der Literaturliste, die dem „Charidemus“ angehängt ist, findet sich Castigliones Werk gleich zweimal, neben della Casa, Guazzo und weiteren Hoftraktaten. Grundbedingung von elegantia ist für Dornau, dass der körperlichen Schönheit die Schönheit des Geistes entspricht, die wiederum an erster Stelle an der Sprache zu erkennen ist. Dem körperlichen Ideal der elegantia entspricht mithin das stilistische, wenn es heißt, dass man sich reiner, angenehmer und ehrsafer Worte bedienen, altertümliche und unpräzise Wendungen aber vermeiden müsse. Die Wortwahl müsse dem Gegenstand und den anwesenden Personen angemessen sein, so dass die sprachliche Gestalt dem Inhalt entspricht.⁵⁰ Dieselben Forderungen erhebt kurz darauf auch Opitz in der „Poeterey“.

Es finden sich im „Charidemus“ darüber hinaus Anweisungen zur Körperhaltung, zu Blick und Gesichtsausdruck, zur Kleidung (gepflegt, aber nicht luxuriös) und zur Sauberkeit. Diogenes in seiner Tonne ist für Dornau nicht das Vorbild geistiger Unabhängigkeit, sondern in seiner Ungepflegtheit, Unsauberkeit und in seinen mangelnden Umgangsformen das genaue Gegenbild des Hofmanns.⁵¹

4 Verskunst als Stilideal

Das Ideal der Zierlichkeit und Eleganz, wie es die Hofmannstraktate oder Dornaus „Charidemus“ entwickeln, ist ein umfassendes gesellschaftliches Ideal, das eine Form des sprachlichen Ausdrucks genauso umfasst wie Barttracht, Kleidung und eine bestimmte Form des gesellschaftlichen Auftretens („Galanterie“) oder etwa die Körperhaltung eines Turnierteilnehmers.⁵² Opitz überträgt dieses Stilideal auf die neu zu schaffende, deutschsprachige Kunstdichtung. Um dieses Stilideal verwirklichen zu können, ist an erster Stelle ein fest bestimmter Regelkanon notwendig, insofern Zierlichkeit sich überhaupt erst im festen Rahmen einer Form und Ordnung entfalten kann. Zierlichkeit und Eleganz ist das Ergebnis von Form- und Regelwissen, in der Dichtung genauso wie in der Mode. Diese Behauptung belegt par excellence der Gegensatz zwischen der volkssprachlichen Reimerei der Meistersinger und der Verskunst, wie Opitz sie in seiner „Poeterey“ proklamiert.

50 Dornau: Charidemus f. C3r.

51 Dornau: Charidemus f. C4r.

52 Claudius Sittig: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wett- eifers um 1600. Berlin, New York 2010, hier S. 280. Sittig skizziert S. 278–296 die Bedeutung der „Zierlichkeit“ als umfassendes Ideal der frühneuzeitlichen Adelskultur. Zu den sprach- geschichtlichen Hintergründen des elegantia-Ideals Robert: Opitz und die Konstitution der deutschen Poetik, bes. S. 292–296.

„Jch wündsche euch allen eine gute Nacht. Dieses Spiel habe ich, Herr Peter Sq. Schulmeister und Schreiber zu Rumpels-Kirchen selber gemacht“.⁵³ Mit diesem Vers empfiehlt sich der Meistersinger und Schulmeister Peter Squentz in der „Absurda comica“ (1657) des Andreas Gryphius dem höfischen Publikum. Wenn Prinz Serenus diesen Vers mit der sarkastischen Bemerkung kommentiert: „Der Vers hat schrecklich viel Füsse“ illustriert er damit den durchschlagenden Erfolg der Opitzschen Versreform als höfisches und stilistisches Ideal. Mitte des 17. Jahrhunderts kennt der Adel die Prinzipien der Fußmetrik. Die Antwort von Squentz – „So kan er desto besser gehen“ – zeigt, dass diese Prinzipien mittlerweile zu den feinen Unterschieden gehören, an denen man die soziale Zugehörigkeit erkennen kann. Der Schulmeister Squentz ist mit seinen Knittelreimen nicht nur Teil einer anderen sozialen Schicht, sondern mittlerweile – 1657 – auch einer hoffnungslos veralteten Dichtungstradition.

Die verstechnischen Formen des Meistersangs leiten sich von den Aufführungsbedingungen als einer ursprünglich mündlichen und nach bestimmten Melodien („Töne“, man muss wohl an eine Art Sprechgesang denken) vorgebrachten Dichtung ab, deren Pointe darin bestand, eine einfache Geschichte oder den Text der Bibel nach den komplizierten Regeln des Meistersangs („Tabulatur“) erzählen zu können. Die Meistersänger traten dabei in wettkampfähnlichen Veranstaltungen („Singschulen“) gegeneinander an.

Anspruchsvollere stilistische Formen waren im Meistersang aufgrund seines mündlichen Charakters – der auch in den schriftlich aufgezeichneten Gesängen bewusst und ausdrücklich erhalten werden soll – weder möglich noch gewollt. 4286 Meisterlieder sind nach neueren Zählungen von Hans Sachs überliefert. Die Knittelreime eines Hans Sachs und die Sonettkunst eines Petrarca gehören in jeder Hinsicht verschiedenen Welten an. Schon im „Aristarch“ hatte Opitz die für die neulateinische Kultur provokante Behauptung aufgestellt, dass die niederdeutschen Gedichte von Heinsius dessen neulateinischen an Eleganz nicht nur nicht nachstünden, sondern diese sogar überträfen.⁵⁴

Neben Heinsius und Ronsard ist es vor allem der „sinnreiche Petrarcha“ – der durch seine italienischen Werke mehr „Lob erjaget“ habe als durch seine lateinischen⁵⁵ – den Opitz ins Deutsche übersetzt. Die Sonettkunst Petrarcas ist mit ihren hohen Anforderungen an das stilistische Vermögen genauso wie mit ihren erhabenen Inhalten (unerfüllte Liebe, sehnendes Verlangen usw.) der maximale Gegensatz zu den Reimen eines Hans Sachs, der dort etwa von einem Angelausflug berichtet oder die antike Mythologie auf das Niveau von Schwankerzählungen herunterbricht.

53 Andreas Gryphius: *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz*. Hg. v. Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer. Stuttgart 1996, S. 25f.

54 Martin Opitz: *Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae*. In ders.: *Lateinische Werke*. Bd. 1: 1614–1624. Hg. v. Veronika Marschall und Robert Seidel. Berlin u.a. 2009, S. 58–89, hier 78f.

55 Opitz: *Leservorrede zu den „Teutschen Poemata“* S. 172.



Abb. 12: Einladungszettel der Nürnberger Meistersinger in der Katharinenkirche mit Bildnis von Hans Sachs

Im Gegensatz zur mündlichen Tradition des Meistergesangs⁵⁶ ist die Kunstdichtung von Opitz (wie die von Petrarca, Ronsard und Heinsius) deshalb auch von vornherein eine schriftsprachliche Tradition. Sie ist für die stille Lektüre des Kenners oder die musikalische Rezitation gedacht. Sie impliziert einen Leser und Rezitator, der die Muße hat, sich in die stilistischen und metrischen Feinheiten eines Gedichts zu vertiefen. Gemeinsam mit anderen, kunstverständigen Lesern kann er dann sein Urteil zum Gegenstand der höflichen Konversation machen. Auch hier hat Harsdörffer in seinen „Frauenzimmer Gesprächspielen“ die avierte Rezeption dieser Kunstdichtung an vielen Stellen vorgeführt.

Das erklärt auch die manifesten Unterschiede zwischen der „Poeterey“ und den neulateinischen Poetiken der Zeit. Wer das schmale Heftchen, das die „Poeterey“ darstellt, mit den „Poetices libri septem“ (1561) eines Julius Cäsar Scaliger, der „Ars poetica“ (1631) Alessandro Donatis, mit Georg Fabricius' „De re poetica“ (1556), mit der „Poetica latina nova“ (1607) der Giessener Professoren Christoph Helwig, Kaspar Finck und Konrad Bachmann, oder mit den etwas später erscheinenden Poetiken von Gerhard Johannes Vossius und Jacob Masen vergleicht, der kann nicht ernsthaft behaupten, dass die „Poeterey“ eine vollwertige Poetik im

⁵⁶ Zur Mündlichkeit als konstituierendes Merkmal des Meistergesangs vgl. Michael Baldzuhn: The companies of Meistergesang in Germany. In: The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe. Hg. v. Arjan van Dixhoorn and Susie Speakman Sutch. Leiden, Boston: Brill 2008, S. 219–255.

Sinne dieser Werke ist. Die „Poeterey“ ist, wie Jörg Robert festgestellt hat, eine auf die Bedingungen der Deutschsprachigkeit zugeschnittene „poetica specialis“ im Gegensatz zur „poetica generalis“ der Neulateiner.⁵⁷ Das ist richtig auch in dem Sinne, dass die „Poeterey“ genau die inhaltlichen, gattungstechnischen, rhetorischen und metrischen Forderungen entwickelt, die dem höfischen Stilideal entsprechen.

5 Dichtung als höfische Kunst

Opitz war kein Lehrer oder Professor – und damit kein „Schulfuchs“ und „gelehrter Pedant“ –, sondern Diplomat in höfischen Diensten. Opitz war kein verkannter Dichter, der sich mit einem Brotberuf durchgeschlagen hätte, eigentlich aber immer nur dichten wollte, wie man das aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert kennt, sondern Opitz war es gelungen, in die höchsten Ränge der Gesellschaft vorzudringen, soweit man als Nicht-Adliger überhaupt in solche Ränge vordringen konnte. Das gleiche gilt für einen Dichter wie Georg Rudolf Weckherlin und es gilt natürlich auch für Tobias Hübner und Dietrich von dem Werder, die sich als Adlige um einen höfischen Ton in der Dichtung bemühten.

Opitz wollte nicht ein „Amt“, um sich ungestört in die Gelehrsamkeit einer akademischen Dichtung zurückziehen zu können, wie es die neulateinischen Dichterphilologen an den Universitäten getan hatten, sondern er wollte sich, als Inhaber eines „Amtes“, den „größeren vnd mehr wichtigen Sachen“, nämlich dem „geliebten Vaterlandt“⁵⁸ widmen und damit demonstrieren, dass er – als Dichter – für diese Ämter geeignet war. Opitz wollte das Vorurteil widerlegen, „man wisse einen Poeten in öffentlichen ämptern wenig oder nichts zue gebrauchen“.⁵⁹

Opitz, Weckherlin, Hübner und von dem Werder repräsentieren damit auch in ihren Personen das Ideal der Hofmannstraktate, nämlich einen Hofmann, der wichtigen „Ämptern“ „vorsteht“, gleichzeitig aber sich gepflegt ausdrücken und Gedichte schreiben kann. Mit diesem Ideal richtet er sich einerseits gegen eine zeitgenössische Adelskultur, die von diesem Ideal mehr oder weniger weit entfernt war, andererseits aber gegen das Bild eines Dichters, der als Altphilologe (poeta philologus) seinen neulateinischen Manierismen nachhängt, in der großen Welt der Höfe aber fehl am Platze ist. Die „Poeterey“ ist Ausdruck desselben Stilwillens, der den Lebensentwurf von Opitz als Diplomat in höfischen Diensten bestimmte.

Diese These würde nicht nur das Stilideal der „Poeterey“ erklären, sondern auch die soziale Aufwertung der Dichtung, wie sie Opitz in den Vorreden zu seinen Werken betreibt, darunter an erster Stelle die Vorrede zur „Poeterey“. Wenn Opitz in dieser Vorrede so viel Wert darauf legt, dass er diese „Poeterey“ auf das

57 Robert: *Vetus Poesis – nova ratio carminum* S. 417–420.

58 Opitz: *Poeterey* S. 8. GW S. 339.

59 Opitz: *Poeterey* S. 16. GW S. 346.

Ansuchen „vornemer Leute“ hin verfasst habe und zwar mit der Absicht, zu zeigen, dass eben diese Dichtung eine „vorneme wissenschaft“ ist, der Beschäftigung der „vornemen Leute“ durchaus würdig, dann ist das ein erkläruungsbedürftiger Befund.⁶⁰ Eine solche Behauptung – eine Poetik auf das Ansuchen „vornemer Leute“ hin verfasst zu haben – ist ein absolutes Novum. Keine neulateinische Poetik des 16. Jahrhunderts behauptet Vergleichbares von sich.

Zincgref nennt in seiner Widmung zu Opitz' „Teutschen Poemata“ (1624) schon eine ganze Reihe von deutschen Adligen, die sich alle zu ihrer großen Ehre nicht nur im Waffenhandwerk, sondern auch in der Dichtung geübt haben. Die Dichtungen

Albrechts Grafen von Heigerlohe/ Conrads Grafen von Kirchberg/ Eberhardts vnd Henrichs Freiherren von Sax/ Fridrichs Grafen von Leinigen/ Gottfrids Freiherrn von Nisen/ Kraften Grafens von Toggenburg/ Rudolfs Grafen von Newenburg/ Rudolfs Freiherrn von Rotenburg/ Vlrichs Freihern von Gutenberg/ Werners Freihern von Tüfen/ Heinrichs Hertzogen von Breßlaw/ Otten Marggrafen von Brandenburg/ Heinrichs Marggrafen von Meissen/ Ja Keisers Henrichs vnd Conradi Römischen Königs poemata (unzehlich Teutscher vom Adel zu geschweigen)⁶¹

zeigten, dass man sich auch als Adliger mit der Dichtung beschäftigen könne, ohne etwas von seiner Ehre einzubüßen. Demselben Zweck dient auch Opitzens Widmung der Breslauer Ausgabe der „Deutschen Poemata“ (1625) an Fürst Ludwig von Anhalt mit ihrer langen Aufzählung von Fürsten, Kaisern und Feldherren, die sich als Dichter oder Mäzenaten betätigten und damit dem deutschen Adel ein Vorbild sein sollten. Was Opitz hier vollzieht, ist der Versuch einer sozialen Aufwertung der Dichtung, die das notwendige Komplement der Reformulierung dieser Dichtung entsprechend den Regeln der Höflichkeit ist.

Johann Klaj übernimmt 1645 in seiner „Lobrede der Teutschen Poeterey“ die Liste der adligen Dichter wörtlich von Zincgref. Auch bei ihm ist sie das Argument dafür, dass

unsere Poeterey nicht aus dem Schulstaube hergeflogen/ nach welcher sie/ wie etliche unbesonnene meinen/ noch stinket/ sondern sie ist zu Hofe/ nebenst andern Ritterlichen Übungen/ Thurnieren und Fechten/ in vollem Schwang gangen. Wird auch/ ob Gott wil/ dermaleins widerum von hohen Häubtern angenommern und geliebet werden.⁶²

60 Opitz: Poeterey S. 7. GW S. 338.

61 Julius Wilhelm Zincgref: Dedicatio. In Opitz: Deutsche Poemata S. 171. Die Liste entstammt ursprünglich Melchior Goldasts „Paraeneticorum veterum pars I“ (1604), vgl. die Anm. dort von Schulz-Behrend.

62 Johann Klaj: Lobrede der Teutschen Poeterey. In ders.: Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“. Hg. v. Conrad Wiedemann. Tübingen 1965, S. 10.

Dichtung steht als „ritterliche Übung“ neben dem Turnier. Auch hier ist der „Cortegiano“ Castigliones, der ein ganzes Kapitel (I.34) dem Nachweis widmet, dass literarische Interessen den Fürsten und Heerführern der Antike keineswegs fremd gewesen sind und sich deshalb auch heute kein Adliger für solche Interessen schämen müsse, das Vorbild gewesen.

Vor diesem Hintergrund sind die großen Vorbilder und Rollenmodelle von Opitz zu verstehen. Wieder ist an erster Stelle Petrarca zu nennen, der mit dem Petrarkismus die poetische Ausdrucksform des höfischen Rollenverhaltens schlechthin geschaffen hat. An zweiter Stelle steht Ronsard, der genau diese Ausdrucksform am französischen Hof etabliert und mit seinem Werk das europaweite Vorbild für höfische Dichtung überhaupt geschaffen hat.⁶³ In der Vorrede zu den „Teutschen Poemata“ richtet Opitz sich kaum verhohlen an den deutschen Adel, wenn er dort auf die Tatsache verweist, dass Ronsard sogar für seine Dichtung „von seinem König mit reichen Einkommen begabt worden“ sei.⁶⁴ So weit war man am französischen Hof gegangen: Man hatte den Dichtern Geld gegeben. Man hatte Leuten Geld gegeben, damit sie Gedichte schrieben. Davon konnte in Deutschland vorerst keine Rede sein.

Ronsards „Abbregé de l’art poetique françois“ (1565) ist das unmittelbare Vorbild von Opitz’ „Poeterey“, genauso wie es zahlreiche Übersetzungen von Gedichten Ronsards sind, an denen Opitz immer wieder seine poetischen Ideale illustriert. Mit Joachim du Bellays „Défence et illustration de la langue française“ (1549) war der Poetik Ronsards bereits eine Verteidigung der französischen Sprache als höfischer Sprache vorausgegangen, die ebenfalls deutliche Analogien zu den Bemühungen von Opitz aufwies.⁶⁵ Heinsius, den Opitz auf seiner Reise in die Niederlande (1620) aufgesucht hatte, hatte genau denselben Schritt vom neulateinischen Klassizismus zur volkssprachlichen Kunstdichtung in seinen „Nederduytschen Poemata“ (1608) vorgeführt. Auch er hatte diesen Schritt im Zeichen Petrarcas und Ronsards vollzogen.

In England ist es Sir Philipp Sidney, in dem sich das Ideal des „courtier poet“ am deutlichsten ausdrückt. Selbst aus dem englischen Hochadel stammend, war Sidney, seit sich die englischen Protestanten unter seiner Führung in der Bartho-

63 Soweit ich sehe, sind seit der ausbaufähigen Studie von Annemarie Nilges: *Imitation als Dialog. Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock*. Heidelberg 1988 keine weiteren Arbeiten zu diesem Thema erschienen. Die von Jörg Robert: *Deutsch-französische Dornen – Paul Schede Melissus und die Rezeption der Pléiade in Deutschland*. In: *Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock*. Hg. v. Marc Föcking und Gernot Michael Müller. Heidelberg 2007, S. 207–229, hier S. 210 Anm. 18 angekündigte Studie zur frühen Rezeption der Pléiade wäre deshalb ein dringendes Desiderat.

64 Opitz: *Teutsche Poemata*, GW S. 172.

65 Die Übernahmen sind insbesondere dokumentiert bei Christian Wilhelm Berghoeffer: *Martin Opitz’ Buch von der deutschen Poeterei*. Frankfurt 1888; Otto Fritsch: *Martin Opitz’ Buch von der deutschen Poeterei. Ein kritischer Versuch*. Diss. Halle-Wittenberg. Halle 1884; Georg Wenderoth: *Die poetischen Theorien der französischen Pléiade in M. Opitz’ deutscher Poeterei*. In: *Euphorion* 13 (1906), S. 445–468.

lomäusnacht in der englischen Botschaft verschanzt hatten, spätestens aber mit seinem ritterlichen Tod in der Schlacht von Zutphen zur Verkörperung des dichtenden „Gentleman“ geworden. Als solcher war Sidney in der Welt der Dichtung, auf dem Rücken eines Pferdes und in der großen Politik gleichermaßen zu Hause. Mit seiner „Defence of Poetry“ (um 1580 entstanden, 1595 gedruckt) hatte Sidney eine höfische Legitimation der Dichtung verfasst, die der „Poeterey“ von Opitz durchaus analog angelegt war. Wie Opitz, so hatte sich auch Sidney den „Abbrege“ Ronsards als Vorbild für seine „Defence“ genommen, was die teilweise wörtlichen Übereinstimmungen – an teilweise denselben Stellen – zeigen. Wie Opitz bemüht sich Sidney um eine Aufwertung der Dichtung von einer schulisch-akademischen Übung im elitären Gelehrtenzirkel zu einer höfischen Beschäftigung.

Die Kurzbiographie Sidneys, die der deutschen Übersetzung der „Arcadia“ (deren Gedichte Opitz übersetzt hatte) beigegeben ist, illustriert vielleicht am besten dieses Ideal des höfischen Dichters. Es heißt dort über Sidney, dieser hätte „dem Hoffleben zugleich also beygewohnet/ daß weder diß seinem studiren/ noch das studiren jenem etwas geschadet/ daß er darumb nicht zugleich vor einen vollkommenen Rittersmann und überauß Gelehrten hätte sollen gehalten werden.“⁶⁶ Gelehrtheit und Rittertum schließen sich nicht aus, höfisches Verhalten muss nicht Verachtung der Wissenschaften implizieren, Gelehrtheit nicht Pedanterie. Das beweist Sidney in seiner Person.

Wenn Petrarca, Ronsard, Heinsius und Sidney die Dichter sind, die Opitz zum Modell einer zukünftigen deutschsprachigen Dichtung erklärt, dann ist das für Opitz selbst insofern paradox, als es genau eine solche, sowohl höfische wie deutschsprachige Dichtung in Deutschland schon einmal gegeben hatte, nämlich ausgerechnet im sogenannten Mittelalter. Dieses Mittelalter begreift Opitz keineswegs als dunkle Epoche. Den Anknüpfungspunkt bilden dabei wiederum die beiden sich wechselseitig bedingenden Faktoren des Adels und der Deutschsprachigkeit. Obwohl diese mittelalterlichen Dichtungen nämlich von Adligen in der Volkssprache verfasst worden seien, würden sie dennoch „manchen stattlichen Lateinischen Poeten an erfindung vnd ziehr der reden beschämen“. Genau an diese Stelle gehört auch das vierte Kapitel der „Poeterey“ mit der Auflistung der mittelalterlichen Adligen (übernommen aus Melchior Goldast „Paraeneticu veteres“), die sich alle, als „vorneme Männer/ vngeachtet jhrer adelichen ankunfft vnd standes“, der Dichtung gewidmet hätte, darunter vor allem Walther von der Vogelweide.⁶⁷

Opitzens Ideal einer deutschsprachigen, höfischen Dichtung war im sogenannten Mittelalter also bereits verwirklicht worden: und zwar mit Walther zeitlich sogar schon vor Petrarca. Es gibt damit im eigentlichen Sinne keinen kulturellen Rückstand Deutschlands gegenüber Frankreich oder Italien. Zumindest hätte es

⁶⁶ Philip Sidney: *Arcadia* der Gräfin von Pembroke. Frankfurt 1643. Ndr. Darmstadt 1971, unpag. Seite am Ende des Romans.

⁶⁷ Opitz: *Poeterey* S. 24. GW S. 356f.

keinen Rückstand geben müssen, wenn diese deutschsprachige mittelalterliche Dichtung nicht zu Gunsten einer neulateinischen Dichtung „in vergessen gestellt“ worden wäre.⁶⁸ Genau in diesem Kontext werden Petrarca und Ronsard genannt. Beide sind für Opitz nicht die Vertreter einer Renaissance der Antike, sondern Vertreter einer volkssprachlichen, höfischen Dichtung, analog zu Walther. Der einzige Unterschied ist, dass die Kontinuität einer solchen volkssprachlichen, höfischen Dichtung im deutschsprachigen Raum leider unterbrochen wurde, im Gegensatz zu Italien und Frankreich.

Nicht das Mittelalter ist für Opitz die problematische Epoche, sondern der sogenannte Humanismus mit seiner Rekonstruktion des antiken Lateins. Diese Opitzianische Umkehrung der modernen Geschichtskonstruktion wird in der Forschung gerne unterschlagen. Das emphatische Bewusstsein einer Renaissance, einer Wiedergeburt der Antike, das die Humanisten hundert Jahre zuvor beseelt hatte, teilt Opitz 1624 nicht mehr. Es ist im Gegenteil die Rekonstruktion des antiken Lateins, mit der die Humanisten an die kulturellen Grundlagen der Antike anschließen wollten, die für Opitz zum Problem geworden ist. Der Humanismus ist dafür verantwortlich, dass im deutschsprachigen Raum die Dichtung einerseits zur Sache der neulateinischen Pedanten geworden und auf der anderen Seite der Barbarei der Meistersinger anheimgefallen ist.

Wenn Opitz die gesamte neulateinische Dichtung in der „Poeterey“ mit Schweigen übergeht, wenn er seine Regeln ausschließlich an Übersetzungen aus dem Italienischen und Französischen illustriert – und nicht etwa aus dem Neulateinischen seiner Zeitgenossen, was doch genauso möglich gewesen wäre –, dann ist das der Grund. Opitz wollte nicht die neulateinische Gelehrtdichtung zum Modell der deutschsprachigen Kunstdichtung machen, sondern die höfische Dichtung, sei es nun die mittelalterliche oder die zeitgleiche, italienische und französische.

Das heißt nicht, dass Opitz sich nicht gleichzeitig weiter der neulateinischen Sprache bedient hätte. Robert Seidel hat festgestellt, dass Opitz „zeit seines Lebens und in nahezu gleichbleibender Gewichtung sowohl deutsche als auch lateinische Gedichte“ schrieb. Opitz hat beides offensichtlich nicht als sich gegenseitig ausschließende Alternative, sondern als verschiedene, komplementäre Bereiche wahrgenommen. Während seine deutschsprachigen Gedichte an Adlige, Frauen und gebildete Hofleute gerichtet sind, richten sich die lateinischen Gedichte an die gelehrte Welt.⁶⁹ Als deutschsprachiger Dichter war Opitz Hofmann, als neulateinischer Gelehrter.

68 Opitz: Poeterey S. 25. GW S. 358.

69 Robert Seidel: Die ‚tote Sprache‘ und das ‚Originalgenie‘. Poetologische und literatursoziologische Transformationsprozesse in der Geschichte der deutschen neulateinischen Lyrik. In: Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktion zwischen Renaissance und Aufklärung. Hg. v. Beate Czapla, Ralf Georg Czapla und Robert Seidel. Tübingen 2003, S. 422–448.

6 Dichtung als Frucht der Gesellschaft

Opitzens Ideal ist die Fortsetzung der höfischen Dichtung des Mittelalters als einer deutschsprachigen Dichtung, die von höfisch gebildeten, höflichen Menschen ausgeübt wurde. Um an diese Tradition anknüpfen zu können, muss nicht nur die deutsche Sprache zur Dichtungssprache entwickelt und reguliert werden, sondern es muss sich auch der Hofmann wieder der Dichtung widmen. Der deutsche Adel musste für die feinsinnigen Vergnügungen, wie sie die schönen Künste, die Literatur und die Konversation boten, gewonnen werden.

Das aber muss, im Jahr 1624, als Utopie gelten. Dass etwa Kurfürst Johann Georg von Sachsen („Bierjörge“) für das Ideal der höfischen Konversation zu gewinnen gewesen wäre, war eine Illusion, der sich Opitz sicherlich nicht hingegeben hat. Von Johann Georg, dessen Hof immerhin der Hort der lutherischen Orthodoxie war, heißt es, dass er nur an den Tagen nüchtern war, an denen er das Abendmahl nahm. Die Umgangsformen am sächsischen Hof illustriert ein Brief Johann Georgs aus dem Jahr 1617 an Landgraf Ludwig von Hessen, in dem er sich darüber beschwert,

was bei Derselben Abreisen und den Abend zuvor, durch dero Diener Georg Heinrich Truchsessen vor Unbescheidenheit in unserm Hoflager vorgelaufen, indem er nicht allein gegen unsren freundlichen lieben Vetter und Pflegsohn, Herzog Friederichen zu Sachsen etc. mit unverschämten Reden und Bedrohung S. L. mit dem Leuchter zu werfen und anderem sich unterstanden, auch noch darüber (in toller und voller Weis) unsren Truchsessen Ulrich von Grundrodt auf nüchtern Morgen im Beisein E. L., zuwider unsre Hofordnung, ins Angesicht geschlagen.⁷⁰

Der Belgier Daniel Eremita, der 1609 im Auftrag des Herzogs von Florenz die deutschen Höfe bereiste, schilderte das Leben am sächsischen Hof in den dunkelsten Farben. Sieben Stunden lang sei man zu Tische gesessen, wobei es außer übermäßigem Essen und Trinken keine andere Unterhaltung gegeben habe. Der Witz des betrunkenen Kurfürsten habe sich darin geäußert, dass er seinen Hofzwerg ohrfeigte oder einem Diener den Rest aus seinem Bierkrug ins Gesicht schüttete, um damit anzuseigen, dass er nachgeschenkt haben wollte.⁷¹

Diese Umgangsformen sind keine Ausnahme. Herzog Christoph von Württemberg mahnt 1565 seinen Sohn Eberhard nach einer Reise ab, „daß Du auf der gan-

⁷⁰ Karl August Müller: Kurfürst Johann Georg I., seine Familie und sein Hof, nach handschriftlichen Quellen des Königlich-Sächsischen Haupt-Staats-Archivs dargestellt. Dresden, Leipzig 1838, S. 123. Zur Trunksucht deutscher Fürsten vgl. die Zusammenstellung bei Johannes Janssen: Kulturzustände des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Erg. u. hg. v. Ludwig Pastor. Freiburg 1903, S. 159ff.

⁷¹ Daniel Hermita: Iter germanicum (1609). Edition in: Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte 2 (1772), S. 328–358, hier S. 337ff. Die Schilderung Hermitas kolportiert auch Janssen: Kulturzustände des deutschen Volkes S. 164.

zen Reis, auf und ab, fast alle Tag zweimal voll bist gewest, zu geschweigen der Unfuer die ganze Nacht mit Saufen, Schreien, Brüllen wie ein Ochs, zu Darmstadt, Heidelberg und sonsten“ zuzubringen. Auch sei er seit der Rückkehr nur „wenige Tage nüchtern gewest“, so dass der Herzog ihn davor warnt, sich sein „junges Leben, Gesundheit, Stärke, Verstand, Vernunft, Gedächtniß, ja auch die Seligkeit und ewiges Leben“ „abzutrinken“.⁷²

Hans von Schweinichen, Kammerjunker des Herzogs Heinrich von Liegnitz, berichtet, dass, als die Herzogin sich einmal weigerte, mit der Maitresse ihres Gemahls zu Tisch zu sitzen, ihr der Herzog „ein gut Maulschelle“ schlug,

davon die Fürstin auch taumelt. Also fahre ich zu, und fasse JFG. [Ihre fürstlichen Gnaden] in die Armen, halte etwas auf, bis sich die Fürstin in die Kammer salviren kann. Mein Herr aber wollt der Herzogin nach und sie besser schlagen, bin ich geschwind da und schlage die Kammerthür vor JFG. meinem Herrn zu, daß JFG. nicht hernach konnten. Darauf waren JFG. auf mich ziemlich zornig, mit Vermeldung, ich sollte ihn ungehofmeistert lassen, es wär sein Weib, er möchte machen, was er wollte.⁷³

Angesichts solcher Berichte wird man den höfischen Dichter, wie Opitz ihn entwirft, deshalb nicht nur vom gelehrten Pedanten absetzen müssen, sondern auch vom real existierenden Adel. Die Hofmannstraktate sind, angefangen mit dem „Cortegiano“, als Idealisierungen zu verstehen. Aus ihnen spricht ein utopisches Bewusstsein. Bei Guazzo wird dies programmatisch, wenn dort die Antwort auf die Frage, „Ob der Adel des Blutes oder der der Tugend besser sei?“ lautet, dass nur der Adel der Tugend der wahre Adel heißen könne.⁷⁴

Höflichkeit ist ein gesellschaftliches Ideal, das vielleicht nie ganz einzulösen, aber immer anzustreben ist. Höfisch ist dieses Ideal nicht, weil es an die fürstlichen Höfe und den Adel gebunden wäre, sondern weil es einen gesellschaftlichen Umgang impliziert, der an bestimmte Bildungsvoraussetzungen – oder besser: an ein bestimmtes Niveau zivilisierter Umgangsformen – geknüpft ist. „Höfisch“ ist nicht als das Gegenteil zu „bürgerlich“ zu verstehen – beide Begriffe können um

72 Janssen: Kulturzustände des deutschen Volkes S. 175, hier zit. nach Bernhard Kugler: Christoph, Herzog zu Wirtemberg. Stuttgart 1872, Bd. II, S. 626f.

73 Hans von Schweinichen: Denkwürdigkeiten. Hg. v. Hermann Oesterley. Breslau 1878, S. 60.

74 Stefan Guazzo: *De civili conversatione dissertationes politicae. Enucleatae, repurgatae, locupletatae, Synopsi insuper et Oeconomia quadam illustratae ab Elia Reusnero Leorino.* Jena 1606, S. 210–217. Zu Adelsideal, Soziätätsbewegung und Sprachenfrage Klaus Garber: Soziätät und Geistes-Adel: Von Dante zum Jakobiner-Club. Der frühneuzeitliche Diskurs ‚de vera nobilitate‘ und seine institutionelle Ausformung in der gelehrten Akademie. In: Europäische Soziätätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung. Hg. v. Klaus Garber und Heinz Wissmann unter Mitwirkung von Winfried Siebers. Tübingen 1996, S. 1–41.

1620 noch synonym gebraucht werden –, sondern als das Gegenteil zu Grobheit und Unhöflichkeit.⁷⁵

Höfisches Verhalten in diesem Sinne kann zwar gelehrt werden, wie die Hofmannstrakte zeigen, die Ausübung dieses Verhaltens ist jedoch an eine Gesellschaft gebunden, die dieses Ideal zu würdigen weiß. Anders als das humanistische Gelehrtenideal ist das Ideal des Hofmanns nur gesellschaftlich zu realisieren, im Umgang mit anderen Menschen. Es ist deshalb für das höfische Ideal der Dichtung, wie es die „Poeterey“ formuliert, von größter Bedeutung, dass sich zeitgleich an den Höfen Gesellschaften bilden, die sich die Einübung des höfischen Ideals zum Ziel setzen.⁷⁶

Im selben Jahr 1617, in dem Opitz am Gymnasium in Beuthen seinen „Aristarch“ schreibt, konstituiert sich auf dem Weimarer Schloss Hornstein die Fruchtbringende Gesellschaft. In der von Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen aufgestellten Satzung heißt es an erster Stelle, dass jeder Gesellschafter

erbar/ weiß/ tugendhaft/ höflich/ nutzlich und ergetzlich/ gesell- und mässig sich überall bezeigen/ rühm- und ehrlich handeln/ bey Zusammenkunften sich gütig/ fröhlich und vertreulich/ in Worten/ Geberden und Werken treulichst erweisen/ und gleichwie bey angestellten Zusammkunften keiner dem andern ein widriges Wort vor übel aufzunemen höchlich verboten; Also solle man auch dagegen aller ungeziemenden Reden und groben Schertzens sich zu enthalten/ festiglich verbunden seyn.⁷⁷

An zweiter Stelle heißt es:

So soll auch den Gesellschaftern vor das II. und vor allen Dingen obligen/ unsere hochgeehrte Muttersprache/ in ihrem gründlichen Wesen/ und rechten Verstande/ ohn Einmischung fremder ausländischer Flikkwörter/ sowol in Reden/ Schreiben als Gedichten/ aufs aller zier- und deutlichste zu erhalten und auszuüben; auch so viel möglichen/ insonderheit bey den Mitgesellschaftern/ zu verhüten/ daß diesem in keinem nicht möge zuwider gehandelt/ vielmehr

⁷⁵ Zur Zivilisierung des europäischen Adels noch immer grundlegend: Norbert Elias: Die höfische Gesellschaft, zuerst 1969.

⁷⁶ Zur „Fruchtbringenden Gesellschaft“ vgl. die Arbeiten von Klaus Conermann: War die Fruchtbringende Gesellschaft eine Akademie? Über das Verhältnis der Fruchtbringenden Gesellschaft zu den italienischen Akademien. In: Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen. Hg. v. Martin Bircher und Ferdinand van Ingen. Hamburg 1978, S. 103–130; ders.: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch. Eine Einleitung. In: Fruchtbringende Gesellschaft. Der Fruchtbringenden Gesellschaft Geöffneter Erzschatzrein. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650. Hg. v. Klaus Conermann. Weinheim 1985, Bd. 2, S. 21–127. Zur Spracharbeit insbes. Klaus Conermann: Purismus in der Spracharbeit der Fruchtbringenden Gesellschaft? Zur Bedeutung der Richtigkeit und Reinheit in der Puritas- und Decorum-Rhetorik der deutschen Sprachreform im 17. Jahrhundert. In: Muttersprache 123 (2013), S. 181–205.

⁷⁷ Carl Gustav von Hille: Der deutsche Palmbaum. Nürnberg 1647. Ndr. München 1970, S. 16f.

aber gehorsamlichen nachgelebt werden: wozu dann ein jedweder seine beywohnende Höflichkeit/ ohn das vielfältige Anleitung geben würde.⁷⁸

Einen deutlicheren Beleg für den Befund, dass die kunstgemäße, geregelte Verwendung der deutschen Sprache an das Ideal der Höflichkeit gebunden ist, wird man wohl kaum finden.

Unmittelbares Vorbild der Fruchtbringenden Gesellschaft waren die italienischen Akademien, wie sie Fürst Ludwig von seiner Italienreise kannte. Das Regelwerk dieser Gesellschaften waren die Hofmannstrakte.⁷⁹ „Höfische Conversatio, welche zugleich den Umgang und das Gespräch bei Hofe meint und sich darüber hinaus als vorbildlicher, ‚zivilisierter‘ Verkehr der menschlichen Gesellschaft zu legitimieren bestrebt war“, ist der Zweck der Fruchtbringenden Gesellschaft.⁸⁰ Sie repräsentiert damit eine „aristokratisch geprägte Wissens-, Verhaltens- und Geselligkeitskultur“, wie Andreas Herz geschrieben hat.⁸¹

Die Reihen der FG [also der Fruchtbringenden Gesellschaft] bevölkerten die christlich-humanistisch akkulturierten jüngeren höfisch-administrativ-militärischen Führungsschichten überwiegend reformierter oder lutherischer Konfession, die sich die neuen Leitvorstellungen höfisch-höflicher Gesittung zu eigen gemacht hatten. Sie hatten Bildungs- und Kavaliersreisen einschließlich Universitätsaufenthalten hinter sich, waren, auch ohne selbst schriftstellerisch in Erscheinung zu treten, den Künsten und Wissenschaften gegenüber aufgeschlossen und hatten im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges genügend Erfahrungen mit politisch-militärischen Konflikten, sozialen Notständen und erbitterten dogmatischen Kontroversen, um auch dem harten Unglück „mit Manier“ zu begegnen und Entscheidungen mit Augenmaß fällen zu helfen. Freilich: keine Sprach- oder Literaturgeschichte verzeichnet all die Alvenslebens, Börstels, Knochs, Kospoths, Krosigks, die Bodenhausens, Dieskaus, Geuders, Ortenburgs, Pfaus, Trothas usw. Sie sind in der deutschen Kulturgeschichte unbeschriebene Blätter. Und doch waren sie häufig Förderer, Mäzene oder Büchersammler, versuchten sich an Übersetzungen, Gelegenheitsdichtungen, geistlichen Liedern oder kleinen Satiren, wandten Zeit und Geld an wissen-

78 Hille: Palmbaum S. 17.

79 Conermann: War die Fruchtbringende Gesellschaft eine Akademie S. 114.

80 Conermann: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch S. 35.

81 Andreas Herz: Der edle Palmbaum und die kritische Mühle. Die ‚Fruchtbringende Gesellschaft‘ als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit. In: Denkströme. Journal der sächsischen Akademie der Wissenschaften 2 (2009), S. 152–191, hier S. 168. Der in jeder Hinsicht grundlegende Aufsatz definiert den Stand der Forschung und erhellt an zahlreichen Punkten die Hintergründe der hier entwickelten These. Zur tatsächlichen ‚Spracharbeit‘ der Fruchtbringenden Gesellschaft und ihrem historischen Kontext vgl. Andreas Herz: ‚Ratio‘ und ‚conseutudo‘. Sprachnorm und Sprachvarianz in der grammatischen Kontroverse der Fruchtbringenden Gesellschaft. In: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer. Hg. v. Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger. Wiesbaden 2015, S 255–287.

schaftliche Studien und künstlerische Interessen. Kurz: es waren überwiegend gebildete, in vielerlei Amtsgeschäften erfahrene und erprobte Dilettanten.⁸²

Fälschlich ist die Fruchtbringende Gesellschaft deshalb in der älteren Forschung als Sprachgesellschaft bezeichnet worden. Auch wenn sie mit einem Teil ihrer Bestrebungen in die Vorgeschichte der wissenschaftlichen Akademien gehört, steht sie doch vor allem im Kontext der höfischen Bewegung, neben den anderen Adelsgesellschaften, wie etwa dem Orden Temperantiae des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel, der seinen Mitgliedern Mäßigkeit im Alkoholkonsum zur Aufgabe gemacht hatte,⁸³ oder neben der adligen Damengesellschaft, die unter dem Namen der Getreuen Gesellschaft (auch La noble Academie des Loyales und Güldener Palmorden) von Fürstin Anna von Anhalt-Bernburg gegründet worden war. Für die Zusammenkünfte dieser Getreuen Gesellschaft waren folgende Tätigkeiten vorgesehen:

Wann die Glieder zusammen kommen/ es sei sämpftlich oder absonderlich/ so sollen Sie ihre Zeit/ wie auch sonst/ mit Ehrlichen/ Ihnen und ihrem Stande wohl anstehenden auch fröhlichen Übungen und Gesprächen zubringen/ unter welchen auch diese sein sollen/ daß Sie sich befleißigen/ unterschiedlicher Sprachen/ allerhand schöner Hand-Arbeit/ auch anderer feiner künstlicher Sachen/ darunter auch die Musick/ Gedichte/ und ingemein in allem dem/ was ihnen und ihres gleichen rühmlich ist/ und wohl anstehet/ nach einer jeden Fähigkeit.⁸⁴

Einem ähnlichen Modell gehorcht auch die Tugendliche Gesellschaft. Obwohl in ihren Satzungen ein sprachpflegerisches oder literarisches Programm nicht ausdrücklich formuliert ist, haben sich zahlreiche Damen dieser Gesellschaft als Übersetzerinnen aus dem Italienischen oder Französischen, als Dichterinnen, Komponistinnen und Emblematikerinnen betätigt.⁸⁵ Aus den Kreisen der Tugendlichen Gesellschaft stammen die sieben Fürstinnen des anhaltinischen Ge-

82 Andreas Herz: Philipp von Zesen und die Fruchtbringende Gesellschaft. In: Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur. Hg. v. Maximilian Bergengruen und Dieter Martin. Tübingen 2008, S. 181–208, hier S. 195.

83 Vgl. Klaus Conermann: Die Tugendliche Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Fruchtbringenden Gesellschaft. Sittenzucht, Gesellschaftsidee und Akademiegedanke zwischen Renaissance und Aufklärung. In: Daphnis 17 (1988), S. 513–626, hier S. 538f. und grundsätzlich Andreas Herz: „Edle Ritter dieser Zunft“. Beobachtungen zur soziätären Performanz der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. In: Die ‚Kunst des Adels‘ in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland. Wiesbaden 2018, S. 91–126.

84 Zitiert nach Johann Christoph Beckmann: Historie des Fürstenthums Anhalt. Zerbst 1710. Ndr. Dessau 1995, Bd. II.2, S. 336.

85 Conermann: Tugendliche Gesellschaft S. 582–593; Gabriele Ball: Die Tugendliche Gesellschaft – Programmatik eines adligen Frauennetzwerkes in der Frühen Neuzeit. In: Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der Frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken der Zeit. Hg. v. Jill Bepler u. Helga Meise. Wiesbaden 2010, S. 337–361.

schlechts, die um 1624 den „Novellino“ – dessen zeitgenössischer Titel schon den Zweck der höfischen Konversation benennt: „Libro di Novelle, et di bel Parlar Gentile“ – gemeinsam aus dem Italienischen übersetzten.⁸⁶

Landgraf Moritz von Hessen-Kassel („Der Gelehrte“) sang, spielte mehrere Instrumente (bevorzugt die Laute) und komponierte. Seine älteste Tochter Elisabeth war eine begabte Lautenspielerin und verfasste zweihundert Madrigale in italienischer Sprache.⁸⁷ Herzog August (der Jüngere) von Braunschweig-Wolfenbüttel besaß nicht nur die größte Bibliothek seiner Zeit, sondern war ebenfalls ein begeisterter Musiker im Kreis seiner Familie. Seine dritte Frau, die Herzogin Sophie Elisabeth, verfasste Lieder und Dramen, die bei Hofe von ihren Kindern aufgeführt wurden, außerdem übersetzte sie aus dem Französischen. Auch sie spielte das Klavier und die Laute und komponierte.⁸⁸ Ihr Stiefsohn Anton Ulrich verfasste geistliche Lieder, Libretti und – teilweise zusammen mit seiner Schwester Sibylle Ursula – höfische Romane. Auch Sibylle Ursula übersetzte aus dem Französischen und verfasste geistliche Werke. Das sind nur zwei besonders bekannte Beispiele für kulturell engagierte Höfe, die mit dem Begriff des „Musenhofes“ nur höchst unzureichend beschrieben sind.⁸⁹

Dichtung im engeren Sinne macht nur einen kleinen Teil der zivilisatorischen Bemühungen dieser höfischen Gesellschaften aus. Es ist vor allem die schriftliche und mündliche Konversation, mithin eben der höfische Stil und die „zierlichen sitten“, wie sie sich gerade im sprachlichen Umgang zeigen, die den Kern der gesellschaftlichen Bemühungen bilden. Die Korrespondenz zwischen den Mitgliedern der Fruchtbringenden Gesellschaft wurde im sogenannten „Erzschrein“ gesammelt und bei Gelegenheit auch gedruckt. Die Satzung der Getreuen Gesellschaft erlegt ihren Mitgliedern die Führung eines Briefwechsels ausdrücklich auf.⁹⁰

Dichtung – wie das petrarkistische Sonett oder der höfische Roman – ist eine Form des höfischen Umgangs, eine Übung der „conversatio“, beileibe aber nicht die einzige oder gar die bevorzugte. „Schöne Hand-Arbeiten“ haben in diesen Gesellschaften denselben Status wie ein Sonett oder ein „Gesprächsspiel“, oder eben der Verzicht auf übermäßigen Alkoholkonsum. Das ändert sich in den

86 Die Erzählungen aus den mittleren Zeiten. Hg. und erläutert von Ulrich Seelbach. Stuttgart 1985. Dort Einleitung S. 18f. zum italienischen Original.

87 Dieter Merzbacher: „Literarum et Literatorum summus Patronus“. Europäische Dichtung und Sprachen am Hofe Moritz des Gelehrten“. In: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Hg. v. Heiner Borggrefe u.a. Lemgo, Kassel 1997, S. 323–329. Zu den als Manuskript erhaltenen Dichtungen Elisabeths vgl. dort S. 337. Am Kasseler Hof lebte auch Francis Segar, dessen deutschsprachige Sonette eingangs zitiert wurden, vgl. oben S. 1ff.

88 Linda Maria Koldau: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln/Weimar 2005, S. 189–198.

89 Zur Bedeutung des kulturellen Engagements der Höfe vgl. Claudius Sittig: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600. Berlin, New York 2010. Dort S. 140–149 zu den „Aporien der Rede vom ‚Musenhof‘“.

90 Conermann: Tugentliche Gesellschaft S. 547 und Conermann: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch S. 35.

später gegründeten Gesellschaften, wie dem Pegnesischen Blumenorden, der Deutschgesinnten Genossenschaft oder dem Elbschwanenorden. In ihnen nimmt das sprachpflegerische und dichterische Interesse weitaus größeren Raum ein.

Richtungsweisend für diese späteren Gesellschaften war die Fruchtbringende darin, dass sie die Mitgliedschaft nicht auf den Adel beschränkte, sondern sich für die ‚Nutzbringenden‘ aller Stände öffnete.⁹¹ Dies konnte keineswegs als selbstverständlich gelten. Noch 1648 strebte der standesbewusste Adlige Dietrichstein die Umwidmung der Fruchtbringenden Gesellschaft in einen Ritterorden an, unter Ausschluss der nicht-adligen Mitglieder. Fürst Ludwig lehnte dies mit der Begründung ab, der Zweck der Fruchtbringenden Gesellschaft sei „auf die Deutsche sprache und löbliche tugenden, nicht aber auf Ritterliche thaten alleine gerichtet, wiewohl auch solche nicht ausgeschlossen“.⁹²

Angesichts der Tatsache, dass die meisten gerade der adeligen Mitglieder keinerlei Anstalten machten, sich sprachpflegerisch oder literarisch im weitesten Sinne zu betätigen, muss dies nicht erstaunen. Dietrich von dem Werder und Tobias Hübner waren als Adlige mit ihren Übersetzungen von Tasso, Ariost und du Bartas die Ausnahme. Die tätigsten Mitglieder, wie Opitz – der 1629 unter dem Ehrennamen „Der Gekrönte“ aufgenommen worden war –, Buchner, Harsdörffer, Rist, Gueintz oder Schottel, entstammten nicht dem Adel oder waren diesem nur bedingt zuzuordnen.⁹³ Die höfische Gesellschaft ist das Ideal des gesitteten Umgangs. Dieses Ideal ist von Standesschranken unabhängig.

Es ist der gesellige Umgang, die Gesellschaft als solche, die ‚Frucht bringen‘ soll. Diesem „fruchtbringenden“ Ideal der Gesellschaft hat Opitz in seiner „Poeterey“ die stilistischen Regeln gegeben. In deren letzten Sätzen wird dieses sowohl stilistische wie gesellschaftliche Ideal klar benannt, wenn Opitz dort fordert, seine Zeit nicht mit „Fressereyen/ Bretspiel/ vnnütze[m] geschwätze/ verleumbung ehrlicher leute“ oder der „lustige[n] vberrechnung des vermögens“ zu verschwenden, sondern vielmehr die „vnvergleichliche ergetzung“ der Dichtung zu suchen.⁹⁴ Dichtung, wie Opitz sie will, ist eine Form der gelebten Höflichkeit.

91 Conermann: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch S. 30–33.

92 Fürst Ludwig in einem Brief vom 18.1.1648. In: Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzschrein. Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke, Hg. v. Gottlieb Krause. Leipzig 1855, Ndr. Hildesheim, New York 1973, S. 98. Vgl. Conermann: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch S. 31.

93 Conermann: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch S. 32f.

94 Opitz: Poeterey S. 74f. GW S. 412f.

V Aufnahme der Versreform

1 Die erste Reaktion: Dietrich von dem Werder

Die früheste bislang bekannte Reaktion auf die Regeln der „Poeterey“ stammt von zwei Mitbegründern der Fruchtbringenden Gesellschaft, nämlich von Tobias Hübner und Dietrich von dem Werder. Beide waren unabhängig von Opitz zu den Regeln für den französischen Alexandriner vorgestoßen, beide hatten ihn in eine ähnliche Richtung weiterentwickelt, als sie jetzt 1625 von August Buchner in Wittenberg ein Exemplar der „Poeterey“ erhalten. Sie unterziehen es sofort einer intensiven und kritischen Lektüre. Wie Hübner an Buchner brieflich berichtet, hätten sie auch beide sofort den großen Nutzen dieser Regeln erkannt. Allerdings seien einige dieser Regeln derart streng, dass sie bezweifelten, dass Opitz selbst sie alle befolgen könne. In jedem Fall sind sie so beeindruckt, dass sie Opitz gerne persönlich kennenlernen würden.¹ Im Spätsommer des Jahres 1625 kam es schließlich zu dieser versgeschichtlich wichtigen Begegnung, als Buchner und Opitz von Wittenberg aus Köthen besuchten und dort mit Fürst Ludwig, Werder und Hübner zusammentrafen.²

Die Opitz-Verehrung der folgenden Jahrzehnte nimmt hier ihren Anfang, denn Werder scheint der erste zu sein, der Opitz den Ehrentitel eines „Fürst[en] aller Teutschen Poeten“ zuerkennt, „der auch für allen denen/ so sich jemahls in hoch Teutscher Poesie etwas auffzusetzen bemühet haben/ den Lorberkrantz mit seinem vnsterblichem ruhm billich verdienet hat“.³ Werder sieht sich in der Folge seiner Lektüre der „Poeterey“ sogar genötigt, in das Vorwort seiner Übersetzung von Tassos „Befreitem Jerusalem“, die schon beim Drucker lag, noch eine Passage einzufügen, in der er bereits auf die Regeln der „Poeterey“ reagiert. Notwendig scheint ihm eine solche Reaktion vor allem deshalb, weil er selbst seiner Übersetzung nicht ganz so strenge Regeln zugrunde gelegt hat. Es ist dabei nicht die Alternationsregel, die er für zu streng hält – denn mit der Alternation hat er offensichtlich keine Probleme, wie die 15312 Verse der Tasso-Übersetzung zeigen –, sondern es sind die Regeln für den Reim. Erstens will er im Reim keinen Unter-

1 Brief vom 9. Juni 1625 von Tobias Hübner an August Buchner. Vgl. August Buchner: *Epistolarium*. Hg. von Johann Jacob Stübel. Frankfurt, Leipzig 1720 Bd. 3, S. 664. Die Stelle auch abgedruckt bei Dünnhaupt: Dietrich von dem Werder S. 41, Anm. 18.

2 Vgl. Opitz: Brief an Venator vom 17.2.1626 an Venator. In ders.: *Briefwechsel* Nr. 260217, S. 434–439.

3 Vgl. die im Folgenden ausführlich zitierte Stelle.

schied zwischen e und den Umlauten machen, denn dann müsste man auch bei anderen Vokalen feiner differenzieren und das täte auch Opitz nicht:

Es wolle sich auch der guthertzige Leser die/ vnsers ermessens/ wol zugelassene/ vnnd in dieser vnserer Poësie von vns geführte Freyheiten nicht jrren/ vnnd sich darumb dieses Werck nicht zu wieder seyn lassen. Als zum Exempel: Daß wir alle die e/ es seyen nun schlechte e oder doppelle ö vnd andere e/ die da als das Griechische H, außgesprochen werden/ gegeneinander/ die gereymte endungen zu machen/ ohne schew vnd vnterschiedt gesetzt haben. Dann wann man so einen genawen vnterscheid in dem e machen wolte/ so müste man denselben auch im a/ wann daß bißweilen hoch bisweilen niedrig/ oder kurtz oder lang/ item im o/ wann es bald hart als ein Griechisch O/ vnd bald weych als ein Ω außgeredt wirdt/ in stette obacht nehmen/ Welches dann an noch/ als vnnöhtig/ von keinem geschehen. Ja es köndten viel weniger das i und ü zwey endungen mit einander machen/ Da doch Herr Martinus Optius der Fürst aller Teutschen Poeten (der auch für allen denen/ so sich jemahls in hoch Teutscher Poesie etwas auffzusetzen bemühet haben/ den Lorberkrantz mit seinem vnsterblichem ruhm billich verdienet hat) sich selber vielfaltig das i vnd ü/ bißweilen auch das e vnd ö/ zu schlissung der Reymen ohn Vnterschiedt gebrauchet.⁴

Das bezieht sich offensichtlich unmittelbar auf das siebte Kapitel der „Poeterey“, genauso wie die folgende Passage, in der Werder mit Blick auf die Praxis der Franzosen die Zulassung identischer Reime fordert:

Daß wir auch mit einem einfachen vnd einem zusammengesetztem Worte/ oder auch wol mit einem solchen Wort/ daß zwar mit einerley Buchstaben gantz gleich geschrieben wird/ doch aber in jedem Verse eine sonderliche bedeutung hat/ zwey Reymen schliessen/ Darauff antworten wir: Daß solche Freyheit von den Frantzosen mit gutem Fug entlehnet/ Die dann in dieser Alexandrinischen art Reimen am meinsten geschrieben/ in jhrer Sprach auch so vollkommene Poeten vnd Meister seyn/ gleich wie Virgilius vnnd Ouidius in der Late[i]nischen/ oder Homerus in der Griechischen gehalten werden mögen.⁵

Drittens fordert er mit Berufung auf Tobias Hübner – „dessen wohlgestellte Alexandrinische Deutsche Verse dann vnter allen andern die ersten/ so vns zu lesen fürkommen seyn“, was eine Spitze gegen Opitz ist – für die Dichtung eine freiere Wortstellung als für die Prosa, insbesondere was die Nachstellung des Adjektivs betrifft:

4 Dietrich von dem Werder: Vorrede. In: Torquato Tasso: Gottfried von Bulljon, Oder Das Erlöse Jerusalem. Übers. v. Diederich von dem Werder. Frankfurt/M 1626. Ndr. hg. v. Gerhard Dünnhaupt. Tübingen 1974, S. 17.

5 Werder: Vorrede. In Tasso: Gottfried S. 18.

Ob es auch wol in Teutscher vngebunder Rede vbel lautet/ wann man ein Wort so nur ein zufellig/ [also ein Adjektiv] hinder das Wort so ein selbständig ding andeutet/ [also ein Nomen] setzen thut/ jedoch finden wir es eben nicht so gantz vngereymbt/ so man sich in der gebundenen Rede oder Poësie der versetzung solcher Wörter mächtiget/ ja es lautet bißweilen/ vnsers erachtens (doch andern Erfahrnen hiermit nichts fürgeschrieben) besser vnd Poëtischer/ ist auch in allen andern Sprachen vbllich/ Darümb wir auch nicht absehen können/ warumb man es mit vnserer Sprache/ die ohne das nicht so subtil/ auch weniger noch zur zeit/ als andere zahrte Sprachen aufgearbeitet ist/ so gar genaw eben nehmen wolte.⁶

Auf große Zustimmung stösst die Regel zur Apokope des tonschwachen e, vor allem, wo sie der Hiatvermeidung dient und zwar mit der Begründung, dass man sich auch an den Höfen bereits lächerlich mache, wenn man dieses e beim Reden hören lasse:

Ferner so ist das e/ wann es der letzte Buchstabe im Worte ist/ vnd das folgende Wort mit einem mitlautendem Buchstaben anfängt/ offtermahls dem Verse seine richtigkeit zu geben/ von vns außgelassen worden: Welches vnsers ermessens auch wol gültig seyn kan/ in betrachtung/ daß man jetzo an denen Fürstlichen Höfen/ da man sich für anderen befleisset/ herrlich vnd gut Teutsch zu reden/ das e hinden am Wort im außreden als lang vnd schaal lautendt/ gar viel außzulassen pfleget. Ja also/ daß diejenigen/ so das e hinden im Wort mit außsprechen/ darüber außgelacht werden/ vnnd sollte es dem Versetzer gegenwärtiger Poësie wol selbsten mehr als einmal widerfahren seyn.⁷

Das wirft noch einmal ein Schlaglicht auf die sozialhistorische Dimension der Versreform. „Allen Adelichen/ Rittermässigen Cavallieren/ Kriegshelden vnd Obristen/ Wie auch Menniglichen/ so jhre Tugendt vnnd Mannheit dem lieben Vatterlandt zum besten anzuwenden/ entschlossen“ widmet Werder seine Übersetzung des „Befreiten Jerusalem“. Werder selbst ist ein solcher Obrist, erzogen an der berühmtesten „Ritterschulen“ seiner Zeit, dem Mauritianum in Kassel, 1610 dann als Rittmeister bei Belagerung der Festung Jülich beteiligt, 1612 als bester Reiter auf einem Turnier anlässlich der Frankfurter Kaiserkrönung ausgezeichnet, dann die nächsten zehn Jahre als Diplomat für die anhaltinischen Fürsten tätig, ab 1631 als Obrist unter General Banér in schwedischen Diensten.⁸ Dieser Lebenslauf eines Mannes, der sich gleichzeitig fragt, ob es stilistisch gelungen ist, wenn man das Adjektiv nachstellt, zeigt sehr deutlich, dass Stil nicht nur eine grammatische, sondern immer auch eine sozialhistorische Kategorie ist.

6 Werder: Vorrede. In Tasso: Gottfried S. 18.

7 Werder: Vorrede. In Tasso: Gottfried S. 17f.

8 Zu Werder als Repräsentant der höfischen Kultur vgl. Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock. Tübingen 1994, S. 224–226.

2 August Buchners Verse

Während 1625 Tobias Hübner und Dietrich von dem Werder im Schloss von Köthen die „Poeterey“ lesen, arbeitet sich der Rhetorik-Professor August Buchner im nahegelegenen Wittenberg durch die Tasso-Übersetzung Werders. Brieflich berichtet er Opitz von dieser Lektüre. Grundsätzlich hält er sie für hervorragend. Zu den Details, die er an ihr auszusetzen hat, gehört etwa die Tatsache, dass Werder gelegentlich falsche Artikel und den Singular an Stelle des Plurals verwendet. Zweiteres ist natürlich darauf zurückzuführen, dass sich Werder die regelmäßige Alternation oft damit erkauft hatte, dass er bei Adjektiven das tonschwache e apokopiert und damit die Pluralmarkierung gelöscht hatte – also zum Beispiel gleich im dritten Vers der ersten Stanze „viel ding“ statt „viele dinge“ schreibt. Außerdem stört sich Buchner an zu vielen Solözismen, also fremdsprachlichen Ausdrücken und an der Verwendung ungebräuchlicher, veralteter oder umgangssprachlicher Wörter. Obwohl Werder sie in der Vorrede verteidigt, kreidet Buchner ihm trotzdem die etwas freiere Handhabung des Reims an, die sich an der französischen Praxis orientiere und nicht an den strengen Regeln von Opitz.⁹

Diese Reaktion Buchners ist insofern sehr interessant, als Buchner selbst zu diesem Zeitpunkt noch große Probleme hat, die Regeln der „Poeterey“ anzuwenden, trotz seiner Verehrung für Opitz. In einem Kasualdruck aus dem Jahr 1624 anlässlich der Hochzeit Bernhard Wilhelm Nüßlers, eines gemeinsamen Freunden, finden sich die folgenden Verse Buchners:

An Herren Martinum Opitium, den Phoenix der Teutschen Poeten.

Wann diese meine Reim/ euch ohngefähr zu lesen/
 Herr Opitz kämen für/ bitt ich/ jhr wollet nicht
 Die Augen brauchen gantz: Dann wann vff sie gericht
 Würden all derer strahln/ müsten sie stracks verwesen.¹⁰

Es handelt sich um Alexandriner, die nach französischem Modell gebaut sind: freie Verteilung der Tonstellen mit Ausnahme der Position vor der Zäsur und am Versende. Die durch Hiatvermeidung legitimierten Apokopen des e in „Reim“ und „bitt“ verbleiben noch ohne Apostroph, was dafürspricht, dass Buchner das Gedicht verfasst hat, bevor er die „Poeterey“ gelesen hat. Zumindest unschön ist das mundartliche „vff“ statt „auf“, unverzeihlich aber aus der Perspektive der

⁹ August Buchner: *Epistolae*. Hg. v. J. J. Stübelius. Dresden 1680, Nr. I.4, Brief vom 17. Juni 1626 an Martin Opitz. Witkowski: Werder S. 79f. zitiert die Stelle ausführlich. Zu Buchner vgl. die nach wie vor grundlegende und unersetzte Studie von Hans Heinrich Borcherdt: *Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts*. München 1919.

¹⁰ Herren Bernhardt Wilhelm Nüßlers Vndt Jungfrauen Justinen Gierlachinn Hochzeitlieder. Breslau 1624. Vgl. GW 2.1, S. 320 und Opitz: Briefwechsel S. 348.

„Poeterey“ ist die Synkope des e in „strahln“ und die ganze letzte Zeile, die im Gegensatz zu den ersten drei Zeilen nicht mehr alternierend lesbar ist.

Opitz hat ihm das offensichtlich nicht übel genommen, denn er antwortet im selben Kasualdruck mit den charmanten, vollendet höflichen Versen:

Seine Antwort:

Herr Buchner/ nennt mich nicht den Phoenix der Poëten/
 Jhr gebet anlaß nur daß andere mich tödten/
 Vnd/ wo jhr mehr mich lobt/ so bringt jhr es so weit/
 Daß das was er jhm thut/ mir thue hernach der neidt.¹¹

Nur der letzte Vers mit seiner Häufung von einsilbigen Wörtern, die das alternierende Metrum überblendet, ist noch nicht ganz gelungen, jedenfalls nach den Regeln der „Poeterey“, die aus genau solchen Gründen von der Häufung einsilbiger Wörter abrät. Das schmale, dem Hochzeitspaar gewidmete Heftchen enthält neben den zitierten Versen von Buchner und Opitz auch noch anonyme, „An den Bräutigam“ gerichtete Alexandriner nach französischem Modell, zwei weitere Gedichte von Opitz und zwei Sonette von Wilhelm Bundschuch, die ebenfalls den neuen Regeln von Opitz zu entsprechen suchen. Der Kasualdruck ist damit ein interessantes Dokument für die frühe Rezeption der Regeln im unmittelbaren persönlichen Umfeld von Opitz.

1628 ist Buchners „Nachtmal des Herrn“ schon wesentlich näher an den Regeln der „Poeterey“. Die ersten drei Strophen lauten:

Ihr/ derer Glaub nicht weiter geh't/
 Als wo das Aug vnd Finger jhn hin leitet/
 Beyseit/ beyseit/ zu rücke steh't/
 Für dier ist nichts/ du schnöder Hauff/ bereitet:
 Last anderswo spitzfündig seyn/
 Vnd die Vernunfft vnd scharffen Sinne spielen/
 Hier ist nicht nur schlecht Brod vnd Wein/
 Wier niessen mehr/ als was wir seh'n vnd fühlen.
 Es gehet nicht nein in den Mund/
 Was seine Kost dem Leibe nur mag geben:
 Der Tisch macht vnsern Geist gesund/
 Durch dieses Mahl der innre Mensch mus leben.¹²

11 Ebd. Das „thue“ in der letzten Zeile ist sicher einsilbig zu lesen.

12 August Buchner: Nachtmal des Herrn/ nebenst etlichen andern Christlichen Getichten. Wittenberg 1628, f. A2^r. Die einzige neuere Ausgabe der deutschen Dichtungen von Buchner stammt von Hoffmann von Fallersleben in: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst 2 (1855), S. 1–39. Das „Nachtmal“ dort S. 5–7, allerdings in modernisierter Schreibung und mit ‚Berichtigung‘ etwa der Apostrophierung. Dort S. 13–39 auch ein Abdruck des nur handschriftlichen überlieferten Balletts „Orpheus und Eurydice“ (1638), das Buchner für eine fürstliche Hochzeit verfasste. Judith P. Aikin: August Buchners „Die

Der Hiat wird nicht grundsätzlich vermieden, erscheint allerdings auch nur in zwei harmloseren Fällen (Vers 14: „wie er“ und „Pascha essen“, Vers 26). Wo das e apokopiert wird, um den Hiat zu vermeiden, wird es nicht konsequent apostrophiert (Vers 2: „Aug vnd“ in den zitierten Versen, später noch „Auf meine Seel/vnd gürte dich“, Vers 25; „Fried vnd Ruh“, Vers 49; dagegen aber Vers 57: „Ein‘ vnerschöpfet‘ Ewigkeit“), genauso wenig wie dort, wo es ohne Begründung apokopiert wird („Glaub“ im ersten Vers). Merkwürdigerweise werden dagegen die von Opitz sanktionierten und nicht durch Apostroph zu markierenden Synkopen „geh‘t“ (statt „gehet“) und „steh‘t“ (Vers 1 und 3) bei Buchner apostrophiert. Man muss natürlich auch hier wieder in Betracht ziehen, dass solche Dinge auf Eigenmächtigkeit, Unverständnis oder Unaufmerksamkeit des Druckers zurückgehen können.

Die Apokope in „schlecht Brod“ (statt „schlechtes Brod“, Vers 7) ist nach Opitz nicht erlaubt, vor allem aber dürften Opitz die Synkope „nein“ statt „hinein“ (Vers 9) und die Synärese „zun“ (statt „zu den“, Vers 22) nicht gefallen haben. Buchner, der schon 1626 an Werders Tasso-Übersetzung die fehlende Markierung des Plurals getadelt hatte und die entsprechende Regel auch in seine Poetik aufnehmen wird, macht trotzdem 1628 noch genau diesen Fehler: „zu groß und hohen Sachen“, heißt es Vers 67, statt „zu großen und hohen Sachen“. Gelegentlich finden sich unschöne Inversionen wie „Von Jaspis jhre Mawren seyn“ (Vers 41) und „All‘ Höllen macht auff sie nein wollte dringen“ (Vers 40). Die zuletzt zitierte Apokope „All‘ Höllen“ illustriert zudem, dass Buchner – wie von Opitz gefordert – davon ausgeht, dass auch das aspirierte h einen Hiat verursacht.

Auf der anderen Seite beherrscht Buchner schon viele Regeln. Die Reime sind rein, es gibt kaum noch Flickwörter, keine Fremdwörter und die Verse alternieren, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, regelmäßig und erreichen bereits die Opitzsche Glätte. Nur in zwei Versen hat Buchner Schwierigkeiten mit den trennbaren, also auf der ersten Silbe betonten Verben. Gleich im zweiten Vers – „Als wo das Aug vnd Finger jhn hin leitet“ stellt Buchner das „hin“ in die Senkung. Das ist genau dasselbe Problem, das Opitz in der „Poeterey“ mit dem Wort „obsiegen“ hat: diese Verben sind weder rein alternierend noch daktylisch gut zu gebrauchen. Noch schlimmer ist der sowieso schon durch seine Wortstellung und die Synkope „nein“ problematische Vers 40: „All‘ Höllen macht auff sie nein wollte dringen“, in dem das „auff“ und das „nein“ in der Senkung stehen sollen.

„Bußfertige Magdalena“ (1636). In: Daphnis 22 (1993), S. 1–26 hat eine weitere Dichtung Buchners wiederentdeckt und ediert.

3 Christoph Coler und die Du Bartas-Übersetzung Andreaes

Ein höchst interessanter Beleg für den kommenden Wandel ist Andreaes Übersetzung von Du Bartas „Triomphe de la Foi“, die 1627 in Straßburg erscheint. Ihre ersten Verse lauten:

Früh/ als der Morgenstern herfür gieng anzuschawen
 Der Sonnen purpurglantz/ kam mir für ein gesicht/
 Als daß kein eitler Traum/ ich sah wie ich bericht/
 Ein prächtigen triumph der zierlichen Jungfrauen.¹³

Das sind offensichtlich Alexandriner nach französischem Modell. Beachtet wird die Silbenzahl, die Regel für die Zäsur und die Regel für das Versende. Wie die Folge deutlich macht, wird außerdem der Hiat vermieden und das apokopierte e bereits durch einen Apostroph markiert:

O Sonn' in ewigkeit treib das Gewülck zu rücke
 Hin vber das gemäur der Welt sich heb' im schwunge¹⁴

Trotzdem zeigen zahlreiche Verse – wie der zitierte vierte Verse der ersten Strophe mit seinen zwei Doppelsenkungen in „prächtigen“ und „zierlichen“ – dass es nicht die Regeln der „Poeterey“ sind, die hier zur Anwendung kommen, sondern die ‚französischen‘ Regeln des „Aristarch“. Darauf verweist auch die Widmung dieser Übersetzung, wenn Andreae dort schreibt, dass er „dem französischen Stil“ nicht gleichgekommen sei, dennoch aber seine Verse als eine Huldigung an Opitz verstanden wissen will.¹⁵

Auf der anderen Seite gibt es allerdings in der Du Bartas-Übersetzung Verse, die im Sinne der französischen Regeln grob fehlerhaft sind:

Durch Geiste= Blutt= Wasser= Tauff; niemand sie von jhm treibt.¹⁶

Dieser Vers hat auf jeden Fall keine Zäsur nach der sechsten Silbe, genauso wenig wie dieser:

Denn wer jhr vngestalt sieht/ den sie wol erleidet.¹⁷

¹³ Guillaume de Saluste Du Bartas: *Triumph deß Glaubens* in hoch Teutsch gebracht/ von Ioh. Val. Andreae. [Straßburg] 1627, S. 1. Vgl. zu dieser Übersetzung Gilles Banderier: Johann Valentin Andreae, rosicrucien et traducteur de Du Bartas. In: *Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*. Hg. v. Monique Léonard u.a. Paris, 2009, S. 547–571. Zur Rezeption von du Bartas außerdem Gilles Banderier: *Du Bartas et l'Allemagne*, In: *Studia neophilologica* 74/2 (2002), S. 171–179.

¹⁴ Du Bartas: *Triumph deß Glaubens* S. 1f.

¹⁵ Du Bartas: *Triumph deß Glaubens* f. A1v.

¹⁶ Du Bartas: *Triumph deß Glaubens* S. 23.

¹⁷ Du Bartas: *Triumph deß Glaubens* S. 3.

Ob solche Verse auf das Unverständnis Andreaes oder auf die Nachlässigkeit des „Korrektors“ Coler zurückgehen, ist nicht mehr zu klären. Ein Vers aus Andreaes „Grablied und Ehrendanck Herrn Johann Jacob Engelharter“, in dem Andreae das Wort „lebendig“ in einer metrisch höchst ungeschickten Weise verwendet – „Jhr seyt todt lebendig/ ich bin lebendig todt“ – bringt es unter den Metrikern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts dann sogar zu zweifelhafter Berühmtheit, insofern er die Frage impliziert, ob man „lebendig“ auf der dritten Silbe betonen kann.¹⁸

Aus verstechnischer Perspektive schwankt der gesamte Band damit zwischen allen Techniken und Traditionen. Er enthält nämlich nicht nur die Übersetzung des „Triomphe de la Foi“ in mehr oder weniger französischer Technik, sondern auch noch eine ganze Reihe eigener Dichtungen von Andreae. Die meisten von diesen sind in silbenzählende Liedstrophäen und bieten die üblichen Silbenverstümmelungen („auffz'geben“, „g'wissens“). Nur zwei weitere Gedichte sind noch in Alexandrinern nach französischem Modell verfasst.¹⁹ Am Ende des Bandes finden sich schließlich zwei Gedichte von Christoph Coler (Köler), die bereits den neuen Regeln der „Poeterey“ gehorchen. Damit sind hier in einem einzigen Band alle Techniken der Zeit vertreten.

Dieses merkwürdige Gemisch dürfte damit zu erklären sein, dass Matthias Bernegger nicht nur den Druck dieses Bandes in Straßburg überwacht hatte, sondern auch den bereits genannten Christoph Coler, einen Freund und Schüler von Opitz, damit beauftragt hatte, die Übersetzung Andreaes entsprechend den neuen Regeln von Opitz zu korrigieren. Dies berichtet Coler brieflich mit einem gewissen Stolz an Opitz selbst.²⁰ Das erklärt allerdings immer noch nicht, warum die Verse der Du Bartas-Übersetzung nach französischem Modell verfasst sind und nicht nach den Regeln der „Poeterey“, wie sie Coler schon beherrscht.

Eine mögliche Erklärung wäre, dass Bernegger – der in Zincgrefs Ausgabe der „Teutschen Poemata“ von 1624 involviert war und also die Regeln des dort veröffentlichten „Aristarch“ gut kannte – Andreae, der kurz nach 1624 mit seiner Übersetzung des Du Bartas begonnen haben dürfte – die „Teutschen Poemata“ in der Ausgabe Zincgrefs hatte zukommen lassen, was das Lob von Opitz in der Widmung der Du Bartas-Übersetzung erklären würde. Andreae hätte dann versucht, den Regeln des „Aristarch“ zu folgen und Coler hätte später diese Übersetzung noch einmal überarbeitet, ohne allerdings zu versuchen, sie den Gesetzen der „Poeterey“ anzupassen.

18 Vgl. unten S. 256f.

19 „Grablied vnd Ehrendanck“ für Johann Jacob Engelhart und „Deß Herren Christi Geißlung“ für Johann Saubert, vgl. Du Bartas: Triumph deß Glaubens S. 47ff. und S. 56ff.

20 Vgl. den Brief vom 29. 4. 1627 in Martin Opitz: Briefwechsel S. 547ff. Zu Coler vgl. Max Hippel: Christoph Köler, ein schlesischer Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. Breslau 1902. Im Anhang dort eine Auswahl seiner deutschen Gedichte. Weitere seiner Gedichte liegen in verstreuten Neuausgaben vor, vgl. die Zusammenstellung von Klaus Garber in Killy Literaturlexikon Bd. 6, S. 546–547.

Colers eigene Gedichte am Ende dieses Bandes – dem Lob von Opitz, Andreae und Du Bartas gewidmet – bezeugen nämlich ohne Zweifel bereits eine gewisse Meisterschaft in der neuen Technik der „Poeterey“:

O Teutschland/ ob du schon in diesen schweren Kriegen
 Gutwillig selbsten dir zu Füssen darfest liegen/
 Vnd wirst jetzt allererst der frembden Völcker raub;
 So schwingstu doch auffs new' herfür dich auß dem staub'/
 Vnd streichest in die Lufft. Nun kanstu triumphiren
 Jn deiner dienstbarkeit/ mit newem Opitziren.²¹

Wie auch immer der Band zustande gekommen ist – Andreae selbst hat keine weiteren Versuche in der neuen Technik unternommen. In seinen späteren Dichtungen – etwa in dem Band „Leben Lehr und Leiden Christi“, Straßburg 1632 – ist er wieder ganz zur Technik der Knittelreime zurückgekehrt. 1646 heißt es in einem Brief an Herzog August d. J. von Braunschweig-Wolfenbüttel, er sei in seiner Jugend zwar „auch vnder den Pritschen Meistern gewesen“ und habe mit den alexandrinischen Versen in der Übersetzung von Du Bartas einen Versuch gemacht. Weil er aber „damahlen Nichts Von den Opitianischen reguln gewußt“ habe, müsse er sich der „heilosen arbeit“ mehr schämen als rühmen.²² Christoph Coler dagegen bleibt Zeit seines Lebens dem Meister treu. Mit seiner „Laudatio“, 1639 in Breslau vorgetragen, nachdem Opitz in Danzig gestorben war, wird er zum ersten Biographen von Opitz.

Merkwürdig ist vielleicht, dass Coler im Anhang der „Anhange vnterschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutscher Poeten“ den Zincgref den „Teutschen Poemata“ angefügt hatte, fehlt.²³ Die Gedichte, die aus seiner Straßburger Zeit erhalten sind, zeigen auf jeden Fall, dass er nicht nur zu den ersten gehört, die sich die neue Technik angeeignet haben, sondern, ganz wie Opitz, auch den leichten Ton des Petrarkismus beherrscht. Der Anfang einer „Elegie“ auf eine Hochzeit in Straßburg aus dem Jahr 1627:

Jhr/ die jhr wissen wollt/ warumb ich allzeit bleibe
 By meiner Chrysia, vnd von der Liebe schreibe;
 Sollt wissen/ daß mich nicht die zarte Companie
 Der Musen hat gelehrt die newe Poesie.
 Es ist ein Göttlich Bild/ ein schönes vngehewer/
 Das lehnet willig mir auß seinen Augen Fewer;
 Es mir ein reichen Geist durch Honig-Küsse seelt/

21 Du Bartas: Triumph deß Glaubens S. 73.

22 Opitz: Briefwechsel S. 551.

23 Dies auch der Eindruck, den die Ausgabe der „Teutschen Poemata“ in der Staatsbibliothek Berlin (Sign. Yh 9403) erweckt, der mehrere Gedichte Colers (darunter das folgende) angebunden sind. Der Hinweis auf diese Gedichte in Opitz: Briefwechsel S. 532. Dort auch der Hinweis auf eine in den Katalogen der Buchmesse für 1627 bereits angekündigte Ausgabe der „Teutschen Getichte“ Colers, die dann aber nicht zustande gekommen ist.

Vnd meinen alten Mensch gantz ausser mir verhölt.
 Wann jhre guldne Haar herab den Nacken fliegen/
 So kan mir meine Faust nicht mehr darnider liegen:
 Wann sie ein Bändlein ein in jhre Locken windt/
 Jch auch auff diß manier die newen Verße bind.
 Vnd wann sie jhrem Lieb ein lieblich Liedlein singet/
 Der sinnige Poet von seinem auch erklinget:
 Wann sie spatzieren geht/ vnd leget sich zur ruh/
 So fällt mir eben auch bald diß/ bald jenes zu.
 Jn summa was sie thut/ ißt/ trinckt/ steht auff/ geht nider/
 So reimen sich darauff deß Kölers teutsche Lieder.²⁴

4 Ausbleibende Rezeption 1624–1630

In Nürnberg, der Stadt der Meistersinger, war man 1625 noch auf einem ganz anderen Niveau als in Straßburg. Die „Emblemata sacra“ von Johann Saubert bedienen sich noch nicht einmal der französischen Technik:

Wann sich das Fleisch muß von dem Geist
 Lassn creutzigen/ O diß hart beißt.
 Es ist das gröste Creutz vnd Schmertz
 Biß überwindt ein Christlich Hertz.
 Vnd zwar es geb sich nur darein/
 Das Fleisch muß doch gecreutzigt seyn/
 Welches geschicht/ wann man täglich
 Wid'r eine lust behelt den Sieg.²⁵

Das sind Knittelreime, silbenzählend und ohne die Betonung zu beachten. Ganz im Sinne von Johann Valentin Andreae (mit dem Saubert auch verwandtschaftlich und kirchenpolitisch verbunden war), zeugen diese Verse zwar von einem intensiven Bemühen um Frömmigkeit, sind stilistisch aber ohne überflüssige „Grübelei“ verfasst, wie es bei Andreae 1619 geheißen hatte. Wo die Silbenzahl nicht stimmt, lässt man eine Silbe aus („Lassn“, „Wid'r“, „Christlich“) oder fügt ein Wort hinzu, auch wenn es semantisch keinen Sinn hat („zwar“). Von Reinheit der Reime kann keine Rede sein („täglich“ auf „Sieg“, das von Saubert offensichtlich „Siech“ ausgesprochen wird).

1626 erscheint die „Tuba novissima“ von Johann Matthäus Meyfart. Auch er gehört wie Andreae und Saubert zu den lutherischen Pfarrern, die sich der Dichtung als Medium der Frömmigkeitseinübung bedienen. Die dritte Predigt endet

²⁴ Christoph Coler: Hochzeitgesänge/ Deß Ehrenvesten vnd Fürgeachten Herren Johann Friedrich Kastens/ Vnd Der Viel-Ehren-tugend-reichen Jungfrauen Catharina Stedelin. Straßburg 1627.

²⁵ Johann Saubert: Duodekas Emblematum sacrorum. Nürnberg 1625. Erstes Emblem.

mit dem Lied „Jerusalem du hochgebawte Stadt“, das zu einem der bekanntesten lutherischen Kirchenlieder werden sollte:

Jerusalem du hochgebawte Stadt/
Wolt Gott/ wer Jch in dir!
Mein sehnlich Hertz so groß Verlangen hat/
Vnd ist nicht mehr bey mir!
Weit über Berg vnd Thale/
Weit über blache Feld/
Schwingt es sich überale
Vnd eylt aus dieser Welt.²⁶

Wenn Meyfart die Vorschriften von Opitz schon gekannt hat, hat er sich nicht an sie gehalten: die Ergänzung des Schluss -e in „Thale“ und vor allem in „überale“, genauso wie die Apokope in „groß Verlangen“ sind nicht im Sinne von Opitz. Dennoch stehen die acht Strophen des Liedes in keinem Vergleich etwa zu den Versen von Saubert. Wahrscheinlich hat sich Meyfart durch Nachahmung Luthers zu seinen regelmäßigen Jamben inspirieren lassen. Noch 1634 schreibt Meyfart in seiner „Rhetorica“ Verse, die keine Kenntnis der „Poeterey“ vermuten lassen:

Wie sol ich deine Blindheit groß genug beweinen
Wie kan ich deine Seligkeit noch trewer meinen/
Du schöne Stadt Capernaum/
Die du bißher in hohem Ruhm
Vnd hast die reiche Thaten mein/
Welche fast nicht zuzehlen seyn/
Vndanckbarlich vergessen?²⁷

Weniger erstaunlich dagegen sind die Lieder und Gedichte, die Anna Ovina Hoyers seit 1628 schreibt und publiziert. Wenn sie noch bis 1650 silbenzählende und nach den Prinzipien des 16. Jahrhunderts gereimte Verse schreibt, dürfte das damit zusammenhängen, dass sie als bürgerliche Frau, die zudem in Schweden lebte, einen erheblich schwereren Zugang zur neuen höfischen Kunstdichtung gehabt haben dürfte – wenn sie einen solchen Zugang überhaupt hatte haben wollen.²⁸ Wahrscheinlich ist, dass sie ihre Verse gar nicht innerhalb desselben Wertesystems einer Kunstdichtung wahrgenommen hat.

26 Johann Matthäus Meyfart: *Tuba novissma*. Coburg 1626. Ndr. Tübingen 1980, hg. v. Erich Trunz, S. 85. Zu diesem Lied vgl. Erich Trunz: Johann Matthäus Meyfart. Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. München 1987, S. 284ff.

27 Johann Matthäus Meyfart: *Teutsche Rhetorica Oder Redekunst*. Coburg 1634, S. 376. Trunz: Meyfart S. 298, der auf diese veralteten Verse aufmerksam gemacht hat, weist darauf hin, dass 1654 in einer zweiten Auflage der „Rhetorica“ die Verse umgearbeitet worden sind. Diese zweite Auflage war mir leider nicht zugänglich.

28 Anna Ovina Hoyers: *Geistliche und Weltliche Poemata*. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Tübingen 1986. Dort im Nachwort der Herausgeberin S. 93f. zu den Prinzipien von Hoyers Versgestaltung.

Ebenfalls 1626 erscheint in Frankfurt der „Teutsche Phoenix“, das einzige deutschsprachige Werk des vor allem als neulateinischer Dichter bekannten Caspar von Barth.²⁹ Seine ersten Verse lauten:

O außerkohrne Cron/ O fürbündige Blum/
 O schönstes Meysterstück/ von vbermenschlichem Rhum/
 Ein Kern/ ein Ehr/ ein Zierd/ der himmlischen Weißheit/
 Zum Spigel welche dich hat jhrer Krafft bereyt.
 O vnsterbliches Bild der Selbst-Unsterbligkeit/
 O Contrafet/ Figur/ abdruck/ der Herrlichkeit/
 Die in sich selbst/ von sich/ durch sich/ in Ewigkeit
 Besteht/ bleibt ausser forcht deß Wandels vnd der zeit.³⁰

Das sind Alexandriner nach französischem Modell, wie sie Tobias Hübner und Georg Rudolf Weckherlin geschrieben haben. Die Betonung liegt auf der sechsten Silbe, vor der Zäsur und am Ende des Verses, dazwischen wird die Betonung aber nicht beachtet. Doch selbst die Einhaltung dieser leichten Regeln gelingt Barth – der in seinen neulateinischen Dichtungen die schwierigsten Formen meistert – nicht. Die Silbenzahl der Verse schwankt zwischen zehn und sechzehn, die Zäsur nach der sechsten Silbe beachtet Barth bisweilen nicht, wie hier im zweiten Vers:

Weicht von mir auff ein zeit/ Griegischer Musae Rhum/
 Auch Römischer Sprache Krantz/ in welche das Christenthum
 Zu versetzen schön/ mit Versen allerhandt/
 Durch Gottes Gnade ich ins Mittel bin gesant. (S. 5)

Das ist umso erstaunlicher, als Barth vor Silbenverstümmelungen nicht zurückschreckt und es ihm also leichtgefallen wäre, Zäsur und Silbenzahl einzuhalten. Formen wie „zeichn“ statt „zeichen“ (S. 77), „schupn“ statt „schuppen“ (S. 78), „welln“ statt „wellen“ (S. 79) oder „Genad“ statt „Gnade“ (S. 5) finden sich mehrfach auf jeder Seite, manchmal in einem Vers:

Auch weichtet von der Stell seintr ghabten müh vnd wohn/ (S. 4)

Dieser Vers veranschaulicht außerdem, dass die Freiheiten in der Wortstellung, die sich Barth herausnimmt, zu Unverständlichkeit führen, denn der Vers wird nicht verständlicher, wenn man ihn im Kontext zitiert:

29 Auf Barth in diesem Sinne hingewiesen hat Trunz: barocker Langvers S. 261. Zu Barth vgl. aber vor allem Johannes Hoffmeister: Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix. Heidelberg 1931, dort S. 143–141 zur metrischen und stilistischen Kritik der Verse Barths. Zum Verhältnis Barth – Opitz vgl. Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat S. 255–266. Instruktiv auch die Annotationen Barths in seinem Exemplar von Opitz’ „Poemata“, vgl. George Schulz-Behrend: Caspar Barth und sein Exemplar von Martin Opitz’ „Acht Bücher deutscher Poematum“. In: Daphnis 11/3 (1982), S. 669–682.

30 Caspar Barth: Teutscher Phoenix. Frankfurt/M. 1626, S. 3. Der Text ist als Nachdruck enthalten in Hoffmeister: Barths Leben, ohne neue Seitenzählung.

Daß alles was da lebt/ den auffgang in der Zeit
 Dem Nidergang verpflicht/ stetter Bestendigkeit.
 Auch weichet von der Stell seinr ghabten müh vnd wohn/
 Was gestern war/ heut ist/ des morgens Station. (S. 4)

Zahlreiche Fremdwörter finden sich („Sind nit das Sein vnd das Nichts/ so weit separirt, | Das durch kein mögliket sie werden Coniungirt?“, S. 76) und unreine Reime („Thorn“ [statt „Thoren“] auf „Zorn“, S. 76; „sind“ auf „Sünd“, S. 27; „abscheid“ auf „frewd“, S. 15 oder das oben zitierte „allerhandt“ auf „gesant“). Von einer Vermeidung des Hiats kann ebenfalls keine Rede sein.

Wenn Barth 1626 solche Verse schreibt, ist das vor allem deshalb erstaunlich, weil er aus seiner Heidelberger Zeit mit Opitz persönlich bekannt war. Noch 1629 steuert er zu Opitz’ „Deutschen Poemata“ ein Widmungsgedicht bei, so dass die Freundschaft also unter seinem Desinteresse für die Regeln der „Poeterey“ nicht gelitten zu haben scheint. Für Opitzens theoretische Neuerungen hat sich Barth nicht interessiert, geschweige denn den Versuch gemacht, sie zu verstehen. August Buchner, der ebenfalls mit ihm befreundet ist, hat ihm das höflich, aber deutlich auch mitgeteilt.³¹

1629 erscheint Daniel Möglings Übersetzung von Philipp Sidneys Schäferroman, der „Arcadia“.³² In sie eingearbeitet sind zahlreiche Gedichte, darunter vor allem Sonette. Mögling hat sie als Form entweder nicht erkannt oder sich für die Form nicht interessiert. Interessiert hat er sich ebenfalls nicht für die Betonung, ganz zu schweigen von regelmäßiger Alternation, dem Verbot von Apokopen und Synkopen, Fremdwörtern, Inversionen oder der „tut“-Konstruktion. Die folgende Übersetzung eines der Sonette ist so schlecht, dass sie vollständig zitiert werden muss. Pamela entschuldigt sich bei einem Baum dafür, dass sie in seinen Stamm ein Liebesgeständnis einkerbte:

Schöner Baum! Diß Orts Ehr vnd Zierd!
 Deß Spitzten biß an Himmel röhrt/
 Mit den geraden ästen sein.
 Bekennen will ich gern/ das ich groß vnrecht han
 Dich z'wunden/ vnnd mein Gedancken dir z'graben ein;
 Vnd dir zu meinem Trost/ solch Gewalt zulegen an.
 Doch den Fähler mir condonir,
 Weil ich in meinem Hertzen spür
 Ein viel grössern vnd bittern Schmertz.

31 Vgl. Hoffmeister: Barths Leben S. 140, der dort Anm. 12 einen Brief Buchners ohne genaue Angabe zitiert.

32 Zur Identifikation des Übersetzers vgl. Friedrich Seck: Wer hat Sidneys „Arcadia“ ins Deutsche übersetzt? In: Wissenschaftsgeschichte zum Anfassen. Von Frommann bis Holzboog. Hg. v. Günther Bien u.a. Stuttgart-Bad Cannstatt 2002, S. 239–244.

Mein Augen/ die Verräthr/ han mir Angst causirt
 Wie? Wann ich gegen mich selbst grausamb bin ohn Schertz
 Meynst dann/ daß gegen dir ichs besser machen würd?

Gott woll/ daß du stäts wachst vnd deyhst!
 Meintr keuschen Lieb ein Zeuge seyst!
 Vnd daß die zarte Rinden dein
 Jm Wachstumb/ auch die Verß mach wachsen alle Jahr/
 Damit man mög verstehn/ welchs meine Wahl that seyn;
 Vnd vnser beeder Namn durch d'Welt werdn offenbahr!

Vnd jhr/ O heilige Gottheit!
 Die vnsern Willn regiern allzeit/
 Durch vnendliche Weißheit schon:
 Verschafft/ daß mein Amant sehe von Tag zu Tag
 Daß/ wie sein Lieb vrsacht meine promission;
 So sein promission Vrsach mein Lieb ohn Klag.³³

Das ist kein besonders schlimmes Beispiel, sondern im ganzen Roman die Regel. 1638 hat der Verleger deshalb niemand geringeren als Opitz selbst um neue Übersetzungen der Gedichte gebeten. Das zitierte Gedicht lautet in der neuen Fassung jetzt (in vers commun und in Sonettform, wenn auch drucktechnisch nicht als solche hervorgehoben):

Jch thue Gewald/ O Hochbegründte fichte/
 Mit meiner schrifft/ ich thue Gewald an dir/
 Daß ich in dich verzeichne mein Gedichte/
 Daß meine Hand verwundet deine Zier/
 Gräbt ein das leidt von meiner Wunden hier.
 Daß ich diß thue vervrsacht mein Gesichte.
 Vnd weil ich selbst bin grawsam gegen mir/
 Was wunder ists was ich an dir verrichte?
 Du werdest/ ach! Ja nimmer nicht zu nichte/
 Daß meine Lieb' auch mit dir wachsen kann/
 Vnd were so durch dich stets kundt gethan.
 Jhr Götter schenkt der Liebe diß gewichte/

³³ Mögling übersetzte allerdings nicht das englische Original, sondern eine französische Übersetzung, wie schon dem Titel zu entnehmen, vgl. Philip Sidney: Arcadia der Gräfin von Pembrock. Anfangs in Englischer Sprach beschrieben [...] Nachmalen von vnterschiedlichen vornehmen Personen ins Frantzösische; Nun aber auß beyden in vnser Hochteutsche Sprach/ fleissig vnd trewlich übersetzt Durch Valentinum Theocritum von Hirschberg. Frankfurt/M. 1629, S. 579.

Wie meine Trew jhm seinen vorsatz giebt/
Daß seine Trew stets meinen vorsatz liebt.³⁴

Wesentlich weiter als Mögling war 1626 schon Johann Sebastian Wieland gewesen, Pfarrer im schwäbischen Kohlstetten. In seinem Epos „Urach“ hält Wieland die Silbenzahl und die Zäsur bei seinen Alexandrinern ein, achtet aber weder auf regelmäßige Alternation noch auf die anderen Vorgaben von Opitz. 1633 entschuldigt er sich in der Vorrede zu seinem Epos „Der Held von Mitternacht“ für diese frühe Verfehlung. Obwohl er damals schon „deß fürtrefflichen Martini Opitij Arbeit“ „zur Hand bekommen“ habe, hätte er „den Handgriff nicht gleich ersehen“. Das wolle er jetzt wiedergutmachen. Sein neues Epos unterwerfe er „der censur Herrn Danielis Heinsij, als der Poeten hochfliegenden Adlers“, „von welchem in Holländischer Sprache/ erstlich diese Art der Versen/ vielleicht auf absehen der Frantzösischen/ jhren Anfang löblich vnd glücklich“ genommen habe.³⁵ Die ersten Verse des Epos lauten:

Ach daß in meinem Haupt jetzt gnugsamb Threnen weren!
Daß ich beklagen köndt wie ich es thue begeren/
Den/ der mit seinem Lob/ erfüllt hat die Welt/
Vnd so gantz Ritterlich behalten offt das Feldt.
Der hochseeligste Held ist nu dem Todt ergeben.
Der Glorwürdigste Held geendet hat sein Leben.

1625 waren am anderen Ende Deutschlands die „Divitiae poeticae“ des Holsteiner Pfarrers Heinrich Hudemann erschienen. Nach sechs Büchern mit lateinischer Dichtung enthalten sie auch ein Buch mit deutschen Gedichten, darunter ein Alexandriner-Sonett. Wie Erich Trunz vermutet, dürfte Hudemann, wie Opitz, die Gedichte von Heinsius (einen Brief von ihm druckt Hudemann im Anhang) als Modell genommen haben. Hudemann kommt dabei schon relativ weit:

Sonnet
Von der Zeit.

Gleich wie des Neptuns Frewd/ daß blawe Wasser fliesset
Mit schnellem stillen Lauff/ welchs jedermann geniesset/
Daß wirs vermercken kaum; Also die edle Zeit/
Darin wir leben all/ auch mit Geschwindigkeit

34 Zit. nach der Auflage 1646, die Opitz verkaufsfördernd schon im Titel als Übersetzer der Gedichte nennt vgl. Philipp Sidney: Arcadia Der Gräffin von Pembrock. In Englischer Sprach geschrieben/ auf derselbigen Frantzösisch/ vnd auß beyden erstlich Teutsch gegeben durch Valentinum Theocritum von Hirschberg: Hernach allenthalben auffs new vbersehen vnd gebessert: die Gedichte aber vnd Reymen gantz anders gemacht vnd vbersetzt Von dem Edlen vnd Vester Martin Opitz. Leiden 1646, Bd. 2, S. 930f. Auch Opitz hat allerdings viele der Sonette nicht in Sonettform übersetzt.

35 Johann Sebastian Wieland: Der Held von Mitternacht. Heilbronn 1633, f.)() ij'. Vgl. Trunz: Barocker Langvers S. 261.

Hinläuffet/ wann wir nicht jhr köstlichkeit recht achten/
 Vnd vnsers Leben End gebürlich thun betrachten;
 Die vngewisse Stund deß Todts verborgen ist/
 Welch doch zu jhrer Zeit vns treffen wird gewiß/
 Auff daß mit frechem Muth wir vns nicht hoch erheben/
 Sondern zu aller frist im anvertrawten Stand
 Verüben/ waß gereicht zum eigene[n] Wolstand/
 Vnd auch gemeinen Nutz: dann die wohl/ vnd recht leben/
 Die immerdar mit des Gewissen Sauberkeit
 Zu leben lenger/ vnd zu sterben seyn bereit.³⁶

Auch wenn Hudemann die Kunst der regelmäßigen Alternation noch nicht ganz beherrscht („dann die wohl vnd recht leben“), so doch schon weitgehend. Er beachtet die Zäsur und die Reinheit der Reime und verzichtet auf grobe Silbenverstümmelungen. In anderen Gedichten zeigt sich dagegen die Berechtigung der Opitzschen Regeln zum Umgang mit Fremdwörtern, des Verbots von „tut“-Konstruktionen, Füllwörtern („wol“) und Inversionen. Hier fällt Hudemann auch wieder zurück in das willkürliche Verstümmeln und Ergänzen von Silben um des Metrums oder Reims willen („ewr“, „Meisterinne“, „ein [!] Freundinne“):

An Vlyssem Themistium/ Von seiner Braut.

Natura/ welche ist die Mutter aller Sachen/
 Alß sie einmahls gewolt die schönste Jungfrau machen/
 So jetzt zu finden ist/ hat sie formieret fein
 Die Cajam/ welche wird ewr Ehrenfrewde seyn:
 Venus der Nimfen Kron/ der Zierde Meisterinne
 Sie wol geschmücket hat; Sie ist auch ein Freundinne
 Jhrs Sohns Cupidinis/ sein Bogen ist jhr Mund/
 Wann sie Euch lachet an ohn Pfeil seyd Jhr verwundt:
 O wunderkünstlich Werck Naturae/ O der Frawen
 Fürnembste Preis/ ich sag/ wann ich sie thu anschawen/
 Vnd daß ich jhr Gestalt/ so viel geschehen kan/
 Durch meiner Feder lob ein wenig zeige an/
 So ist jhr Angesicht/ fürnemblich jhre Wangen
 Die in gar runder art einander thun vmbfangen
 Mit weissen Helffenbein/ vnd Purpur vberkleidt/
 Daß sie die Rosen all auch vbertreffen weith:³⁷

³⁶ Heinrich Hudemann: *Divitiae poeticae*. Hamburg 1625, S. 208. Vgl. Erich Trunz: Heinrich Hudemann und Martin Ruarus, zwei holsteinische Dichter des Frühbarock. In ders.: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. München 1995, S. 287–349, hier S. 304. Der Aufsatz von Trunz war zuerst schon 1935 erschienen.

³⁷ Hudemann: *Divitiae poeticae* S. 204f.

1630 erscheinen in Danzig die „Trauer- und Treugedichte“ von Johannes Plavius, deren Einzeldrucke in Gelegenheitsschriften bis 1624 zurückreichen.³⁸ Der Band ist in einem einzigen Exemplar erhalten und nach wie vor nur in dem Abdruck zugänglich, den Heinz Kindermann 1939 veranstaltet hat. Der Sonett-Zyklus der „Lehr-sonnette“, der den dritten Teil der „Trauer- und Treugedichte“ bildet, ist der erste Sonett-Zyklus in deutscher Sprache, noch vor dem „Krieg und Sieg Christi“ Dietrichs von dem Werder (1633) und den Lissaer „Sonneten“ von Andreas Gryphius (1637).

Plavius beherrscht das Prinzip der natürlichen Wortbetonung, hält sich aber nicht an das Gebot der strikten Alternation, sondern bedient sich schon zu diesem frühen Zeitpunkt auch daktylischer Strukturen. In den Sonetten verwendet er, worauf Achim Aurnhammer hingewiesen hat, nicht nur Alexandriner, sondern auch fünfhebige Jamben und trochäische Vierheber. Außerdem hält er sich nicht strikt an die vorgegebenen Reimformen.³⁹ Gegen die Gebote der „Poe-terey“ verwendet Plavius massiv Binnenreime. Vor allem aber synkopiert er – wenn auch selten – Silben und zwar nicht nur das tonschwache e: „Der kleine Venus-sohn/ d' vormahls war ein fischer“, „Der Venus jtzt verspricht einn grünen myrten-krantz:“⁴⁰ oder etwa auch der achte Vers in dem unten zitierten Sonett: „So macht er sich bereit zu gehn/ wenn's Gott gefällt.“ Plavius hält sich nicht konsequent an das puritas-Gebot von Opitz und verwendet gelegentlich Fremdwörter, auch lateinische Götternamen dekliniert er nicht deutsch, sondern lateinisch („Vestae“, „Junonis“). Allerdings hält er sich bereits an das Hiat-Verbot und apostrophiert das ausgefallene e.

Manche seiner Sonette erreichen einen gleichmäßigen Silbenfall, der den Idealen von Opitz vollauf gerecht wird und schon auf dem Niveau von Fleming oder Gryphius ist. Sehr Opitzianisch ist auch die kunstvolle Handhabung des Enjambements (bis zur Zäsur des nächsten Verses):

38 Johannes Plavius: Trauer- und Treugedichte. In: Danziger Barockdichtung. Hg. v. Heinz Kindermann. Leipzig 1939, S. 43–164. Vgl. Achim Aurnhammer: Barocklyrik aus dem Geist des Humanismus: Die Sonette des Johannes Plavius. In: Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der frühen Neuzeit. Hg. v. Sabine Beckmann und Klaus Garber. Tübingen 2005, S. 801–826, außerdem Anthony J. Harper: German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century. Aldershot 2003, S. 73–83. Ulrich Bornemann: Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Assen/Amsterdam 1976, S. 177–193 benennt niederländische Vorbilder von Plavius. Mir war keiner der frühen Gelegenheitsdrucke zugänglich, so dass ich nicht überprüfen konnte, wieviel Plavius für die Veröffentlichung 1630 überarbeitet hat.

39 Aurnhammer: Die Sonette des Johannes Plavius S. 814.

40 Johannes Plavius: Auff hn. Abraham Eelhout oder Edelholtz/ vnd jungfr. Annen Baily hochzeit, Ausgabe Kindermann S. 77 und Auff hn. Johannis Pauli/ vnd fraw Helenen Wolßen hochzeit, Ausgabe Kindermann S. 76.

96. Sey bereit zu sterben/ wenn Gott will

Wer seinen Gottesdienst nach Gottes wort bestellt
 Vnd wer mit höchstem fleiß nach jenem leben strebet/
 Wer/ wie ein Christe sol/ nach Gottes willen lebet/
 Vnd wer so lang' er lebt/ des Herren wege hält/
 Der liebt/ was göttlich ist vnd hasset diese welt/
 Vnd weil sein hertze nicht an eitelkeiten klebet/
 Als welchs am himmel schon durch waren glauben schwebet/
 So macht er sich bereit zu gehn/ wenn's Gott gefällt
 Den weg der ewigkeit. Er weiss wol daß sein leben
 Jn seiner macht nicht ist. Vnd weil's jhm Gott gegeben/
 So weiss er auch/ das er's jhm selbst nicht nehmen sol.
 Drumb/ so du durch den tod das leben wilt ererben
 So lebe/ wie du solt/ vnd warte mit dem sterben.
 Bis daß es Gott gefällt/ so stirbst du recht vnd wol.

Das hat ihn allerdings nicht davor geschützt, von Erdmann Neumeister 1695 aufs Schärfste verurteilt zu werden: „Wie viele kann man denn finden, die nicht noch etwas hochtrabender in abgeschmackten Versen faseln?“⁴¹ Wie unfair dieses Urteil ist, zeigt ein Vergleich mit den Versen des Leipziger Druckers Gregor Ritsch, die dieser 1631 auf „Das bedrängte Leipzig“ veröffentlicht und mit den – vielleicht jambisch gemeinten – Versen beginnt:

Ach Gott/ der du vor dieser Zeit
 Deiner bedrängten Christenheit
 Dich herzlich angenommen hast⁴²

Neumeister kritisiert das nur mit den Worten: „noch nicht von den Unebenheiten der alten Versformen gereinigt“ („nondum a lacunis rhythmorum obsoletorum repurgaste“).⁴³ Ebenfalls aus dem Jahr 1631 stammt eine Übersetzung von Petrus Lotichius' Elegie IV.2, die Ritsch unter dem Titel „Klage-Reimen von der Belägerung und Eröberung der weit-berühmten und uhralten Stadt Magdeburg“ druckt. Die ersten Verse dort lauten:

Wenn dir/ O werther Freund/ vergönnt ist anzuhören
 Ein sehr heimliche Klag vor bitter Angst vnd Zähren/
 Wenn du die Zeichen/ so vorgehn/ nicht schlägst in Wind/
 Die durch der Vogel Schar mir vorgedeutet sind:

41 Erdmann Neumeister: *De poetis germanicis*. Ndr. hg. v. Franz Heiduk. Bern, München 1978, S. 220. Lateinischer Text S. 81.

42 Gregor Ritsch: *Das bedrängte Leipzig*, Leipzig 1631, f. A1v.

43 Neumeister: *De poetis germanicis* S. 88.

So merck/ was ich gesehn/ als die hell leuchtend Sternen
 Sich in den Ocean verkrochen erst von fernen/
 Vernimb/ was ich gesehn nach dem die schwartze Nacht
 Die brennend heisse Sonn wider zu nicht gemacht:⁴⁴

Die Verse – die paradoxerweise später Opitz zugeschrieben wurden – dürften als Alexandriner nach dem französischen Modell gemeint sein, wobei Ritsch sich gelegentlich verzählt: „Am sandigen Ufers Rand desselben Flusses war“ (Vers 19).⁴⁵ Hier hat der Drucker Ritsch nicht aufgepasst, was der Dichter Ritsch geschrieben hat, denn wahrscheinlich sollte „sandigen“ zu „sandgen“ synkopiert werden und die Zäsur damit hinter „Rand“ liegen. Ritsch achtet darauf, den Hiat zu vermeiden und er hält sich an die Zäsur nach der sechsten Silbe, wenn auch manchmal mehr schlecht als recht (vgl. oben Vers 3). Was aber deutlich zeigt, dass er auch 1631 die Regeln der „Poeterey“ noch nicht kennt, sind seine harten Syncopen. So etwa lautet Vers 13: „Und als der Sternen Wagn zu lenken angefangen“, wo die Syncope „Wagn“ offensichtlich die Zäsur bilden soll. Ähnlich schon Vers 11: „Welchen ein zarte Lufft durch einn gelinden Weg“. Apokopen und Syncopen werden grundsätzlich nicht apostrophiert, Adjektive nicht richtig flektiert („bitter Angst“, „leuchtend Sternen“), Füllwörter nicht vermieden („ein sehr heimliche Klag“) und die natürliche Wortstellung gelegentlich verzerrt, um ein Wort in die Reimposition zu bringen. Vor allem aber und an erster Stelle alternieren die Verse nicht, sondern beachten (entsprechend den französischen Regeln) nur die Betonung vor der Zäsur und am Versausgang. 1618 wären das fortschrittliche Verse gewesen, 1631 sind sie aus der Zeit gefallen.

5 Einsetzender Ruhm

Um 1630 vollzieht sich die Wende. Opitz wird – im protestantischen Raum – zum Maßstab, hinter den es nicht mehr möglich ist, zurückzufallen. Symptomatisch dafür sind vielleicht weniger die ersten Gedichte von Simon Dach, Paul Fleming und Andreas Tscherning, die zu dieser Zeit erscheinen, alle schon ganz im neuen Stil, sondern die Tatsache, dass Johann Christoph Gebhard seinen 1630 erschienenen Gedichtband paradigmatisch „Opitzische Erquickstunden“ nennt und damit dokumentiert, dass der Name von Opitz zu einem Synonym für die kunstvolle, regelbewusste Dichtung geworden ist. Das erste Sonett des Bandes ist eine Huldi-

44 Petrus Lotichius Secundus: *Elegia de obsidione Magdeburgensi*. Das ist Klage-Reimen von der Belagerung und Eröberung der weit-berühmten und uhralten Stadt Magdeburg. Leipzig 1631. Zur Verfasserschaft von Gregor Ritsch vgl. Marian Sperberg-McQueen: Did Opitz Translate Lotichius' Elegy on Magdeburg? In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 604–612.

45 In dem von Sperberg-McQueen benutzten Exemplar ist dagegen der zweite Vers falsch, indem dort „Klage“ statt „Klag“ steht (vgl. Sperberg-McQueen: Did Opitz Translate Lotichius' Elegy S. 605), was einen seltenen Einblick in die Werkstatt des Dichter-Druckers Ritsch erlaubt, denn in dem hier benutzten Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (Sig. 232.1 QuN 221) ist dieser Fehler korrigiert.

gung des „edlen Schlesiers“, der – wie es einmal mehr mit der Metapher Zincrgrefs heißt – „das eyß gebrochen“ habe:

Gesang an die Musen.

Ihr Musen stehet auff/ das eyß ist schon gebrochen:
 Der Edle Schlesier hat Euch den weg gebahnt/
 Vnd ohne hindernuß zu wandeln angemahnt.
 Nun wird die Teutsche zung nach wurdigkeit gerochen:
 Nun liegt der Sprachen stoltz/ der Sie so dorffte bochen.
 Jch schwere bey dem Gott/ dem Gott der mich bewohnt/
 Es ist vmb den geschehn/ der sich so wol befand/
 Als er mit sonderm preiß gantz Deutschland durchgekrochen.
 Jhr Musen fahet an/ ja fahret nunmehr fort/
 Wie jhr gelernet habt/ zureden Teutsche wort!
 Sie sein nicht vngeschickt von lieblichkeit zusingen:
 Sie wenden trawrigkeit: erweisen in der that/
 Was jhnen Scaliger längst zugemessen hat.
 Jhr Musen stehet auff/ hie könnt jhr lob erringen!⁴⁶

Ebenfalls 1630 erscheint in Hamburg das Erstlingswerk von Johann Rist, die „Irenaromachia“. Das Drama selbst ist in Prosa verfasst, enthält aber ein Widmungsgedicht. Dessen Verse zeigen, dass auch Rist am Anfang noch größte Schwierigkeiten hat, den opitzschen „Handgriff“ richtig anzuwenden:

Ob schon zu dieser zeit all Menschen gnugsam sehen
 Wie es dem Teutschen Landt fürnemblich thut ergehen/
 (Darinnen zwar zuvor all Künst geblühet haben
 Die jetzt der grauwsam Mars gemacht hat hinauß traben)
 Find man doch wenig Leut/ die recht consideriren
 Wo solche schwere Plag anfenglich thut herrühren:⁴⁷

Gleich zweimal erlaubt sich Rist in sechs Versen eine „tut“-Konstruktion, dazu die Abfolge zweier betonter Silben in „hinauß traben“, die fehlende Pluralmarkierung des Adjektivs in „all Künst“, das apokopierte *e* in „all Menschen“, „Leut“ und „Plag“, dazu noch das Fremdwort „consideriren“, das sehr schön veranschaulicht, warum Opitz solche Fremdwörter verbietet. Besonders schlimm ein paar Verse weiter: „Das er laß all jhr Gutt/ Leib/ Ehr/ vnd Lebn hinraffen“.

Vier Jahre später hat Rist die Technik dann allerdings im Griff. Seine „Musa Teutonica“ (1634) eröffnet er mit einer Vorrede, in der es von Opitz wieder heißt,

⁴⁶ Johann Christoph Gebhard: Opitzsche Erquickstunden. Altdorf 1630, f. A2^r. Vgl. Trunz: Ba rocker Langvers S. 262.

⁴⁷ Johann Rist: Irenaromachia. In ders.: Sämtliche Werke Bd. 1: Dramatische Dichtungen. Hg. v. Eberhard Mannack. Berlin 1967, S. 6.

er habe endlich „daß Eiß gebrochen/ vnd vns Teutschen die rechte Art gezeiget/ wie auch wir in unsrer Sprache/ Petrarchas, Ariostos, und Ronsardos haben können.“⁴⁸ Das ganze weitere, umfangreiche Vorwort ist dann schon eine Polemik gegen die unfähigen Nachfolger von Opitz, die glauben, dass „ein Teutscher Poet/ vnd ein Reimen macher“ dasselbe sei. (f. A3^v) Wenn die Zeilen sich am Ende reimen, mache das noch keinen Vers. Zweihundert Fehler, so prahlt Rist, habe er jüngst in einem Hochzeitsgedicht entdeckt. Unter anderem habe der Autor „offt zwölff oder mehr Verse allzumahl Foemini Generis nach einander hingesetzt“, Alexandriner mit zehn oder gar fünfzehn Silben gebildet und Jamben gesetzt, wo Trochäen stehen sollten, „von anderer verdrießlichen Figuren/ die heuffig darin zufinden/ zugeschweigen“.

Es wird noch schlimmer: ihm sei sogar ein Sonett mit 136 Alexandrinern untergekommen und das, obwohl man doch bei Opitz lesen (oder aus seinen eigenen Beispielen im Folgenden ersehen) könne, dass ein Sonett nur vierzehn Verse habe. (f. A4^r) Als besonders vermessen gilt es Rist jetzt schon, dass derselbe Autor ein Gedicht von Heinsius übersetzt hat, das Opitz, der Meister selbst bereits übersetzt hatte, „gerade als wehre er der Mann/ der es dem Opitio nachthun würde/ da doch ein viel grösser vnterscheidt zwischen jhnen/ als dem berühmten Virgilio vnd dem groben vngeschickten Maevio zu finden.“ (f. A4^v) Manch einer würde sich fragen, so weiß Rist ebenfalls zu berichten, wer Opitz denn überhaupt das Recht gegeben habe, der Dichtung Regeln und Gesetze vorzuschreiben. Diesen Kritikern sei entgegenzuhalten, dass jede Sprache ihre Gesetze habe und die deutsche darin keine Ausnahme sei:

Es hat ja die Griegische/ Lateinische/ Italiänische/ Frantzösische vnd andere Sprachen eine jedwedere jhre sonderlich Leges zu reden vnd zuschreiben/ so wol in prosa als ligata oratione, darnach sich ein jeder zurichten hat/ wie sollte denn eben vnsere Teutsche eine so Barbarische Sprache seyn/ daß man dieselbe keinen gewissen Reguln vnterwerffen könnte? (f. A5^v)

Rist verweist für diese Überzeugung auf den Grammatiker Johannes Clajus, auf Ernst Schwabe und Johann Engerd, auf die Vorrede von Petrus Scriver zu Heinsius' „Niederteutschen Poemata“ und natürlich auf den „Aristarch“ von Opitz. Die Texte von Clajus, Schwabe und Engerd wird Rist kaum bekannt haben. Die Liste zeigt vielmehr, dass er Zincgrefs „Anhang“ zu den „Teutschen Poemata“ von Opitz in der Ausgabe von 1624 vor Augen gehabt hat, in dem sich genau dieselbe Zusammenstellung findet.⁴⁹

Entscheidend für die Durchsetzung der Versreform dürfte jedoch die Tatsache gewesen sein, dass die „Poeterey“ zum Standard wird für die geistliche Dichtung und das Kirchenlied. Die geistliche Dichtung ist zu diesem Zeitpunkt keine li-

⁴⁸ Ich zitiere nach der zweiten Auflage von 1637, vgl. Johann Rist: *Musa teutonica*. Hamburg 1637, f. A3^r.

⁴⁹ Vgl. oben S. 116.

teraturgeschichtliche Randerscheinung. Sie bildet nicht nur vom Umfang her den weitaus größten Teil der Dichtung des 17. Jahrhunderts überhaupt, sondern – im protestantischen Bereich – auch die Avantgarde und das Experimentierfeld für neue poetische Techniken und Ausdrucksmöglichkeiten. Nur indem die Versreform von Opitz sich hier durchgesetzt hat, konnte sie tatsächlich die Wirkung entfalten, die sie dann bis weit ins 18. Jahrhundert hinein hatte. Im Übrigen sind Opitz' eigene geistliche Dichtungen – „Die Episteln der Sontage vnd fürnemsten Feste des gantzen Jahrs [...] in Lieder gefasset“ (1628) und die Übersetzung der Psalmen (1637) – von ihren Auflagen her die erfolgreichsten Werke von Opitz. Die „Episteln“ erleben bis zum Ende des Jahrhunderts elf, die Psalmen-Übersetzung neun weitere Auflagen.

Der schon genannte Johann Rist mit seinen Hunderten von geistlichen Liedern, die in den dreißiger Jahren zu erscheinen beginnen, wäre ein weiteres Beispiel, genauso wie Andreas Gryphius, dessen erste Sonette 1637 erscheinen und dessen Werk ebenfalls fast ausschließlich der geistlichen Dichtung zuzurechnen ist. Interessant sind jedoch auch hier wieder vor allem die Dichter, die in ihrem Schaffen in die voropitzianische Zeit zurückreichen. Der bedeutendste von ihnen ist Johannes Heermann.⁵⁰ Seine „Andechtigen KirchSeufftzer/ Oder Evangelische Schließ-Glöcklin“, eine Sammlung von Gedichten auf das Kirchenjahr, erscheinen zuerst Leipzig 1616, eine zweite, vollständig nach den Opitzschen Prinzipien überarbeitete Fassung („New vmbgegossenes vnd verbessertes Schließ=Glöcklein“), Breslau 1632. Aus silbenzählenden Reimen sind dabei fußmetrisch geordnete Verse geworden. Opitz selbst hat für diese zweite Fassung ein Widmungsgedicht beigesteuert und die Leistung Heermanns damit sozusagen offiziell abgesegnet. Ein eindrückliches Beispiel für diese Leistung ist das Gedicht auf den zweiten Adventssonntag. In der Fassung von 1616 lautet der Anfang:

Herr Jesu Christ/ du grosser Held/
 Der du zum Richter bist bestelt/
 O wie viel Spötter finden sich/
 Die mit deim Gricht verachten dich/
 Lebn in sehr grosser Sicherheit/
 Vermeinen/ der Tag sey noch weit/
 Da du wirst sitzen zum Gericht.
 Ja jhr viel wollens gleuben nicht/
 Daß du die Bösen straffen wirst.⁵¹

50 Zu Heermann vgl. die Einleitung von Irmgard Scheitler in Johann Heermann: Sontags- und Fest-Evangelia durchs gantze Jahr auf bekannte Weisen gesetzt. Leipzig 1636. Ndr. hg. u. eingel. von Irmgard Scheitler. Frankfurt/M. 1992.

51 Johannes Heermann: Andechtige KirchSeufftzer/ Oder Evangelische Schließ-Glöcklin. Leipzig 1616, S. 3.

1632 ist daraus geworden:

Herr Jesu Christ du grosser Held/
 Der du zum Richter bist bestellt'
 Ach wieviel Spötter finden sich/
 Die dich verachten trotzglich:
 Vnd bringen jhre lebens zeit
 Mit Sünden zu in Sicherheit.
 Sie fürchten nichts dein Zorn=Gericht:
 Vnd wollens durchauß glauben nicht/
 Daß du/ O Grosser Lebensfürst/
 Die bösen ewig straffen wirst.⁵²

Synkopen wie „deim“, „Gricht“ und „lebn“ sind – und das den ganzen Band hindurch – systematisch ausgemerzt. Die Verse fünf und sechs, die den jambischen Rhythmus unterbrochen hatten, sind so umgeschrieben, dass eine durchgängig fließende, metrische Einheit entstanden ist. Der unreine Reim von „nicht“ auf „wirst“ ist ersetzt durch „Lebensfürst“ auf „wirst“. Der Apostroph hinter „bestellt“ mag auf den Drucker zurückgehen.

Schon 1630 war Heermanns „Devoti musica cordis. Hauß- vnd Hertz-Musica“ erschienen, ein mehrfach neu aufgelegtes Andachtsbuch, das jetzt von vornherein nach den Prinzipien von Opitz gearbeitet ist. Trotzdem unterzieht Heermann es 1644 einer erneuten Überarbeitung, allein nach stilistischen und metrischen Gesichtspunkten.⁵³ Diese Überarbeitungen und Verbesserungen werden von nun an symptomatisch für den Formwillen und das Formbewusstsein der neuen, kunstvollen Dichtung: Man ist nicht mehr zufrieden mit dem, was man einmal geschrieben hat. Dieses Formbewusstsein ist, wie ein Blick zurück auf das 16. Jahrhundert zeigt, eine mühsame Errungenschaft.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts geht dieses Formbewusstsein einigen dann wiederum schon zu weit. Justus Gesenius und David Denicke (beide Mitglieder der Fruchtbringenden Gesellschaft) sind in dem von ihnen herausgegebenen „Neu Ordentlich Gesang-Buch“ (Hannover 1646) die ersten, die mit den alten Kirchenliedern stilistisch unzufrieden sind und sie nach den Prinzipien von Opitz umarbeiten. Das Formbewusstsein ist damit stärker geworden als die Ehrfurcht vor den alten Liedern. In diesem Fall allerdings blieb der Fortschritt nicht unwidersprochen, indem spätere Herausgeber die Verbesserungen teilweise wieder zurückgenommen haben.⁵⁴

52 Johannes Heermann: New vmbgegossenes vnd verbessertes Schließ=Glöcklein. Breslau 1632, S.9.

53 Vgl. Carl-Alfred Zell: Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647). Heidelberg 1971, S. 160–175.

54 Angaben nach Irmgard Scheitler: Das geistliche Lied im deutschen Barock. Berlin 1982, S. 121 und Paul Graff: Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der

Das vielleicht beste Beispiel für den einsetzenden Ruhm ist allerdings der „Vortrab Geistlicher Gedichte“, „mehrtheils auß andern Teutschen Poeten genommern/ vnd auff die Opitianische Art gerichtet“ (1643) eines gewissen Friedrich Greiff. Wie es dieser Titel schon ankündigt, hat es sich Greiff vorgenommen, Dichtung aus der Zeit vor der Versreform „auff die Opitianische Art“ einzurichten. Zu den sieben Werke, die er auf diese Art verbessert, gehören Barths „Phönix“, Du Bartas „Andere Woche“ in der Übersetzung Hübners und von dem Werders „Lobgesang Christi“.

Laut Vorrede hat Greiff diese Dichtungen gelesen, weil ihnen aber „die Liebligkeit der neuen Teutschen Vers/ wie sie von Opitio erfunden/ vnd an Tag gegeben worden“ gefehlt hätte, seien sie ihm „sehr raw vnd widerig“ vorgekommen. Mit seiner Überarbeitung habe er demonstrieren wollen, „was für ein Vnderscheid seye zwischen der neuen Art der Teutschen Poeterey/ die der hochgelehrte Opitius auff die Bahn gebracht/ vnd der alten vor diesem gebräuchlichen/ wie hart nemblich/ gezwungen/ vnd widerig diese/ wie lieblich hergegen/ läufig/ vnnd vnanstössig jene seye“, was man ganz besonders an Barths Phönix bemerken könne.⁵⁵

Greiff referiert dann die sieben wichtigsten Regeln von Opitz, denen er bei seiner Überarbeitung gefolgt ist. An erster Stelle steht das Gebot der regelmäßigen Alternation. Opitz habe in diesem Punkt „das Eiß gebrochen“ (auch Greiff also geht von den „Poemata“ von 1624 aus) und werde deshalb zurecht der „Fürst der Teutschen Poeten“ genannt. Ihm selbst sei es aber ziemlich schwer geworden, überall „den Accent in achtung“ zu nehmen, „die Wörter haben sich nicht anderst versetzen/ oder zwingen lassen/ noch auch der Verstand es anders zugeben wollen“, weshalb ihm die Arbeit machmal ziemlich sauer angekommen sei. (S. 12)

An zweiter Stelle nennt Greiff die Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Versen. Hübner hätte bei seiner Du Bartas-Übersetzung darauf geachtet, Barth aber nicht. Dieser hätte sogar männliche und weibliche Verse miteinander gereimt. Greiff stellt deshalb noch einmal klar: im männlichen Vers darf nur die letzte Silbe reimen, die immer betont sein muss, im weiblichen Vers dagegen reimen sich die letzten beiden Silben, wobei die letzte Silbe eine unbetonte sein muss. (S. 16)

Drittens ist die Zahl der Silben zu beachten. Auch hier habe Barth am schwersten gesündigt, dem bisweilen sechzehnsilbige Verse unterlaufen seien. (S. 16) Viertens müsse die Reinheit der Reime beachtet werden. Der Erklärung dieser Regel widmet Greiff zwei Seiten. (S. 17-19) Fünftens seien Apokopen und Synkopen verboten, und auch hätte wieder Barth am schwersten gesündigt, der zahlreiche unaussprechliche Wörter in seinen Versen hätte. (S. 19) Sechstens seien In-

evangelischen Kirche Deutschlands. Bd. 1: Bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus. Göttingen 1937, S. 249.

55 Friedrich Greiff: Geistlicher Gedicht Vortrab. Mehrtheils auß andern Teutschen Poeten genommen/ vnd auff die Opitianische Art gerichtet. Tübingen 1643, S. 10.

versionen verboten (wie auch von dem Werder habe einsehen müssen), siebtens Fremdwörter, was Greiff dann wieder an Barth illustriert. (S. 20)

Diesen ersten sieben Regeln, die unbedingt gelten würden, lässt Greiff dann noch einmal sieben folgen, die auch Opitz selbst nur bisweilen in Acht genommen habe und bei denen auch er sich deshalb einiger „Freyheiten“ gebraucht hätte. Dazu gehören erstens das Hiatverbot, zweitens die unerlaubte Silbenergänzung (e am Wortende), drittens das Verbot von dialektalen Ausdrücken, viertens das Verbot der Häufung einsilbiger Wörter und fünftens das Verbot der Häufung von Epitheta. Die sechste Regel verbietet überflüssige Wörter, um den Vers auf die richtige Silbenzahl zu bekommen, „wie sonsten die Britschenmeister pflegen sich der Wörter fein/ schon/ lobesan/ frisch/ vnd dergleichen zu end deß Vers zubedienen/ wann es jhnen an Wörter manglen oder keines zufallen will“. Die siebte Regel verbietet ungewollte Alliterationen. (S. 21f.)

Theoretisch hat Greiff mit diesen zweimal sieben Regeln die Prinzipien der „Poeterey“ sehr präzise auf den Punkt gebracht. In der Praxis allerdings sind seine Verse nicht wesentlich besser als etwa die von Barth:

O Menschen was wolt jhr euch zeuhen in dem Leben
 Daß jhr vertrawt auff Euch/ Gott nicht die Ehr wolt geben/
 Sih' vnder allen/ so schon außerwehlet seyn/
 Der Geister hocherleucht ist für jhm keiner rein/
 Sie müssen allzumal wie sie sich auch nur nennen/
 Als vberwiesen durchs Gewissen/ selbst bekennen/
 Daß sie bestehn jhr Ampt/ fehl jhnen aber viel
 Zu reichen seiner Ehr hoch auffgesteck[tes Zihl: (S. 23)

Insbesondere die Zäsuren im dritten und sechsten Vers machen deutlich, dass Greiff das Wesen dieser Zäsur nicht begriffen hat. Das Original von Barth ist in diesem Punkt natürlich auch nicht besser. Dort findet sich dann allerdings außerdem der Reim von „leben“ auf „gebn“ (die Silbenzahl von dreizehn und elf wäre nach den französischen Regeln erlaubt), die gar nicht beachtete Zäsur im dritten Vers und die unaussprechlichen Synkopen „menschenkindr“ und „seinr“:

Was wolt/ O menschenkindr/ euch zeygen jhr im leben/
 Das jhr vertrawt auff euch/ die Ehr jhm nicht wolt gebn?
 Sih vnter allen Scharen der Außerwehlten seyn/
 Seinr Geister hocherleucht/ ist für jhm keiner rein/
 Si müssen allzumahl/ wie sie sich auch nur nennen/
 Als vberwissen durch jhr gwissen/ selbst bekennen/
 Daß sie besthen jhr Ampt/ fehl jhnen aber vil
 Zuerreichen seiner Ehr hochgestecktes zil.⁵⁶

56 Caspar Barth: Teutscher Phoenix. Frankfurt/M. 1626, S. 68.

Derselbe Befund gilt für Greiffs Verbesserung der du Bartas-Übersetzung Tobias Hübners. Der Beginn der Erzählung vom Untergang Sodoms in dessen Übersetzung:

Die Güter unterdes mit viel Wollust in kürzen
 Jn aller Laster grund die Sodomiter stürzen/
 Auß ists auch mit Gomorri/ da muhtwill' und gewalt/
 Die man an Töchtern übt/ so schöne mit gestalt
 Hat die Natur geziert: da seynd Ebrechrisch Hertzen/
 Ein unkeusch Bett'/ in dem mit Vätern Töchter scherzen/
 Mit Brüdern Schwestern auch/ die Mutter und das Kind/
 Sie haltens scheußlich nicht/ ja achtens keine Sünd:⁵⁷

In der Fassung von Greiff:

Der Sodomiter Volck hat Gott mehr Seegen geben/
 An Gütern voller Frücht/ darvon der Mensch mag leben/
 Als sonst den andern alln/ es war ein solches Land/
 Daß in der gantzen Welt sein Fruchtbarkeit beh[k]andt.
 Darumb so thaten sie der Wollust sich ergeben/
 Vnd führten gar ein wüst vnd ärgerliches Leben/
 Die zu Gomorrha auch/ sie vbeten Gewalt
 An den Jungfrauen/ die mit einer schönen Gstalt
 Von der Natur geziert/ seynd Ehberechrische Hertzen/
 Jn dem der Vatter thut mit seiner Tochter scherzen/
 Jn dem vnkeuschen Beth/ die Mutter mit dem Kind/
 Geschwistre zugleich/ vnd achtens für kein Sünd.⁵⁸

Wie von dem Werder in seiner Tasso-Übersetzung markiert auch Greiff die Zäsur durch eine Leerstelle. Aber auch das macht die Zäsuren im dritten oder achten Vers nicht besser. Und auch wenn Greiff in der Vorrede behauptet, er hätte sich, was die Apokopen und Synkopen betrifft, an die Regel von Opitz gehalten, so zeigen diese Verse doch, dass davon keine Rede sein kann. Fast in jedem Vers finden sich Verstümmelungen wie „Frücht“, „alln“, „wüst“, „Gstalt“ und – besonders schlimm – „Ehberechrische“. Zweimal bedient sich Greiff in den zitierten Versen der verpönten „tut“-Konstruktion, um das Verb im Infinitiv in die Reimposition zu bringen. Auch die Wiederholung des Reims von „geben“ und „leben“ zeugt kaum von poetischem Anspruch. 1643 ist das im Grunde schon indiskutabel.

⁵⁷ Guillaume Saluste du Bartas: Die Erste und Andere Woche. Köthen 1640. Laut Ausweis des Titelblatts wurde die Übersetzung von Hübner nach dessen Tod „übersehen“ und „verbesert“. Hier S. 420, v. 941–948.

⁵⁸ Greiff: Geistlicher Gedicht Vortrab S. 41.

6 Weckherlins Bekenntnis

Der interessanteste Fall einer nachträglichen Anpassung an das neue Stilideal ist aber sicherlich Georg Rudolf Weckherlin. 1618 waren seine „Oden und Gesänge“ erschienen, die schon sehr nah an den Forderungen der „Poeterey“ gewesen waren. Über zwanzig Jahre später erst folgt seine nächste Veröffentlichung. 1641 lässt Weckherlin – der zu diesem Zeitpunkt bereits lange in England lebt – seine „Gaistlichen und weltlichen Gedichte“ in Amsterdam drucken. Noch einmal sieben Jahre später, 1648, folgt die erweiterte Ausgabe dieser Gedichte, die jetzt auch eine überarbeitete Fassung der frühen Gedichte von 1618 enthält.

Das in der Einleitung bereits zitierte Sonett „Die spiegelmacher an das Frawenzimmer“ lautet in der Fassung von 1616, in Versen nach dem französischen Modell:

Die spiegelmacher an das Frawenzimmer.

Nymfen/ deren anblick mit wunderbarem schein
 Kan vnser hertz zugleich hailen oder versehren;
 Vnd deren angesicht/ ein spiegel aller ehren/
 Vns erfüllt mit forcht/ mit hofnung/ lust/ vnd pein:

Wir bringen vnsern kram von spiegeln klar vnd rein/
 Mit bit/ jhr wollet euch zuspieglen nicht beschweren:
 Die spiegel/ welche vns ewere schönheit lehren/
 Lehren euch auch zumahl barmhertziger zusein.

So gelieb es euch nun/ mit lieblichen anblicken
 Erleuchtend gnädiglich unsern leuchtenden dantz/
 Vnd spiegeld euch in vns/ vns spiegler zu erquicken:

Wan aber vngefehr ewerer augen glantz
 Vns gar entfreyhen solt/ so wollet vns zugeben/
 Das wir in ewerm dienst fürhin stehts mögen leben.⁵⁹

In einer Ausgabe der Gedichte aus dem Jahr 1641 lautet das Sonett jetzt:

Jhr Nymfen/ deren blick mit wunderbarem schein
 Kan vnser hertz zugleich erlaben vnd versehren/
 Vnd deren angesicht/ ein Spiegel aller ehren/
 Erfüllt Vns mit forcht/ mit hofnung/ lust vnnd pein:

⁵⁹ Georg Rudolf Weckherlin: Triumf newlich bey der F. kindtauf zu Stuttgart gehalten. Stuttgart 1616. In: Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert. Hg. v. Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979, S. 3–186, hier S. 29. Weckherlin: Gedichte, ed. Fischer Bd. 1, S. 8 mit modernisierter Orthographie und Zeichensetzung. Vgl. Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 20–24.

Wir bringen vnsern Kram von Spieglen klar vnd rein/
 Mit bit/ jhr wollet euch zu spieglen nicht beschweren;
 Die spiegel/ die so klar Vns ewre schönheit lehren/
 Die lehren euch zumahl barmhertziger zu sein.

Wol. So belieb es Euch mit lieblichen anblicken
 Erleuchtend freindlich Vns vnd vnsern leichten Dantz
 Vnd spiegenglend Euch zumahl in Vns/ Vns zu erquicken;

Solt aber vngefehr Vns ewrer Schönheit glantz/
 Vnnd ewrer haaren schein verblinden vnnd verstricken/
 So tröste beederseits Euch der Krantz, Vns die Schantz.⁶⁰

Es kann keine Frage sein, dass Weckherlin dieses Gedicht in ein alternierendes Versmaß gebracht hat, es mithin den Regeln der „Poeterey“ angepasst hat. Wie Opitz zählt Weckherlin die einsilbigen Wörter als prosodisch frei verfügbar, also sowohl betont wie unbetont verwendbar. Im letzten Vers steht deshalb „Euch“ und „Krantz“ in der Senkung, „der“ dagegen in der Hebung. Das schwächt die Alternation an dieser Stelle zwar erheblich und ist zumindest unschön, muss aber zu diesem Zeitpunkt – vor Titz und Schottel – noch als durchaus üblich gelten. Wie Opitz erlaubt sich Weckherlin außerdem, Endungssilben mit tonschwachen e bisweilen in die Hebung zu stellen: „barmhertziger“ im achten Vers ist im Sinne von v-v- zu verstehen.

Diese Korrekturen an der Fassung von 1616 sind keine Distanzierung von den Prinzipien der Versreform, sondern ein Bekenntnis zu dieser. Selbst wenn man zugesteht, dass sich Weckherlin – teilweise auch erhebliche – Freiheiten gegenüber dem Gebot der regelmäßigen Alternation herausnimmt (genauso wie im Übrigen auch seine Reime oft nicht den hohen Anforderungen von Opitz gerecht werden), so folgt daraus doch keineswegs ein grundsätzlicher Einspruch gegenüber der „Poeterey“. Wie bei vielen anderen Dichtern dieser frühen Phase verweist das viel eher auf ein Unvermögen, den hohen Standards der „Poeterey“ gerecht zu werden. Damit unterscheidet sich Weckherlin nicht von vielen anderen Dichtern dieser Zeit.

Wer Weckherlin in einen Gegensatz zu Opitz bringt, kann sich nicht auf die Verstechnik des späten Weckherlin berufen. Wer das tut, beruft sich allerdings im Allgemeinen auch gar nicht auf die Verstechnik Weckherlins, sondern auf die Vorworte der späteren Ausgaben der Gedichte. Schon im Vorwort der Ausgabe 1641, erweitert dann noch einmal 1648, findet sich die vielzitierte Stelle, in der sich Weckherlin zum Prinzip der regelmäßigen Alternation äußert:

Die freyheit/ die ich jedem/ seine eigne Werck herauß zu streichen gönne/ Jst auch mir (verhoffentlich) nicht zu vergönnen. Die zweitte/ vierte/ sechste/ achte Syllaben allzeit lang/ vnd also die verse auß lauter Spondæn oder Jamben

⁶⁰ Georg Rudolf Weckherlin: Gaistliche und Weltliche Gedichte. Amsterdam 1641, S. 273.

(wie sie zu nennen) zu machen/ erachte ich (erwiegend einer jeden Sprach eigneschafft) nicht so bequem in andern/ als in der Engelländischen vnd Niderländischen Sprachen. Jedoch wer es auch in vnserer Teutschen halten will/ vnd zierlich fort-bringen kan (dan andre vorberührte Sprachen lassen es jhnen nicht gern einzwingen) der mag es thun. Doch wünsche ich/ daß er nicht zugleich die Sprach den Frembden schwer vnd vnangenehm mache: vil weniger auch vil schöne/ sonderlich die vil-syllabige vnd zusammen gesetzt vnd vereinigte Wort/ von einander abschneide/ oder jämmerlich zusammen quetsche/ oder gar verbanne/ vnd in das Ellend vnd die ewige Vergessenheit verstosse/ vnd also dem so lieblich-fallenden/ vnd (meinem erachten nach) gantz künstlichen Abbruch in der Mitte der langen Versen/ sein merckliches wehrt vlleicht gar benehme.⁶¹

Seit Johann Gottfried Herder 1779 in seinem „Andenken an einige ältere deutsche Dichter“ wieder auf Weckherlin aufmerksam machte und im selben Zug gegen das „hölzerne Mühlengeklapper“ der Alternation polemisierte, wird aus dieser Stelle eine Distanzierung von Opitz herausgelesen.⁶² Mit unterschiedlichen Begründungen wurde Weckherlin dann immer wieder zur großen Alternative von Opitz stilisiert, die sich leider nicht durchgesetzt hätte. Weckherlin würde sich dann dem mechanischen, toten Zwang der neuen Verstechnik im Namen eines lebendigen Sprachgefühls widersetzen – so oder ähnlich lautet das Argument, das aus der zitierten Stelle abgeleitet wird.

Für eine solche Distanzierung Weckherlins gibt es allerdings anderweitig keine Belege. Die zitierte Stelle selbst lässt sich aber genauso gut als Bekenntnis zu Opitz und der Alternation lesen, wenn man sie in folgender Weise versteht: Wer es in der deutschen Sprache schaffe, ein alternierendes Metrum einzuhalten – und zwar in „zierlicher“, also den Forderungen der elegantia entsprechender Weise –, der solle das tun. Aber selbst wenn man sich gegenüber diesem Metrum gewisse „Freyheiten“, also Lizenzen erlaube (wie Weckherlin es in seinen Versen getan hat), sei das nicht leicht. Freilich dürfe die Alternation nicht mit Silbenverstümmelungen erkauft werden, also durch Synkopen („Zusammenquetschen“) oder dadurch, dass man sich mehrsilbiger Wörter gar nicht mehr bediene. Dies könnte sich etwa darauf beziehen, dass sich Wörter wie „Wildschwein“ oder die Verben mit schweren Vorsilben („obsiegen“) schlecht in ein alternierendes Metrum brin-

61 Georg Rudolf Weckherlin: Gaistliche und weltliche Gedichte. Amsterdam 1648. Unpag. Vordede zu den „Weltlichen Gedichten“, f. (iii)f. Weckherlin: Gedichte, ed. Fischer, S. 293f. Vgl. Wagenknecht: Weckherlin und Opitz S. 28–37. Dort auch die Erklärung, warum Weckherlin von „Spondaeen oder Jamben“ spricht, statt, wie vielleicht eher zu erwarten, von Trochäen und Jamben.

62 Johann Gottfried Herder: Andenken an einige ältere deutsche Dichter. Erster Brief. In ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1888. Ndr. Hildesheim 1967, Bd. 15, S. 3–30, hier S. 10f. Zur Weckherlin-Rezeption vgl. Stefan Knödler: Wiederentdeckung und Missverständnis. Zur Weckherlin-Rezeption bei Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Conz und August Wilhelm Schlegel. In *Daphis* 39 (2010), S. 611–636.

gen lassen. Einige Opitzianer hatten deshalb ja auch tatsächlich davon abgeraten, diese Wörter überhaupt zu benutzen oder wenn, sie durch die Syntax zu zerteilen („obzusiegen“) – das ist das, was Weckherlin mit „voneinander abschneiden“ meint. Wie Opitz vor ihm, so bemerkte schließlich auch Weckherlin, dass die Zäsur (der „lieblich fallende“ und „künstliche“, also besonders kunstvolle „Abbruch in der Mitte der langen Verse“) nicht mehr hörbar werde, wenn der Vers aus zuviel einsilbigen Wörtern besteht. Auch deshalb dürfe man auf mehrsilbige Wörter auf keinen Fall verzichten.

Wichtig ist für Weckherlin, dass die deutsche Sprache durch ihren Gebrauch im Vers „den Fremden“ nicht „schwer vnd vnangenehm“ wird. Genau das geschah aber durch die Synkopen und Synäresen in den Knitteln. Es entstanden Konsonantenhäufungen („viler Syllaben/ stummer und mit-stimmer zusammenzwingung“), bei denen ein Ausländer meinen konnte, dass sie nicht mehr auszusprechen wären. Weil es ihm, Weckherlin, aber besonders darum gegangen sei, das Vorurteil der Ausländer zu widerlegen, die deutsche Sprache sei durch diese Konsonantenhäufungen gar nicht für Verse zu gebrauchen, habe er auf alle Synkopen schon immer verzichtet und etwa statt „gsagt“ und „gmacht“ immer „gesaget“ und „gemachet“ geschrieben. Versteht man die Stelle in diesem Sinne, wäre sie nicht Ausdruck von Widerspruch, sondern von Zustimmung.

In der Fassung von 1648 folgt dann allerdings noch ein weiterer, neuer Absatz. In ihm wendet sich Weckherlin tatsächlich ziemlich scharf gegen einige „Oberhäupter/ Befelchs-haber vnd Richter“ der „Teutschen Poesy“, gegen deren „Befelch vnd Satzungen“ er verstoßen haben solle, wenn er statt „mein' Ehr“ und „dein' Ohren“ „meine Ehre“ und „deine Ohren“ geschrieben habe. Es geht also hier ganz präzise um die Frage der Apostrophierung des apokolierten, tonschwachen und das heißt, es geht um die Frage, ob das von den Opitzianern zur hochdeutschen Norm erklärt Ostmitteldeutsch auch für den süddeutschen, im Falle von Weckherlin schwäbischen Raum normative Gültigkeit haben soll. Hier ist die Antwort von Weckherlin offensichtlich ein klares Nein. Aber das ist kein grundsätzlicher Einspruch gegen die Alternation, sondern ein regional motivierter Vorbehalt des Schwaben Weckherlin gegen die Apostrophierung der Apokope, der sich in ähnlicher Form bei dem Franken Harsdörffer, dem Elsässer Rompler und grundsätzlich im gesamten bayerischen und österreichischen Raum findet.⁶³

Wer ihm, Weckherlin, erklären wolle, der poetische Sprachgebrauch habe sich am Sprachgebrauch des Adels zu orientieren, wisse nicht, wie diese Leute oft reden würden und wie „schlechte/ harte vnd rawe“, „kaum anstehende vnd gezmliche“ Redensarten bei Hofe begegneten. Genauso könne man sich auch nicht grundsätzlich und uneingeschränkt an anderen Sprachen orientieren und also den Zusammenprall von Vokalen am Wortende und Anfang des folgenden Wortes grundsätzlich apokopieren, wie dies etwa im Französischen geschieht. So ist der abschließende Satz dieser Passage zu verstehen:

⁶³ Vgl. neben dem folgenden Kapitel auch unten Kap. VII.7, S. 300ff..

Zwar ist mir/ was immer zierlich vnd löblich in den Griechischen vnd Lateinischen vnd andern frembden Poeten gemein vnd gebräuchlich/ weder vnbewust noch vnnachthunlich. Warumb aber vnsere Teutsche Sprache der Griechischen/ Lateinischen vnd anderer Sprache/ Gesatzen vnd Willkürr vn-derworfen seyn/ vnd von oder nach jhnen geregieret werden solle/ das kan ich noch nicht verstehen.⁶⁴

Dieser Satz mag sich im Jahr 1648 gegen jemanden wie Schottel richten, der die grammatische Normierung der deutschen Sprache auf ihren vorläufigen Höhepunkt getrieben hatte. Er kann sich schon allein deshalb nicht gegen Opitz und das Gebot der regelmäßigen Alternation richten, weil es in keiner dieser Sprachen eine regelmäßige Alternation gibt. Die regelmäßige Alternation hatte Opitz nicht aus der griechischen oder lateinischen Sprache übernommen, sondern aus der niederländischen.

Vor allem aber muss, wer Weckherlin gegen Opitz ausspielen will, die Tatsache erklären, dass Weckherlin in der Ausgabe von 1641 nicht nur die alternierende Technik übernommen hatte, sondern sich dort auch noch in sehr deutlicher Weise zu Opitz und dem berückenden Klang der regelmäßigen Alternation („dein Orgelstraich/ vnd deiner Harpfen klang“) bekannt hatte:

An Herren Martin Opitzen Fürtrefflichen Teutschen Poeten.

In dem mein Ohr/ hand/ mund schier müd/ die schwere plagen
 Die diser grosse Krieg mit hunger/ schwert/ pest/ brand/
 Vnd vnerhörter wuht auff vnser Vatterland
 Außgiesset/ ohn ablaß zu hören/ schreiben/ klagen/
 Da ward mit wunder mir vnd mit wohn fürgetragen:
 Mein Opitz/ deiner lieb vnd freindschafft wehrtes pfand/
 Pfand/ welches mir alßbald die feder auß der hand/
 Vnd auß dem mund und gaist die klag und layd geschlagen.
 Dan ja dein Orgelstraich/ vnd deiner Harpfen klang
 So lieblich das gehör vnd hertz zugleich berühren/
 Daß (wer sinnreich) mit mir erforschet ihren zwang/
 Der kan nichts dan dein werck vnd wehrt zu herten führen
 Vnd sein mund muß dich bald mit einem Lobgesang/
 Vnd seine hand dein haupt mit Lorbörzweigen zieren.⁶⁵

⁶⁴ Weckherlin: Gaistliche und weltliche Gedichte. Amsterdam 1648. Unpag. Vorrede zu den „Weltlichen Gedichten“, f.) (v^o. Weckherlin: Gedichte, ed. Fischer S. 295.

⁶⁵ Georg Rudolf Weckherlin: Gaistliche und Weltliche Gedichte. Amsterdam 1641, S. 171. Weckherlin: Gedichte, ed. Fischer, S. 435 (Nr. 160).

7 Erste Kritik

Damit soll nicht bestritten sein, dass um 1640 tatsächlich erste Kritik an Opitz laut wird. Ein erster Kritiker des opitzianischen Formwillens – oder, mit negativer Konnotation: des opitzianischen Formalismus – ist der Pastor und spätere Hofprediger Johann Balthasar Schupp. Seine „Morgen- und Abendlieder“ (zuerst 1643) versieht er mit einem Vorwort „sonderlich an die junge Teutsche Poeten“, in dem er die Regeln der neuen Kunstdichtung als überflüssige Spitzfindigkeiten (exemplarisch die Betonung der einsilbigen Wörter) rundheraus ablehnt. Entscheidend seien die „guten Einfälle“, die „Anlichen des Hertzens“, die Inhalte („realia“), nicht die sprachliche Form. Ein Martin Luther hatte die Regeln von Opitz nicht nötig:

Ob das Wörtlein und/ die/ das/ der/ ihr und dergleichen/ kurtz oder lang seyn/
daran ist mir und allen Musquetirern in Stade und Bremen wenig gelegen.
Welcher Röm. Käyser/ ja welcher Apostel hat ein Gesetz geben/ daß man ei-
ner Sylben halben/ dem Opitio zu Gefallen/ solle einen guten Gedancken/
einen guten Einfall fahren lassen? Ihr vornehme Critici sagt mir/ ob der Kö-
nig David in seinen Psalmen sich allzeit gebunden hab an die Reguln/ welche
Pindarus in seinen Odis observirt hat? Und ihr Teutsche Poetæ sagt mir/ ob
Lutherus/ wann er traurig oder freudig gewesen/ und sein Gemüt zu erquiken/
ein geistreiches Liedlein gemacht/ darin er mehr auff das Anlichen seines
Hertzens/ und auff die realia, als auff Poetische/ Opitianische/ Isabellische/
Florabellische/ Corydonische/ Galateische Phrases gesehen hat/ allzeit in acht
genommen habe/ eure Antipericata metanaparbeuge damphirribificationes
poeticas, sive in Parnasso sive in Helicone, ex utero parturientis Minervae,
non sine risu prudentiorum Satyricorum productas?⁶⁶

Schupp erzählt eine Anekdote von seinem Gießener Lehrer Conrad Bachmann, der nach der Lektüre von Opitzens, Buchners, Harsdörffers und Zesens Schriften sich dennoch geweigert habe, sein Lied auf den Lindenbaum zu Gießen den neuen Regeln anzupassen. Nach seinem Vorbild will auch Schupp seine Lieder nicht „nach Opitii Gehirn richten“:

Wer von Natur inventios ist/ copiam verborum hat/ [also über einen großen
Wortschatz verfügt] und in bonis authoribus belesen ist/ und wil sich auff den
Nothfall nicht resolviren, daß er wolle innerhalb 14. Tagen ein teutscher Poet
werden/ der ist nicht werth daß er Brodt esse. Mein teutsches Carmen aber/
das ich auff den Lindenbaum zu Giessen gemacht/ wil ich nicht ändern/
sondern wann ein Student euch etwas davon sagt/ so sprech M. Bachman wil es
also haben/ was fragstu darnach? Was damals der alte ehrliche Bachmann von

⁶⁶ Johann Balthasar Schupp: Morgen- und Abend-Lieder. In ders.: Schriften. Hanau 1663, S. 933–945, hier S. 935f. Teilweise wörtlich von Gottfried Wilhelm Sacer in seine Satire „Reime dich/ oder ich fresse dich“ übernommen, vgl. unten S. 266.

seinem teutschen Carmine sagte/ das sag ich von diesen Liedern. [...] Ich hätte diese Lieder leichtlich ändern/ und nach Opitii Gehirn richten können. Allein ich wil es mit Fleiß nicht thun. Ich wil es also haben/ wie ich es damals hab drucken lassen.⁶⁷

Das ist ein wirklich grundsätzlicher Einspruch gegen Opitz, der ins Herz der Versreform zielt. Dichtung ist eine Tätigkeit, die jeder einigermaßen gebildete Mensch beherrschen können muss, und zwar ohne überflüssiges Grübeln und Klügeln. Opitz und seine Nachfolger erscheinen dagegen als spitzfindige Formalisten, die zwar nichts zu sagen haben, das aber in äußerst komplizierter Form tun.

Wer nun allerdings bei Schupp Knittelverse im Stil des 16. Jahrhunderts erwartet, wird enttäuscht:

Das walt[e] Gott! so ist die Nacht
Auch wider aller Feinde Macht
Nun abermal fürbey/ und Ich
Bin noch gesund und freue mich.

2. Das ist/ o allerhöchstes Gut
Ja freylich deine Vater-Hut
Und deiner Gnadenflügel Wacht/
O unerschöpfte Gottes Macht.

3. Ach Herr/ du einig und allein
Kanst unser rechter Hüter seyn/
Du bist alleine unser Hort
Und deiner Christen Gnadenport.⁶⁸

Das sind vierhebige Jamben, die so gut wie andere aus dieser Zeit alternieren.⁶⁹ Nur was die Hiatvermeidung, die Apokope und Apostrophierung des e und das etwas unschöne Enjambement im dritten und vierten Vers betrifft, gestattet sich Schupp einige Nachlässigkeiten. Aber Schupp beherrscht die Regeln. Wenn er gegen die Opitzianer polemisiert, dann aus Prinzip, weil ihm deren Formalismus zu weit geht.

Nicht ganz so eindeutig ist die Opitz-Kritik des Jesaias Rompler von Löwenholt, dessen „Erstes Gebüscht seiner Reim-getichte“ 1647 erscheint, aber Gedichte versammelt, die bis in die dreißiger Jahre zurückreichen. In der Vorrede betont Rompler noch einmal die Bedeutung, die die Versreform gehabt hat:

67 Schupp: Morgen- und Abend-Lieder S. 935f.

68 Schupp: Morgen- und Abend-Lieder S. 937.

69 Das „walt“ in der ersten Zeile dürfte ein Druckfehler sein.

Es ist zwahr nicht ohn/ daß etliche tapfere männer/ welche geraist und främde sprachen gelernt/ zimlich verstanden/ wie im Hochteütschen der Tichtung auch iergend zuhelfen wäre (als ich dan weys/ daß dergleichen am Haidelbergischen hof und anderstwo gewäsen) sie haben auch eben solcherlei arten der reimen/ als ietzund bräuchlich gemacht; aber sie haben es nicht an den gemainen tag gegeben. Georg Rodolf Weckherlin hat ein groses stuck am eiß gebrochen/ als er im 1618.ten jar die 2. bücher seiner Oden und gesänge zu Stutgarten ausgehen lassen; derer lesung nachmals dem Martin Opitzen/ zur nachfolge/ gar wol bekommen. So ist das sinnreiche werck des Ernst Schwaben von der Haiden/ welcher sich zu Dantzig aufgehalten/ und in diser übung (als vil mir bewust) der nähste nach dem Weckherlin gewäsen/ sehr zubetauren/ daß es durch unglück ersitzen gebliben/ und nicht auch in den truck gegeben worden.⁷⁰

Dieses sehr reservierte Urteil über Opitz, dem zumindest implizit vorgeworfen wird, die Leistung seiner Vorläufer Weckherlin und Schwabe von der Heyde unterschlagen zu haben, unterscheidet sich merklich von der zeitgleichen Opitz-Verherrlichung etwa bei Zesen, Tscherning, Rist oder Schottel (und Weckherlin selbst). Rompler scheint aber zumindest Schwabe allein aus der Zincgrefschen Ausgabe der „Poemata“ von 1624 zu kennen, auf deren Vorrede die von dort übernommene Metapher vom Brechen des Eises hindeutet.

Ähnlich wie Schupp macht Rompler den Opitzianern und neuen Kunstdichtern den Vorwurf, über der Form die Inhalte zu vernachlässigen:

Wahr ist es/ daß zu gelärter oder ziehrlicher beschreibung guter sachen/ auch die güte und die raine ziehrd der sprachen erfordert wird/ da man zufällig von art und gebrauch der wörter und buchstaben zuhandlen/ und ihren aigenschaften gemäs zuurthailen hat: daß man aber solches für das hauptwerck halten/ und den sachen selbsten vorziehen wolte/ hiese den Esel von hinden aufgezäumet; spreuer für korn gemahlen; und vergeßlich aus der acht gelassen/ wan ein ding blos mit dem mund geredt wird/ daß man da weder einen oder den anderen stritigen buchstaben vor augen siehet/ und dannoch die sachen der rede richtig und wol müsen beschaffen seyn.⁷¹

Die neue Künstlichkeit geht Rompler entschieden zu weit. Es gebe jetzt Gedichte, „deren inhalt manchmal kaum ein Oedipus errathen könnte“, so kompliziert sei ihre sprachliche, metrische und strophische Form. Diese „verschränckte verräckte/ verzwickte verbickte/ Unteütsch-teütsche carmina (ich sage schier criminia)“ könne man „nicht anderst als überal stammlend und statzend lesen“.⁷² Er

⁷⁰ Jesaias Rompler von Löwenhalt: Erstes Gebüscht seiner Reim-getichtete. Strasburg 1647. Ndr. mit einem Nachwort, Kommentaren und bibliographischem Anhang hg. v. Wilhelm Kühlmann und Walter E. Schäfer. Tübingen 1988, Vorrede f. 000 2^r.

⁷¹ Rompler: Reim-getichtete, Vorrede f. 000 3^v.

⁷² Rompler: Reim-getichtete, Vorrede f. 0000 2^r.

selbst habe deshalb die sprachliche Gestalt seiner Verse „nur wider auf den alten ainfältigen schlag der burger und bauren gerichtet“.⁷³ Das klingt nach Johann Valentin Andreaes Kritik an den „Grüblern“.

Konkret gilt allerdings auch für Rompler, wie schon für Schupp, dass seine Verse den Regeln der neuen Kunstdichtung sehr wohl entsprechen und von einer echten Opposition keine Rede sein kann. Wo sie von diesen abweichen – etwa in der Apostrophierung bei Ausfall des tonschwachen e – tun sie dies bewusst in Opposition zur hochdeutschen Sprachnormierung, wie sie sich zeitgleich mit der Opitzianischen Versreform vollzieht. Aber das sind auch hier regionalsprachlich motivierte Einschränkungen, kein grundsätzlicher Widerspruch.

8 Weitere Entwicklungen 1630–1640

Bis zu seinem frühen Tod im Sommer 1639 hatte Opitz in jährlichem Rhythmus seine Werke erscheinen lassen und dabei schon fast systematisch Modelle für alle neuen Gattungen bereitgestellt. 1625, ein Jahr nach der „Poeterey“, erscheinen die „Acht Bücher deutscher Poematum“, die zur epochalen Mustersammlung der neuen Kunstdichtung werden. Ebenfalls 1625 erscheint die Übersetzung von Senecas „Trojanerinnen“, 1626 dann die Übersetzung der „Argenis“ von John Barclay, dem Prototyp des höfischen Romans, 1627 das Schauspiel „Dafne“. 1628 erscheinen das „Lob des Mars“ in 848 Alexandrinern, vor allem aber die „Episteln der Sontage und fürnehmsten Feste des gantzen Jahrs/ auff die Weisen der Frantzösischen Psalmen in Lieder gefasset“, die zahlreiche Auflagen erleben. 1629 die 466 Alexandriner von „Vielgut“, 1630 die „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“, 1631 die Versübertragung von Hugo Grotius‘ „Von der Wahrheit der Christlichen Religion“, 1633 das „Vesuv“-Gedicht und das „Trostgedicht in Widerwertigkeit deß Krieges“, 1635 die „Judith“, 1636 die Übersetzung der sophokleischen „Antigone“. Daneben arbeitet er an Übersetzungen und Versparaphrasen biblischer Texte: die „Klage-Lieder Jeremia“ (1626), das Hohelied (1627) und sukzessive die 1637 abgeschlossene Übersetzung der Psalmen. Damit hat Opitz in wenigen Jahren nicht nur seine metrische und stilistische Technik zum Vorbild einer neuen, deutschsprachigen Kunstdichtung gemacht, sondern auch für zahlreiche Gattungen modellhafte Werke bereitgestellt.

Einzelne Gedichte von Opitz – vor allem aus der „Poeterey“ – erlangen geradezu Kultstatus, wie an der Zahl ihrer Nachahmungen, Vertonungen, Kontrafakturen und Parodien zu erkennen ist. Dazu gehören die Petrarca-Übersetzung „Ist Liebe lauter Nichts“, die zum „Mustersonett“ des Petrarkismus avanciert,⁷⁴ die

73 Rompler: Reim-getichte, Vorrede f. 000 4^v.

74 Vgl. Achim Aurnhammer: Martin Opitz‘ petrarkistisches Mustersonett „Francisci Petrarcae“ („Canzoniere“ 132), seine Vorläufer und Wirkung. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Berlin 2006, S. 189–210.

nach Ronsard gearbeiteten Oden „Ich empfinde fast ein Grauen“ und „Ach Liebste lass uns eilen“ oder die Gedichte „Ihr schwarzen Augen, ihr“ und „O du Gott der süßen Schmerzen“. Vor allem aber hat sich Opitz mit seinen stilistischen und metrischen Forderungen durchgesetzt – zwar nicht in allen Details, aber ohne jeden Zweifel in den Grundlagen. Zu diesen unhintergehbaren Grundlagen gehört an erster Stelle, dass Verse gebaut werden müssen, indem man die natürliche Betonung der Wörter beachtet, dass Silben dabei nicht willkürlich verstümmelt werden dürfen, dass bei den Reimen auf die Reinheit des Klanges zu achten ist und dass die Gesetze der jeweiligen Gattung gelten.

Zu den Details, über die man in der Folge unterschiedlich urteilen wird, gehören etwa die Fragen, wie eng das Verbot der Apokope und Synkope des tonschwachen e auszulegen ist, ob die betonten Silben streng alternieren müssen oder auch Doppelsenkungen (Daktylen) zugelassen sind, die Notwendigkeit der Hiatvermeidung und die Apostrophierung des ausgefallenen e, das Verbot der Inversion, die Zulässigkeit von Binnenreimen, die Deklination antiker Namen oder die Verwendung umgangssprachlicher Ausdrücke. Im Sinne der Grundlagen sind nahezu alle Dichter der Folgezeit (einmal abgesehen von der fortlebenden Tradition des Meistergesangs) Opitzianer. Im Sinne der Detailfragen gibt es strenge und weniger strenge Opitzianer.

Zu den strengen Opitzianern gehört Andreas Tscherning, dessen erste deutschsprachige Gedichte um 1632 erscheinen. Die Sammlung „Deutscher Getichte Früling“ erscheint 1642 und wird mit einem Brief von Opitz eingeleitet, den er noch kurz vor seinem Tod verfasst hatte. Dem Brief folgt ein Widmungsgedicht von August Buchner, ähnlichen Inhalts, was zusammengenommen zu diesem Zeitpunkt den höchsten Weihen gleichkommt. Eines der folgenden Widmungsgedichte vollzieht denn auch tatsächlich die Inauguration Tschernings auf dem verwaisten Thron der deutschen Dichtung:

Jst gleich Herr Opitz todt/ so ist doch nicht erstorben
 Der deutschen Sprache Zier/ die ewigs Lob erworben.
 Apollo hat dich ihm für andern schon erkiest/
 Daß der du werden solst/ der Er gewesen ist.⁷⁵

Auf dem Titelblatt erscheinen Apollo und der von einer Muse bekrönte Opitz, unter ihnen der neue, gepflegte, regelmäßig angelegte Garten der Dichtung, bewässert von der Bober als dem Flüsschen, dem Opitz bei seiner Erhebung in den Adelsstand unsterblichen Ruhm verschafft hat.

Die ersten Verse des „Lobs der Buchdruckerey“ (zuerst 1640), das Buchner gewidmet ist, lauten:

⁷⁵ Samuel Heermann in Andreas Tscherning: Deutscher Gedichte Früling. Breslau 1642, f. b7v.



Abb. 13: Andreas Tscherning: *Deutscher Getichte Frühling*. Breslau 1642.

Wer spricht daß fort vnd für die Welt nur ärger werde?
 Er sieht gewiß nicht an den Himmel noch die Erde
 Mit Augen der Vernunft. Es heist nicht bald verterbt/
 Wann etwan hier ein Ding ein newes ansehn erbt/
 Durch wechsel der Natur. Das Hauß woher wir kommen/
 Auf welchem wir das Theil der Göttlichkeit genommen/
 Steht noch biß diesen Tag rein/ schnell/ vnwandelbar/
 Beweglich/ Zirckelrund/ vollkommen/ hell vnd klar.⁷⁶

1659 macht Tscherning mit seinem „Unvorgreiflichen Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey“ seinem Ruf als Opitzianer der strengen Observanz alle Ehre.

Simon Dachs erste Gedichte entstehen 1630 und sind schon ganz den Regeln von Opitz verpflichtet.⁷⁷ Im Königsberger Umfeld von Dach bildet sich mit Heinrich Albert, Robert Robertin und Valentin Thilo eine eigenständige, lokale Tradition heraus, ähnlich wie in Leipzig mit Christian Brehme, Gottfried Finckelthaus und Zacharias Lund. Sowohl den Königsberger wie den Leipziger Dichtern hat die ältere Forschung einen „volkstümlicheren Ton“ attestiert als ihn Opitz selbst praktiziert habe. Der Begriff ist irreführend, wenn er mit „volksliedhaft“ assoziiert wird, beschreibt aber einen nachvollziehbaren Befund, wenn er im Sinne von einer stärker der Umgangssprache angenäherten Verssprache verstanden wird. Er bezeichnet dann die Tatsache, dass Synkopen wie „gehn“ und „sehn“, „ohn“, „lan“ statt „lassen“, „Gnüge“ statt „Genüge“ oder Buchstabenergänzungen wie in „Mündelein“, „Schubekasten“, oder „zurücke“ etwas häufiger zu begegnen scheinen als bei Opitz selbst. Dieselbe stilistische Wirkung haben freizügige Enjambements, Inversionen oder gelegentliche Verwendungen von „tut“- und „kriegt“-Konstruktionen und eine – aus Opitzianischer Perspektive – größere Toleranz bei der Reinheit der Reime.

Sowohl für die Königsberger wie für die Leipziger Dichter gilt außerdem, dass die schlichteren Liedformen und die Ode mit kürzeren, freieren Versen stärker vertreten scheinen als von Opitz propagierte, strengere Formen wie das Alexandriner-Sonett oder die Pindarische Ode. Seit Max von Waldbergs „Die deutsche Renaissance-Lyrik“ aus dem Jahr 1888 ist dieser Befund gelegentlich wiederholt und damit in Zusammenhang gebracht worden, dass es sowohl in Königsberg

⁷⁶ Tscherning: Deutscher Getichte Früling, S. 135. Zu Tscherning nach wie vor grundlegend ist Hans Heinrich Borchert: Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts. München, Leipzig 1912.

⁷⁷ Zum frühesten Gedicht von Dach vgl. Klaus Garber: Zum Bilde Simon Dachs. In: Simon Dach (1605–1659). Werk und Nachwirken. Hg. v. Axel E. Walter. Tübingen 2008, S. 1–23. Zu Dach im Königsberger Umfeld vgl. Axel E. Walter: Dachs Durchbruch als Dichter 1638/39. In: Simon Dach im Kontext preußischer Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber und Hans-Günther Parplies. Berlin 2012, S. 39–128.

wie in Leipzig⁷⁸ eine lebendige, über die Opitz-Schwelle zurückreichende Tradition des Liedschaffens gab, paradigmatisch mit den Namen Johann Hermann Schein und Heinrich Albert benannt.⁷⁹ Der Befund bedarf nach wie vor der Überprüfung und sei hier in seiner Vorläufigkeit nur mit drei Beispielen illustriert. Das erste Beispiel ist ein „Fried- vnd Frewden-Getichte“ von Simon Dach aus dem Jahr 1635, das nach Ausweis des Titelblatts gesungen werden kann „in der gewöhnlichen Melodey des Morgengesanges: Auß meines Hertzens-Grunde/ sag Jch dir lob vnd danck“:

1. Daß Gott noch jetzt den Leuten
So gnädig könne seyn/
Gleich wie vor alten Zeiten/
Lehrt dieser Gnaden-schein/
Der vns den Fried jetzt bringt/
Vnd machet/ daß ein jeder
Jm Lande Frewden-Lieder
Mit höchstem Jauchtzen singt.
2. Ein Fest wird Gott gehalten
Vor seiner Gnaden-Raht/
Der über vns muß walten
An seines Eiffers statt/
Das gantze Vaterlandt
Jst in dem Raht der Frommen
Hie vor zusammen kommen/
Vnd rühmet Gottes Handt.
3. Man weiß von nichts zu sagen/
Als daß er vnser Schwerdt
Jm Fried/ vnd vnsre Klagen
Jn einen Reynen kehrt/
Man rühmet die Geduld
Die vnser hat verschonet/
Vnd vns nicht so gelohnet/
Wie wir es wol verschuldt.

⁷⁸ Zu Leipzig vgl. insbes. Georg Witkowski: Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig. Leipzig, Berlin 1909, S. 117–152 und die Arbeiten von Harper, insbes. Anthony J. Harper: German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century. Aldershot 2003.

⁷⁹ Mit zahlreichen Belegen bestätigt von Irmgard Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangsliryik. In: Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national) kultureller Identitätsstiftung. Hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a. Hamburg 2014, S. 171–208.

4. Wir meinten auch vor dessen
 Gott würde seiner Trew/
 Vnd Gnade gantz vergessen/
 Vnd fürchteten dabey
 Gewissen Vntergang:
 Er aber hat auß Gnaden
 Verhütet allen Schaden/
 Deß sagen wir jhm danck.⁸⁰

Ein zweites Beispiel aus „Floridans Lob- und Liebesgedichten“ von Gottfried Finckelthaus, Leipzig 1635:

Ach/ Mein Hertz ist hoch verliebet
 Jn ein hohes Mägdelein!
 Die mich nur allein betrübet
 Vnd vmb diß muß vnrecht seyn.
 Liebste deiner Hoheit Liecht
 Gleicht sich meiner Einfalt nicht!

Was das Glücke mir nicht schencket/
 Das helt völlig deine Zier:
 Vnd worauff dein Hertze dencket/
 Solches hab ich nicht bey mir/
 Was mein Hertze denckt hastu:
 Nim nur dieses auch dazu.

Dein so Adelich Gemühte/
 Das an Tugend keinem weicht/
 Sucht jhm auch ein hoch Geblüte/
 Eine Seele/ die jhm gleicht.
 Gleiches Jch nicht haben kan:
 Doch nim meine Einfalt an.⁸¹

Aus dem Jahr 1638 stammt die „Schimpff- und ernsthaffte Clio“ von Ernst Christoph Homburg. Sie enthält zu diesem frühen Zeitpunkt bereits daktylische Verse und experimentiert sogar schon mit mengtrittigen, also aus verschiedenen

80 Simon Dach: Zwey Fried- vnd Frewden-Getichte/ Gott vnserm gnädigen Vater zu Ehren gemacht wegen deß vnverhofft verliehenen Friedens in vnserm lieben Vaterlande Preussen/ vnter welchen das erste kan gesungen werden in der gewöhnlichen Melodey des Morgen-sanges: Auß meines Hertzens grunde/ sag Jch dir lob vnd danck. Königsberg 1635, unpag. In der Ausgabe Simon Dach: Gedichte. Hg. v. Walther Ziesemer. Halle/S. 1937, Bd. 3,1, S. 16f., Nr. 9.

81 Gottfried Finckelthaus: Floridans Lob- vnd Liebes-Gedichte. Leipzig 1635, f. B8'f. Einige der Gedichte später überarbeitet übernommen in ders.: Deutsche Gesänge. Hamburg 1640. Vgl. Anthony J. Harper: Schriften zur Lyrik Leipzig 1620–1670. Stuttgart 1985, S. 115–122.

Versfüßen gemischten Versen. Auch mit der Bandbreite von Formen und Gattungen, die sie vorführt, macht sie fast den Eindruck einer Leistungsschau der neuen Technik, nicht zuletzt durch die Angabe der jeweils verwendeten Metra im Untertitel vieler Gedichte. Gleichzeitig schließt sie sich mit einem „Trinck- oder Gesellschafts-Lied“ wie dem folgenden an die ältere Tradition der Studentenlieder Johann Hermann Scheins an:

Trinck- oder Gesellschafts-Lied.
Ode jambica.

1. Bon jour/ bon jour/ ihr lieben Herrn/
So/ so find ich euch alle gern/
Courage! wann es also steht/
Daß der so voll zu Bette geht.
2. Wann Bänck vnd Tisch sich kehren vmb/
Vnd wann man trincket rund herumb/
Die runde Form/ die zierlichst' Art/
So ie zu Rom ersonnen ward.
3. Der ist es/ oder wird doch kranck/
Dem nicht behaget Götter-Tranck/
Gib/ Junger/ gib das grosse Glas/
Das macht die Kähl vnd Gurgel naß.⁸²

Für alle drei Beispiele gilt, dass sie Gedichte nach den Regeln von Opitz sind oder dieses wenigstens anstreben. Dennoch fehlt ihnen der „stählerne Glanz“ (Günther Müller), der „aristokratische Purismus“ (Alewyn), die polierte Glätte, die höfische Dezenz, die Opitz seinen eigenen Gedichten gegeben hat. Das ist keine Abwertung, sondern ein Hinweis auf die individuellen Ausprägungen, die die Versreform von Opitz schon in der ersten Generation seiner Nachfolger annehmen kann: selbst dort, wo diese das klassizistische Ideal grundsätzlich übernehmen.

Während Dach, Finckelthaus und Homburg die Regeln von Opitz beherrschen, aber den Stil bereits variieren, mag man in anderen Fällen eher an eine mangelhafte Beherrschung der Regeln denken oder einfach nur daran zweifeln, ob der Dichter dazu bereit war, das Maß an Zeit und Arbeit auf seine Verse zu verwenden, das für die neue Kunstdichtung nötig geworden ist. Diesen Eindruck erwecken die folgenden Verse von Christian Brehme, 1637 erschienen:

⁸² Ernst Christoph Homburg: Schimpff- und ernsthaffte Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642. Hg. u. komm. v. Achim Aurnhammer, Nicolas Detering und Dieter Martin. Stuttgart 2013, nr. 58, S. 156. Verweise auf Parallelstellen in den Studentenliedern Scheins dort im Kommentarbd. S. 168.

Lob des armen frohen Schäfer-Lebens.

Wollust-voll vnd liebste wälder/

Vnd du stille Einsamkeit

Der Einöden/ die die Felder

Der Eliser vber weit

Vbertreffen: Sey gegrüsset

Seyd zu tausendmal geküsset.

Ach wie gerne komm' ich wieder

Zu der Wohnung meiner Ruh/

Da die Lämmer auff vnd nieder

Springen/sey gegrüsset du/

Sey gegrüsset Friedes-Städte

Meiner Schmertzen Ruhe-Bette.

Wann der Himmel mir gegeben

Daß ich mein selbst eigen sey/

Daß ich möcht in Freyheit leben/

Wolt ich mir ohn Furcht vnd Schew

Diese Wälderlein vnd Wiesen

Da zu leben gantz erkiesen.

Wann mir würde nicht entzogen

Die belobte Zierlichkeit

Meiner Reisen: wie geflogen

Jch durch viel Gefährlichkeit.

Wenn nur das Begehrt ergetzen

Mich nicht wolte des entsetzen.⁸³

Für die dreißiger Jahre, in denen die Versreform ihren eigentlichen Durchbruch erlebt, ist August Buchner die wichtigste Vermittlungsinstanz. Finckelthaus, Brehme und Homburg, aber auch Philipp von Zesen, Johann Klaj und Paul Gerhardt sind in Buchners Seminaren an der Universität Wittenberg mit der Versreform bekannt gemacht worden. Die ersten drei Strophen aus dem „Sommergesang“, eines der berühmtesten Kirchenlieder des 17. Jahrhunderts, illustrieren, dass auch Gerhardt eher einen Ton anstrebt, der dem Umgangssprachlichen näher ist. Die Opitzschen Regeln zur Deklination fremdsprachlicher Namen („Narcissus“, „Salomonis“) beachtet er nicht. Wenn der Hiat im vierten Vers („Schau an“) nicht vermieden wird, kann Gerhardt sich dafür schon auf Titz berufen, der 1642 in seiner Poetik einen Hiat wie „der späte Abend“ nicht tadelnswert fand.⁸⁴ Wenn

83 Christian Brehme: Allerhandt Lustige/ Trawrige/ vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte. Leipzig 1637. Hg. v. Anthony J. Harper. Ndr. Tübingen 1994, f. O.f.

84 Johann Peter Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642, Kap. II.6, § 2, f. S^r.

das apokopierte *e* in „*Geh aus*“ nicht apostrophiert wird, entspricht das der Regel von Schottel, der in seiner Grammatik der Meinung war, dass im Deutschen der Imperativ immer ohne *e* gebildet werden müsse, es sich bei dem Imperativ „*Geh*“ also auch gar nicht um eine apostrophierungsbedürftige Apokope handelt.⁸⁵

Sommergesang

Geh aus/ mein hertz/ und suche freud
 Jn dieser lieben sommerzeit
 An deines Gottes Gaben:
 Schau an der schönen Gärten zier
 Vnd siehe/ wie sie mir und dir
 Sich aufgeschmücket haben.

2. Die bäume stehen voller laub/
 Das erdreich decket seinen staub
 Mit einem grünen kleide
 Narcissus und die Tulipan
 Die ziehen sich viel schöner an/
 Als Salomonis seyde.

3. Die lerche schwingt sich in die luft/
 Das täublein fleugt aus seiner kluft/
 Vnd macht sich in die wälder.
 Die hochbegabte nachtigal
 Ergötzt und füllt mit ihrem schall
 Berg/ hügel/ thal und felder.⁸⁶

Welche Autorität Buchner um 1630 besaß, erhellt aus der Tatsache, dass der junge Paul Fleming – der zu den Wenigen gehört, von denen es schon im 17. Jahrhundert geheißen hat, er habe an Meisterschaft der neuen Form und Technik Opitz übertroffen – im März 1632 Buchner sein „*Klagegedicht über das unschuldigste Leiden und Tod unsers Erlösers Jesu Christi*“ übersendet. Im Begleitbrief bittet er Buchner, nicht den Maßstab der Opitzschen Regeln anzulegen, denen er sich noch nicht gewachsen fühle. Vieles in seinem Gedicht klinge noch gezwungen oder umgangssprachlich („*contorta et vulgaria*“). Doch wer erreiche schon jene Anmut, Leichtigkeit und Schönheit von Opitz? Viele versuchten es, aber den Wenigsten gelinge es. Schlimm sei – und das dürfte sich gegen die neulateinisch dichtenden Gelehrten richten –, dass gerade diejenigen, denen das Ansehen der

85 Justus Georg Schottel: Ausführliche Arbeit von der teutschen HaubtSprache. Braunschweig 1657, Bd. 2, Verskunst II, 2, § 9 zum „*Hinterstrichlein*“.

86 Paul Gerhardt: Sommergesang. In: Johann Crüger: *Praxis pietatis melica*. Berlin 1653, S. 779–782. Unter dem Titel „*Sommer-Lied*“ erschienen in der Ausgabe Paul Gerhardt: *Geistliche Andachten. Alten Stettin* 1670, S. 700–705.

deutschen Sprache am meisten am Herzen liegen sollte, diese nur für leichte Scherze gebrauchten (und also für anspruchsvolle Dichtung weiter die lateinische Sprache benutzten) oder es spöttisch verweigerten, sich im Deutschen überhaupt an Gesetze und Regeln zu halten.⁸⁷

Acht Jahre später, 1640, dichtet der todkranke junge Dichter sich dann allerdings schon die berühmte „Grabschrifft“, der es an Selbstbewusstsein nicht mehr gebreicht. Gleichzeitig ist diese „Grabschrifft“ auch ein bemerkenswertes Indiz für die Würde und das Ansehen, dass die Musen („Deütsche Klarien“) jetzt verleihen können:

Grabschrifft/ so er ihm selbst gemacht

 Jch war an Kunst/ und Gut/ und Stande groß und reich.
 Deß Glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
 Frey; Meine. Kunte mich aus meinen Mitteln nehren.
 Mein Schall floh überweit. Kein Landsmann sang mir gleich.
 Von reisen hochgepreist; für keiner Mühe bleich.
 Jung/ wachsam/ unbesorgt. Man wird mich nennen hören.
 Biß daß die letzte Glut diß alles wird verstören.
 Diß/ Deütsche Klarien/ diß gantze danck' ich Euch.
 Verzeiht mir/ bin ichs werth/ Gott/ Vater/ Liebste/ Freunde.
 Jch sag' Euch gute Nacht/ und trette willig ab.
 Sonst alles ist gethan/ biß an das schwartze Grab.
 Was frey dem Tode steht/ das thu er seinem Feinde.
 Was bin ich viel besorgt/ den Othem auffzugeben?
 An mir ist minder nichts/ das lebet/ als mein Leben.⁸⁸

In seiner Zeit berühmt geworden ist Fleming vor allem für seine Liebesdichtung. Das bekannte „Wie Er wolle geküsset seyn“ ist in der Leichtigkeit seiner Verse mit ihrer vollendeten Galanterie zu diesem Zeitpunkt – vor 1640 – ohne Konkurrenz:

Wie Er wolle geküsset seyn

 Nirgends hin/ als auff den Mund/
 da sinckts in deß Hertzen grund.
 Nicht zu frey/ nicht zu gezwungen/
 nicht mit gar zu fauler Zungen.

⁸⁷ Der Brief ist abgedruckt in Paul Fleming: Deutsche Gedichte. Hg. v. J. M. Lappenberg. Stuttgart 1865, Bd. 2, S. 575. Das „Klagegedicht“ dort Bd. 1, Nr. 9, S. 15–27. Zur metrischen Technik Flemings vgl. Friedrich Wilhelm Schmitz: Metrische Untersuchungen zu Paul Flemings Gedichten. Straßburg 1910.

⁸⁸ Paul Fleming: Teütsche Poemata. Lübeck 1642, S. 670 (Der Sonnetten Vierdtes Buch Nr. 10).

Nicht zu wenig/ nicht zu viel.
 Beydes wird sonst Kinder-spiel.
 Nicht zu laut/ und nicht zu leise/
 Beyder Maß' ist rechte weise.

Nicht zu nahe/ nicht zu weit.
 Diß macht Kummer/ jenes Leid.
 Nicht zu trucken/ nicht zu feuchte/
 wie Adonis Venus reichte.

Nicht zu harte/ nicht zu weich.
 Bald zugleich/ bald nicht zugleich.
 Nicht zu langsam/ nicht zu schnelle.
 Nicht ohn Unterscheid der Stelle.

Halb gebissen/ halb gehaucht.
 Halb die Lippen eingetaucht.
 Nicht ohn Unterscheid der Zeiten.
 Mehr alleine/ denn bei Leuten.

Küsse nun ein Jedermann/
 wie er weiß/ will/ soll und kan.
 Ich nur und die Liebste wissen/
 wie wir uns recht sollen küssen.⁸⁹

9 Barocke Überschreitungen

Der verstechnisch einflussreichste Schüler Buchners war Philipp von Zesen. 1638 war mit der „Melpomene Oder Trauer- vnd Klaggedichte/ Vber das vnschuldigste vnd bitterste Leiden und Sterben Jesu Christi“ sein erstes Werk erschienen. Es demonstriert, dass der neunzehnjährige Zesen die Regeln der neuen Kunstdichtung beherrscht. 1640 erscheint Zesens Poetik, der „Deutsche Helicon“. Trotz des Kniefalls vor Opitz, der geradezu zelebriert wird, geht Zesen in einigen wichtigen Punkten über sein Vorbild hinaus. In den Liebesliedern der „FrühlingsLust“ (1642) führt Zesen seine verstechnischen Neuerungen in der Praxis vor. Schon von ihrem ersten Gedicht an ist klar, dass Opitz kein Modell gewesen ist. Vier Strophen als Beispiel:

⁸⁹ Paul Fleming: Teütsche Poemata. Lübeck 1642, S. 535f. (Der Oden Fünfftes Buch Nr. 37).

An seine Gedancken bey herzunahendem Frühlinge.
Von lauter Anapästischen Versen

Auff! meine Gedancken seyd lustig von Hertzen/
In diesem angehendem fröhlichem Mertzen;
Ach sehet der Frühling erneuert sich nun/
Die Erde wil ihre Schatzkammer auffthun.

Bald werden die lieblichen Blumen auffschliessen/
Bald werden Zeitlosen und Rosen entspriessen.
Bald werden wir holen die blaue Viol/
Die jeden ergötzet und riechet sehr wohl.

Man höret die lieblichen Kinder der Lüffte
Schon singen/ daß wider erklingen die Klüffte/
Frau Nachtigal ruffet daß Hügel und Wald/
Daß Thäler und Berge/ daß alles erschallt.

Sie loben den Schöpffer/ der ihnen das Leben/
Die fertige Zunge zu singen gegeben/
Die Lerche trieriret ihr tiretielier/
Es bincken die Fincken dem Buhlen auch hier.⁹⁰

Schon mit der Melodie, die dem Text in Notenschrift vorangestellt ist, überschreitet Zesen die Grenzen der Dichtung hin zur Musik, viel deutlicher als das Opitz oder einer seiner linientreuen Anhänger je getan hätte. Zesen liefert nicht nur die Vertonung gleich mit, sondern nimmt das musikalische Element in die technische Gestaltung der Verse hinein. Die Inhalte werden der klanglichen Wirkung der Sprache untergeordnet.⁹¹

Diese klangliche Wirkung ist nicht die der strengen Alternation. Wie es der Titel schon ankündigt, ist die strenge Alternation zugunsten eines anapästischen Rhythmus (der freilich genauso gut als daktylisch beschrieben werden könnte) aufgegeben:

v – v v – v v – v v – (v)

Dieser Rhythmus, dessen Nähe zum Tanz schon Zesen selbst immer wieder betont hat, verdeutlicht, warum Opitz selbst dem Daktylus so reserviert gegenüberstand und Fürst Ludwig ihn gar nicht zulassen wollte. Der „aristokratische Purismus“ (Alewyn) mit seiner vornehmen Distanz, der „stählerne Glanz“ (Günther Müller) des Opitzschen Klassizismus ist mit diesem beschwingt-tänzerischen Rhythmus nicht zu haben.

90 Philipp von Zesen: FrühlingsLust oder Lob- und Liebes-Lieder. In ders.: Sämtliche Werke Bd. 1.1. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1980, S. 36–200, hier S. 52–53.

91 Gary C. Thomas: Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter. In: Daphnis 16 (1987), S. 107–146.

Alles in diesen Versen ist der klanglichen Wirkung untergeordnet, angefangen mit dem anaphorischen, aufdringlichen „Bald werden“, das der vornehmen Dezenz, mit der Opitz seine Stilmittel einsetzt, zuwiderläuft. Dieselbe Wirkung haben die von Opitz verpönten Binnenreime „Zeitlosen und Rosen“ und „bincken die Fincken“, in zweitem Fall noch verbunden mit einer lautmalerischen Wortneuschöpfung, die Opitz nur sparsam zu verwenden empfiehlt. Während diese Sparsamkeit im Fall von „bincken“ noch gewahrt sein mag, entspricht das kaum mehr auszusprechende (aber gut zu singende) „trieriret ihr tiretielier“ ganz sicher nicht diesem Gebot. Der von Opitz ausdrücklich untersagte, unreine Reim von „schmücken“ auf „blicken“ oder von „Wald“ auf „erschallt“ (beides in hier nicht zitierten Strophen) fällt da kaum mehr ins Gewicht, genauso wenig wie der Hiat in „Die Erde“ oder das unzulässig apokopierte Veilchen („Viol“).

All das sind Stilmittel, die sich in ihrer massiven Hörbarkeit und Aufdringlichkeit an einen Zuhörer wenden, der schon beim bloßen Zuhören und auch noch bei musikalischer Begleitung die gewollte Wirkung sofort erkennt oder eigentlich besser: sie erspürt. Auch hier wäre es falsch, diese Wirkung als volksliedhaft zu beschreiben, wenn damit eine naiv-schlichte Erscheinung bezeichnet sein soll. Denn zweifellos handelt es sich auch bei diesem Gedicht in technischer Hinsicht um ein extrem kompliziertes Gebilde. Schon der anapästische Rhythmus erfordert denselben strategisch planenden Kunstverstand, den die strenge Alternation voraussetzt. Vom technischen Niveau her gibt es keine Unterschiede. Es ist das stilistische Ideal, das sich bei Zesen verändert.

Eine ähnliche Verschiebung der stilistischen Ideale ist auch bei dem 1644 erscheinenden „Pegnesischen Schäfergedicht“ von Johann Klaj und Georg Philipp Harsdörffer zu beobachten, das zu einer Art Programmschrift der Nürnberger Schule werden sollte. Trotz dem Bekenntnis zu Opitz („Was neulich Opitzgeist beginnet auß dem Grund/ | Jst ruchtbar und am Tag auß vieler Teutschen Mund“)⁹² entspricht der Stil dieses „Schäfergedichts“ nicht den Vorgaben der „Poeterey“ – selbst wenn man weniger radikal lautmalerische und mit Binnenreimen arbeitende Gedichte als folgende Beschreibung des Krieges zitierte:

Es schlürfen die Pfeiffen/ es würblen die Trumlen/
Die Reuter und Beuter zu Pferde sich tumlen/
Die Donnerkartaunen durchblitzen die Lufft/
Es schütttern die Thäler/ es splittert die Grufft/
Es knirschen die Räder/ es rollen die Wägen/
Es rasselt und prasselt der eiserne Regen/
Ein jeder den Nechsten zu würgen begehrt/
So flinkert/ so blinkert das rasende Schwert.⁹³

92 Georg Philipp Harsdörffer, Johann Klaj: Pegnesisches Schäfergedicht. Ndr. hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1966, S. 15.

93 Harsdörffer und Klaj: Schäfergedicht S. 14.

Drei Jahre später, 1647, erscheint der erste Teil von Harsdörffers „Poetischem Trichter“, der – zusammen mit den Bearbeitungen und Neufassungen von Zesens „Deutschem Helicon“ – diese neuen stilistischen Ideale auch theoretisch zu erfassen versucht.

Schon 1637 war in Lissa in Schlesien die erste Gedichtsammlung von Andreas Gryphius erschienen, die „Sonnete“. An sechster Stelle findet sich das heute vielleicht berühmteste Gedicht des 17. Jahrhunderts:

Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas. Es ist alles gantz eytel. Eccl. 1.v.2

Ich seh' wohin ich seh/ nur Eitelkeit auff Erden/
 Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein/
 Wo itzt die Städte stehn so herrlich/ hoch vnd fein/
 Da wird in kurtzem gehn ein Hirt mit seinen Herden:
 Was itzt so prächtig blüht/ wird bald zutreten werden:
 Der itzt so pocht und trotzt/ läst ubrig Asch vnd Bein/
 Nichts ist/ das auf der Welt könt unvergänglich seyn/
 Itzt scheint des Glückes Sonn/ bald donnerts mit beschwerden.
 Der Thaten Herrlichkeit muß wie ein Traum vergehn:
 Solt denn die Wasserblaß/ der leichte Mensch bestehn
 Ach! was ist alles diß/ was wir vor köstlich achten!
 Alß schlechte Nichtigkeit? als hew/ staub/ asch vnnd wind?
 Als eine Wisenblum/ die man nicht widerfind.
 Noch wil/ was ewig ist/ kein einig Mensch betrachten!⁹⁴

Der zwanzigjährige Dichter ist offensichtlich sehr bemüht, die Regeln der „Poetry“ zu befolgen. Das wird bei ihm insofern besonders deutlich, als er sechs Jahre später, 1643, die „Sonnete“ noch einmal stilistisch überarbeitet. Viele, wenn nicht alle Korrekturen gehen dabei auf den Wunsch zurück, den Opitzschen Regeln noch genauer zu entsprechen:

Es ist alles eitell.
 Du sihst wohin du sihst/ nur eitelkeit auff erden.
 Was diser heute bawt/ reist jener morgen ein:
 Wo itztund städte stehn/ wird eine wiesen sein
 Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden:
 Was itztund prächtig blüht soll bald zutreten werden.
 Was itzt so pocht vndt trotzt/ ist morgen asch vnd bein/
 Nichts ist das ewig sey/ kein ertz kein marmorsteyn/

⁹⁴ Andreas Gryphius: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke. Bd. 1: Sonette. Hg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963, S. 7f. Zu Gryphius' Stil und metrischer Technik vgl. Victor Manheimer: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904.

Itzt lacht das Glück uns an/ bald donnern die Beschwerden.
 Der hohen thaten ruhm muß wie ein traum vergehn.
 Soll den das spiell der zeit/ der leichte mensch bestehn.
 Ach! was ist alles dis was wir vor köstlich achten/
 Als schlechte nichtikeitt/ als schaten staub vnd wind;
 Als eine wisen blum/ die man nicht wiederfindt.
 Noch wil was ewig ist kein einig mensch betrachten.⁹⁵

Die Ersetzung von „Ich seh' wohin ich seh“ durch „Du sihst wohin du sihst“ erspart die unerlaubte, weil nicht durch Hiatvermeidung gerechtfertigte, zweimalige Apokope des e in „seh“. Die Neufassung des dritten, vierten und siebten Verses dient der Stärkung der Zäsur, die jetzt auch syntaktisch hervorgehoben wird. Außerdem wird in der Überarbeitung der unerlaubte Zäsurreim von „stehn“ auf „gehn“ im dritten und vierten Vers sowie die Inversion im vierten Vers vermieden. In der achten Zeile wird in der neuen Fassung die unerlaubte Apokope von „Sonn“ vermieden, in der neunten durch den Austausch des Wortes „Herrlichkeit“ mit seiner schwebenden Betonung auf der dritten Silbe die Alternation gestärkt. Im zehnten Vers wird „Wasserblaß“ wiederum ausgetauscht, um die Apokope zu vermeiden, im zwölften Vers „hew/ staub/ asch vnnd wind“ gegen „schaten staub vnd wind“ ausgetauscht, um das schwere „staub“ aus der Senkung zu bekommen und die Alternation hörbarer zu machen. Auffällig ist, dass weder in der ersten noch in der zweiten Fassung die durch Hiatvermeidung legitimierte Apokope von „Asch“ im sechsten Vers apostrophiert wird. Auch die Synkopen „stehn“, „bestehn“ und „gehn“ behält Gryphius bei.

Einige Jahre später, im „andern Buch“ der Sonette (Druck 1650) hat sich Gryphius allerdings von allen klassizistischen Vorbehalten befreit. „Die Hölle“ ist kaum mehr als Sonett zu erkennen:

Die Hölle.

Ach! vnd weh!
 Mord! Zetter! Jammer! Angst! Creutz! Marter! Würmer! Plagen.
 Pech! Folter! Hencker! Flamm! stanck! Geister! kälte! Zagen!
 Ach vergeh!
 Tieff' vnd Höh'
 Meer! Hügel! Berge! Fels! wer kan die Pein ertragen?
 Schluck abgrund! ach schluck' eyn! die nichts denn ewig klagen.
 Je und Eh!

⁹⁵ Gryphius: Sonette, S. 33f.

Schreckliche Geister der dunkelen hölen! Jhr die jhr martert vnd Marter erduldet
 Kan denn der ewigen Ewigkeit Fewer/ nimmermehr büssen dis was jhr verschuldet?
 O grausam' Angst/ stets sterben sonder sterben/
 Diß ist die Flamme der grimmigen Rache/ die der erhitzete Zorn angeblasen:
 Hier ist der Fluch der vnendlichen Straffe; hier ist das jmmerdar wachsende Rasen:
 O Mensch! Verdirb/ vmb hier nicht zuverderben!⁹⁶

Angesichts einer solch wahrhaft ungeheuren Form, die in die Formlosigkeit hineinüberreicht, dürfte es den Zeitgenossen selbst merkwürdig vorkommen sein, hätte jemand darauf hingewiesen, dass „angeblasen“ nur schwer auf der ersten Silbe unbetont gelesen werden kann oder der Reim von „Höh“ auf „Eh!“ zumindest unsauber ist. Unter den „Zentnerworten“, wie Richard Alewyn das genannt hat, wird die Alternation der betonten und unbetonten Silben kaum mehr hörbar. Und doch ist dieses Gedicht alles andere als formlos. Im Gegenteil wird man sagen müssen, dass die metrische Form, der sich Gryphius unterworfen hat, sogar noch erheblich komplizierter geworden ist, vor allem was die ersten beiden Verse der Terzette betrifft. Aber Opitz hätte das nicht gefallen. Der Einschnitt, der sich hier vollzieht, ist stilgeschichtlich grundlegend. „Das Barock beginnt mit Gryphius.“⁹⁷

96 Gryphius: Sonette, S. 91.

97 Richard Alewyn in seiner Barock-Vorlesung an der Universität Bonn im Wintersemester 1960/61, zit. nach Klaus Garber: Zum Bilde Richard Alewyns. München 2005, S. 29.

VI Fortführungen der Versreform

1 August Buchners „Anleitung zur deutschen Poeterey“

Um 1632 verfasst August Buchner eine „Anleitung zur deutschen Poeterey“, die vor allem Opitz-Exegese betreibt. Zwar wird sie erst 1663 aus dem Nachlass gedruckt, handschriftlich muss sie aber weit verbreitet gewesen sein, denn andere Poetiker – darunter vor allem die unmittelbaren Buchner-Schüler Zesen und Rinckart, aber etwa auch Titz, Schottel und Harsdörffer – berufen sich bereits früher auf sie.¹ Genau wie Opitz interessiert sich Buchner vor allem – wenn nicht überhaupt nur – für die Form der deutschen Dichtung, also für Prosodie, Metrik und Stilistik. Deutlicher noch als die „Poeterey“ von Opitz selbst belegt die „Anleitung“ Buchners damit die eigentliche Stoßrichtung der metrischen Reform: es geht um die Entwicklung einer stilistisch anspruchsvollen, höfisch angemesenen Dichtung und die Festschreibung eines klassizistischen Stilideals. Die inhaltlichen Fragen, was *inventio* und *dispositio* der Dichtung betrifft, erledigt Buchner mit einem Verweis auf die Poetik Scaligers, um dann im dritten Kapitel gleich zur „Rein- und Zierlichkeit der Worte und Rede“ zu kommen.

Buchner verschärft und präzisiert dort die Regeln von Opitz, wenn er etwa fordert, dass auch im Vers Singular und Plural grammatisch richtig gekennzeichnet werden müssen. Die Psalmübersetzung Lobwassers liefert auch ihm, hier wie an anderen Stellen, das Negativbeispiel. Wo es bei Lobwasser heißt „Darum ihr König/ Fürsten und ihr Herren“, fordert Buchner die grammatisch korrekte Markierung des Plurals, indem es eigentlich „ihr Könige“ heißen müsste. Ähnliches gilt für die Einhaltung des Kasus: wo der Genitiv erforderlich ist, muss er auch stehen. Die Auslassung der Genitivendung -(e)s aus metrischen Gründen ist für Buchner nicht zulässig. Auch die gebräuchliche Wortstellung darf im Vers nicht aus Gründen des Reims oder der Metrik verändert werden, wobei der Nominativ immer am Satzanfang zu stehen habe: „Und ist die natürliche Ordnung diese/ dass der Nominativus vorgehe/ dann sein Verbum/ und was demselben ferner angehängt/ folge.“ (S. 23) Im Lateinischen mag man die Wortstellung freier angehen, aber nicht im Deutschen.

1 Augustus Buchner: *Anleitung Zur Deutschen Poeterey*. Poet. Hg. von Othone Prätorio. Wittemberg 1665. Ndr. hg. von M. Szyrocki. Tübingen 1966. Zu ihrer handschriftlichen Verbreitung Borcherdt: Buchner S. 45–49. Zur Weiterentwicklung der Metrik und Prosodie nach Opitz vgl. vor allem Reiner Schmidt: *Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert*. Meisenheim am Glan 1980, S. 108–166. Zu Buchner dort S. 120–129.

Sehr streng ist Buchner, was die Wortwahl betrifft. Indem das „Abssehen“ des Dichters nicht auf den „gemeinen Pöbel“ geht, sondern auf Leute, „die etwas wissen/ und ein gerechtes Urtheil fällen können“, darf dieser auch nur die Wörter benutzen, „die bei Ehrbaren/ Verständigen und Vornehmen Leuten im Brauch“ sind. Schon ein Wort wie „schnaken“ statt „reden“ oder „Stube“ statt „Zimmer“ ist „Bauren-Deutsch“ und deshalb zu vermeiden. (S. 27f.) Auch das Wort „schmieren“ könnte den Ohren des Hofmanns schon unangenehm sein, weil es Assoziationen der Unsauberkeit weckt.

Das vierte Kapitel Buchners erörtert stilistische Ausdrucks- und Variationsmöglichkeiten, das fünfte, sehr ausführliche Kapitel gilt allein der Apokope und Synkope, also der Frage, wann man im Vers Silben zusammenziehen oder weg lassen darf. Auch hier präzisiert Buchner die Forderungen von Opitz. Eine eben solche Exegese und Weiterentwicklung der „Poeterey“ ist auch das sechste Kapitel der „Anleitung“, in dem es um prosodisch-stilistische Regeln geht. Buchner fordert eine Beachtung des Klangs der Wörter, verbietet die Häufung einsilbiger Wörter („Es war der/ der so bald sich weit hat weggemacht“) und warnt – mit dem Beispiel von Opitz – vor dem Missklang ungewollter Alliterationen („Die dir diese Dinge sagen“).²

Das siebte Kapitel behandelt die Prosodie. Die Emphase, mit der Buchner hier – um 1632 – die Entsprechung von Silbenquantität im Lateinischen und Betonung im Deutschen einführt, macht noch einmal deutlich, als was für ein Durchbruch dieses Prinzip empfunden wurde:

Die Sylben sind entweder lang oder kurtz: welche ihre Beschaffenheit in unser deutschen Poeterey bloß und allein aus der Ausrede und dem Thone zu ermessen. Denn nach dem ich eine Sylbe kurtz oder lang ausspreche/ also ist sie auch/ und irret nichts/ es mögen vor Buchstaben auf den Vocalen folgen/ welche oder wie viel der wollen/ sie bleibet einen weg wie den andern bey ihrer Art/ in welcher sie ausgesprochen wird. Jst mir demnach die erste Sylbe in entblöst/ entzückt/ verderbt allzeit kurtz/ weil sie bald übergeht/ in der letzten aber der Thon aufgezogen und etwas aufgehalten wird/ in dem ich nicht sage entblöst/ entzückt/ verderbt/ sondern entblöst/ entzückt/ verderbt. [Buchner notiert die Betonung dabei jeweils in der Strich/Häckchen-Formel über den Wörtern: – v] Also weil ich sage/ ruhen/ rathen/ gehen/ etc. [über den Wörtern: – v] so ist mir die erste allezeit lang/ ob gleich ein Vocalis vor dem andern stehet (weil h nicht unter die Buchstaben gerechnet wird) die andern aber allzeit kurtz/ wenn gleich ein Consonans darauf folgte/ welches alles bey den Lateinern und Griechen anders gehalten wird.³

Das besagt nichts Anderes als: für die deutsche Prosodie ist nicht die lateinische Quantitätsberechnung entscheidend, die von der Zahl und Position der Vokale

2 Buchner: Anleitung S. 110f.

3 Buchner: Anleitung S. 113–115.

und Konsonanten ausgeht, sondern die Aussprache und Betonung der Wörter. Die beiläufige Formulierung von Opitz („nicht zwar das wir auff art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nehmen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden“)⁴ beginnt in ihren Konsequenzen problematisiert und ausgearbeitet zu werden.

Schwierig in diesem Sinne sind vor allem die einsilbigen Wörter, die eben von sich aus, als einsilbige, weder einen Jambus noch einen Trochäus bilden und von ihrem Gewicht her scheinbar sowohl betont wie unbetont gesetzt werden konnten, je nachdem, in welchem Kontext sie stehen – was dem Problem der Häufung einsilbiger Wörter auch prosodisch besonderes Gewicht gab. Buchner vermerkt ausdrücklich, dass die einsilbigen Wörter nicht alle gleichbehandelt werden können. Seine Erklärung für dieses Phänomen ist allerdings problematisch und dokumentiert einmal mehr die Macht der antiken Prosodie:

Die einsylbigen Wörter belangende/ so können dieselben meistentheils auf beyde rechte gebraucht und lang und kurtz gesetzt werden. Ich sage aber meistentheils. Denn wie sie nicht alle gleich von der Zunge gehen/ also mögen sie auch nicht ohne Unterscheid bald lang/ bald kurtz gesetzt werden. Sonderlich bleiben die billig lang/ die einen doppellauter mit einer[m] circumflexo haben/ als da sind Ziel/ viel/ schön/ Haar/ etc. denn weil sie nicht so geschwinde von der Zungen wollen/ so mögen sie kaum ohne gewaltthat kurtz gesetzt werden. Und wie ich den Artikel der/ als der Mensch/ der Mann/ lieber kurtz/ weil er flüchtig vom Munde gehet/ als lang setzen wollte; Also wollte ich hingegen das demonstrativum pronomen der mit seinen casibus nimmer anders/ als lang setzen.⁵

Richtig ist, dass die einsilbigen Wörter „Ziel“, „viel“, „schön“ und „Haar“ immer betont stehen müssen, während die Artikel „der“, „die“ und „das“ unbetont stehen müssen, im Gegensatz zu ihrem Gebrauch als Demonstrativpronomen im Sinne von „dieser“. Aber die Regel dahinter ist eben nicht, wie Buchner meint, die Länge der Vokale („doppellauter mit einem circumflexo“), sondern das Prinzip der Stammsilbenbetonung, wie es einige Jahre später Schottel entdecken wird.

An dieser Stelle wird damit wieder deutlich, wie schwer es den lateinisch ausgebildeten Dichtern war, die nicht-quantitative Prosodie des Deutschen konsequent anzuerkennen. Auch wenn Buchner in den unmittelbar vorhergehenden Sätzen postuliert hatte, nicht die Silbenlänge, sondern die Betonung sei für den deutschen Vers metrisch relevant, verfällt er bei der Frage der einsilbigen Wörter wieder auf die Silbenlänge als Kriterium: „Ziel“, „viel“ und „Haar“ müssen nach Buchner betont gesetzt werden, weil sie lang ausgesprochen werden.

Während Opitz in seinem einen Satz davon auszugehen scheint, dass im Deutschen die Qualität an die Stelle der Quantität tritt („nicht zwar das wir auff art

4 Opitz: Poeterey S. 52. GW S. 392f.

5 Buchner: Anleitung S. 115f.

der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nehmen; sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen/ welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt soll werden“), scheint Buchner (wie später auch Zesen und Titz) davon auszugehen, dass die Quantität ein Indiz für die Betonung ist. Man kann also von der Quantität auf die Betonung zurücksließen. Grundsätzlich falsch, wie es in der älteren Forschung geschehen ist, kann man die Regel von Buchner aber auch nicht nennen. Denn tatsächlich ist im Deutschen in vielen Fällen die Silbenlänge ein ziemlich sicheres Indiz für die Betonung. Problematisch wird diese Regel eigentlich nur bei den einsilbigen, aber kurzen Wörtern („Witz“, „Rock“), den zusammengesetzten Hauptwörtern („Wildschwein“, „Feldhauptmann“) und den Verben mit starker Vorsilbe („obsiegen“, „aufstehen“).

Im achten Kapitel behandelt Buchner den Reim. Während Opitz den Reim von „ehren“ auf „nähren“ verbietet, findet ihn Buchner zwar auch nicht gut, erlaubt ihn aber, sollten sich keine anderen Reimwörter finden. Auch Opitz habe schließlich „nach“ auf „Bach“ und „Gott“ auf „Not“ gereimt.⁶ In der Folge des Kapitels übernimmt Buchner zwar die strengen Regeln, die Opitz für den Reim aufgestellt hat, weist aber gerade hier auch immer wieder darauf hin, dass Opitz selbst bei Bedarf von diesen Regeln abgewichen sei.

2 Aufweichung der strikten Alternation: daktylische Formen

Eigentliche Berühmtheit erlangt hat Buchner für die Einführung des Daktylus, also eines Metrums, das nicht auf unmittelbarer Alternation (wie im Jambus oder Trochäus) beruht, sondern auch zwei unbetonte Silbe hintereinander (– v v) als nur noch mittelbare Alternation erlaubt. In der „Anleitung“ lautet diese Stelle:

Es finden sich aber in unser deutschen Poeterey unterschiedliche pedes bey den Wörtern/ als erstlich Jambi, wo die erste kurtz/ die andere Sylbe aber lang ausgesprochen wird/ als in den Wörtern/ behertzt/ verderbt[.] genug/ etc. Zum andern Trochaei, bey welchen das Wiederspiel ist/ und die erste lang/ die ander kurtz. Drittens findet man auch Dactylos, da die erste lang/ die andern zwey kurtz seyn. Als: herrlicher/ stattlicher/ irdischer.⁷

Buchner zieht damit die eigentliche Konsequenz aus der Erkenntnis von Opitz, dass man die antike Fußmetrik auf die deutsche Sprache übertragen kann, wenn man statt der Quantität die Qualität der Silben zugrundelegt. Während Opitz jedoch nur die unmittelbare, jambische und trochäische Alternation im Auge gehabt hatte, geht Buchner einen Schritt weiter. Auch die doppelt unbetonten Silben im Daktylus und Anapäst können gut klingen.

Es geht dabei allerdings nicht um die logische, rein technische Möglichkeit einer solchen Übertragung, sondern vor allem um die Frage, ob sich eine sol-

6 Buchner: Anleitung S. 157.

7 Buchner: Anleitung S. 116.

che doppelte Senkung noch gut anhört und sie also stilistisch gewollt sein kann. Buchner sieht sich in diesem Punkt vor allem mit dem ablehnenden Votum des Meisters konfrontiert, dessen Ungenügen er aber deutlich zur Sprache bringt:

Herr Opitius zwar hat hiervon in seiner deutschen Poeterey mehr nicht angedeutet/ als daß der Dactylus/ oder viel mehr die Dactylyischen Wörter noch wol geduldet werden können/ wenn es mit unterscheide geschiehet. Was aber vor Unterscheid er da verstanden haben will/ davon ist selbiges Orts nichts zu befinden.⁸

Buchner reagiert auf diese Leerstelle der „Poeterey“ mit einer Analyse der Stellen, an denen Opitz selbst innerhalb von trochäischen oder jambischen Versen Daktylen verwendet. Es geht also erst einmal gar nicht um daktylische Verse, sondern um die stilistische Legitimität zweier unbetonter Silben hintereinander in alternierenden Versen, mithin um die Möglichkeit einer Unterbrechung der unmittelbaren Alternation. Buchner hat das Opitzsche Werk diesbezüglich einer genauen Analyse unterzogen und zitiert in der Folge auf mehreren Seiten ausgewählte Beispiele. Seine Schlussfolgerung aus dieser Analyse lautet, dass die Freiheiten, die sich Opitz genommen hat, nicht nur metrisch legitim sind, sondern Opitz sie auch aus einer gewissen Notwendigkeit heraus in Anspruch nehmen musste. Es gebe im Deutschen einfach zahlreiche daktylische Wörter, auf die man bisweilen nicht verzichten könne (in den von Buchner herangezogenen Beispielen: „himmlische“, „andere“, „inniglich“). Aber nicht nur die Notwendigkeit zwinge zu daktylischen Strukturen, sondern Buchner vermerkt darüber hinaus, dass daktylischen Wörter

dem Vers zu weilen einen Glantz und Schönheit geben können. Als da ist/ wenn droben die Natur eine Tausendkünstlerin/ [also: – v – v v] anderswo die Nacht eine Arbeitrösterin/ [also: – v – v v] oder die Venus/ die Vermehrerin [also: v – v v] der Welt genennt wird. Welches alles er [Opitz] zwar wol anders/ nicht aber so prächtig und schön/ hätte geben können.⁹

Der Daktylus klingt „nicht übel und wiederwärtig“, sondern „prächtig und schön“. Das ist die entscheidende, stilistische Beobachtung, die für die Legitimität zweier unbetonter Silben hintereinander ausschlaggebend ist. Wenn Opitz nun aber daktylische Wörter so verwendet, dass die Verse „prächtig und schön“ klingen, dann sollte man doch auch ganze Verse aus daktylischen Strukturen bilden können. Das ist die dritte und letzte, die eigentliche Konsequenz aus Buchners Analysen:

8 Buchner: Anleitung S. 139f.

9 Buchner: Anleitung S. 144.

Und weil sonst in unserer Muttersprache nicht wenig Dactylische Wörter vor sich seyn: Die Trochäischen auch/ wenn ihnen ein Jambisches nachgesetzt wird/ leichtlich einen Dactylum machen können/ [also: – v plus v – ergibt – v –] so kann man auch füglich Dactylische Verse eben so wol/ als Trochäische oder Jambische in unserer Sprache aufsetzen und machen [...].¹⁰

Daktylische Verse sind nicht nur notwendig, sondern können auch einen besonderen stilistischen Reiz haben. Das Interessanteste an dieser Begründung des Daktylus ist allerdings gar nicht diese Behauptung als solche, sondern die Tatsache, dass sie auf einer metrischen Analyse beruht, die in dieser Form nicht zutrifft. Zu den Versen von Opitz, die Buchner zitiert, gehören – unter anderem – die folgenden:

Jn das himmlische Gebäu [Formel über „himmlische“: – v v]

Und andere sind ohne Sorgen [Formel über „andere“: – v v]

Jn Asche ward gelegt durch trauriges Beginnen

Die blutige Begier [Formel über „blutige“: – v v]¹¹

Keinen dieser Verse dürfte Opitz als unregelmäßig in dem Sinne wahrgenommen haben, in dem dies die Analyse von Buchner suggeriert. Opitz hat hier ganz sicher keine Daktylen gesehen, sondern vielmehr aus dem Gehör heraus erkannt, dass die zweite unbetonte Silbe in „himmlische“, „andere“, „traurige“ und „blutige“ unwillkürlich in der Aussprache betont wird, wenn ihr – wie in den Beispielversen – eine weitere unbetonte Silbe folgt. Es handelt sich bei diesen Beispielversen also gar nicht um daktylische Strukturen. Diese Verse alternieren regelmäßig und zwar aufgrund dessen, was man später dann eine schwebende Betonung nennen wird. Die letzte Silbe von „himmlische“ wird, obwohl von der Wortbetonung her unbetont, im Vers betont, weil sie zwischen zwei anderen unbetonten Silben steht und damit im und durch den fortlaufenden Rhythmus erhoben wird.

Es ist erstaunlich, dass Buchner diese schwebende Betonung nicht erkennt. Denn eigentlich muss er, wenn er in dem Vers „Jn das himmlische Gebäu“ das „himmlische“ als einen Trochäus versteht, den Opitz unzulässig um eine Silbe verlängert hätte, auch davon ausgehen, dass Opitz mit dem Wort „Gebäu“ einen weiteren Fehler gemacht hätte, indem er ein jambisches Wort statt einem trochäischen gesetzt hätte – und genauso in allen anderen zitierten Versen.

Das Problem Buchners scheint zu sein, dass er bei seinen metrischen Analysen immer wieder (aber nicht grundsätzlich) in den Fehler verfällt, mit jambischen, trochäischen und daktylischen Wörtern zu rechnen anstatt mit Silben und komplexen, sich über mehrere Wörter erstreckenden Strukturen. Ein jambischer Vers

10 Buchner: Anleitung S. 145f.

11 Buchner: Anleitung S. 141f.

besteht dann aus einer Reihung jambischer Wörtern, ein trochäischer Vers aus einer Reihung trochäischer Wörter. Davon ausgenommen sind die einsilbigen Wörter, von denen Buchner meint, dass man sie sowohl betont wie unbetont setzen kann. In dem zitierten Vers

Jn das himmlische Gebäu [Formel über „himmlische“: – v v]

ist für Buchner demnach die Betonung von „Jn“ und „das“ freigestellt, gefolgt dann von einem trochäischen Wort, so dass sich im Zurückrechnen ergibt, dass „Jn“ betont werden muss. Buchner sieht nur die einzelnen Wörter, die entweder als einsilbige frei verfügbar sind, oder als mehrsilbige jambische, trochäische und daktylische Wörter sind, die dann auch so gesetzt werden müssen. Opitz dagegen – so muss man sich das wohl erklären – hat über diese Fragen gar nicht weiter nachgedacht, sondern nach dem Gehör entschieden und dabei schon völlig richtig erkannt, dass sowohl auf „Jn“ wie auf der dritten Silbe von „himmlische“ eine schwebende Betonung liegt und der alternierende Rhythmus in diesem Vers damit eingehalten wird.

Wenn das zutrifft, dann könnte das Missverständnis Buchners von der antiken Quantitätsmessung her zu erklären sein. Buchner würde im Deutschen genau solche festen Silbenqualitäten erwarten, wie es im Lateinischen feste Silbenquantitäten gibt. Eine Silbe wäre für Buchner also betont, unbetont oder neutral (die einsilbigen Wörter), egal in welchem Kontext sie steht, genauso wie es bei den Silbenquantitäten im Lateinischen egal ist, ob die Silben davor und danach lange oder kurze Silben sind.¹² Diese Analogie trifft allerdings nicht zu: zwar kann man beliebig viele lange oder kurze Silben hintereinander aussprechen, aber nicht beliebig viele betonte oder unbetonte Silben. Stellt man zu viele unbetonte, schwache Silben nebeneinander, erzwingt die Satzmelodie die Betonung einzelner Silben. Der Zwang der Betonung drückt unwillkürlich eine der unbetonten Silben nach oben, im Sinne einer schwebenden Betonung. Anders als für die Quantitätsberechnung im Lateinischen ist für die Qualitätsberechnung im Deutschen damit immer der Kontext von allergrößter Bedeutung. Ob die dritte Silbe in „himmlischer“ betont oder unbetont ausgesprochen wird, hängt davon ab, wie viele weitere unbetonte Silben ihr folgen.

Zumindest eine erste Ahnung hat auch schon Buchner von diesen Gesetzen. Denn in unmittelbarem Anschluss an die metrische Analyse der daktylischen Wörter „Tausendkünstlerin“ und „Arbeitströsterin“ schreibt er:

¹² Zusätzlich müsste man also annehmen, dass Buchner nicht in Betracht zieht, dass die Positionslänge der lateinischen Metrik in einer gewissen Analogie zur schwebenden Betonung im Deutschen steht ...

Denn ja noch allezeit die letzte Sylbe [in einem Wort wie „Tausendkünstlerin“] etwas schärfer und höher/ als die vorhergehende/ gewiß nicht so gelinde und weich fällt/ sonderlich/ weil sie auf einen Consonanten ausgehet. Doch muß man allzeit dahin sehen/ daß die erste Dactylische kurze Sylbe nicht auf einen solchen Ort falle/ da eine lange stehen sollte. Denn dieses nur auf die letzte Sylbe gehet/ wie aus angezogenen Exemplen zu sehen.¹³

Damit kann eigentlich nur gemeint sein, dass Buchner hört, dass in einem Wort wie „Tausendkünstlerin“ (– v – v v) die letzte Silbe eine stärkere Betonung trägt als die vorletzte und Opitz also zurecht solche Wörter als trochäische gebrauchen würde. Wenn Buchner für dieses Phänomen die Tatsache zumindest verantwortlich macht, dass die letzte Silbe „auf einen Consonanten ausgehet“ (im Gegensatz zur vorletzten Silbe -le- mit dem tonschwachen e), ist das sicherlich ein Rückfall in die Methoden der lateinischen Quantitätssmessung, für die solche Fragen entscheidend sind. Dieser Rückfall ist umso interessanter, als Buchner nur wenige Seiten zuvor betont hatte, dass die Zahl und Position der Konsonanten für die Silbenbetonung im Deutschen keine Rolle spielen (vgl. die oben zitierte Stelle mit der Einführung der Betonungsregel).

Zusammengefasst heißt das: Buchners Einführung der Daktylen ist konsequent und richtig, aber sie beruht auf einem Missverständnis. Buchner kommt zu dem sachlich richtigen Schluss, dass im Deutschen auch zwei unbetonte Silben hintereinander, mithin daktylische Verse möglich sind und dass die entsprechenden Verse gut klingen können. Seine Beispiele zeigen, dass diese daktylischen Verse auch tatsächlich nur als daktylische lesbar sind, indem die zwei unbetonten Silben zwischen zwei stark betonten Silben stehen:

Freude verschwindet/ wie leichtes Geräusch

Dieser Vers ist tatsächlich nur daktylisch zu verstehen – und Buchner geht hier auch nicht nur von daktylischen Wörtern aus, sondern bildet daktylische Strukturen aus der Kombination trochäischer und jambischer Wörter. Die doppelten unbetonten Silben sind so gesetzt, dass sie jeweils von stark betonten Silben gerahmt und damit auch als doppelte unbetont bleiben:

– v v – v v – v v –

Wie kompliziert auch immer die Begründung Buchners für solche Verse erscheinen mag: sie hat schon kurz darauf niemanden mehr interessiert. Entscheidend war allein die Tatsache, dass Buchner die theoretische Legitimation für diese Variation der strengen Alternation geschaffen und damit die Ausdrucksmöglichkeiten der neuen Technik erheblich erweitert hatte. Insbesondere Zesen und Harsdörffer werden zu den großen Apologeten dieser Variationsmöglichkeit werden. Zesen wird die metrischen Formen, die aus der Kombination jambischer, trochä-

13 Buchner: Anleitung S. 144f.

ischer und daktylischer Formen möglich werden, geradezu explodieren lassen und alle Möglichkeiten ausreizen, die sozusagen rein rechnerisch machbar sind.

Vorläufig aber hatte Buchner mit seinen Daktylen einen großen Widersacher in Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen gefunden, dem Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft und damit einem tatsächlich sehr einflussreichen Mann, was die Durchsetzung dieser Variationsmöglichkeiten betraf. Fürst Ludwig aber leistete erbitterten Widerstand.¹⁴ 1640 erscheint seine – wahrscheinlich schon früher entstandene – „Kurtze Anleitung Zur Deutschen Poesie oder Reim-Kunst“ im Druck. Diese selbst vollständig in Versform verfasste „Kurtze Anleitung“ enthält keine Prosodie und Metrik, sondern nur eine Gattungslehre, indem sie die verschiedenen Strophenformen beispielhaft vorführt. In der kurzen Vorrede betont Ludwig, er habe daktylische Verse absichtlich übergangen, weil sie „im lesen nicht allzu wol lauten“.¹⁵ Mit dieser Behauptung dürfte er zu diesem Zeitpunkt – zeitgleich erscheinen Zesens „Helikon“ und einige Jahre später dann die Poetiken von Rinckart, Schottel und Harsdörffer, alle schon mit selbstverständlicher Behandlung des Daktylus – schon ziemlich alleine gewesen sein. Aber es war trotzdem das Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft, das sich solcherart geäußert hatte. Alle Dichtungen von Mitgliedern der Gesellschaft mussten – zumindest in der Theorie – einen internen Begutachtungsprozess durchlaufen. Wenigstens Zesen bekam den Widerstand Fürst Ludwigs dabei zu spüren.

Auch Ludwigs Ablehnung des Daktylus zeigt allerdings wieder, dass es nicht um die technische Möglichkeit des Daktylus ging, sondern um seine stilistische Angemessenheit. Ludwig bestreitet nicht, dass der Daktylus möglich ist, sondern er bestreitet, dass er „wol lautet“. Und noch etwas ist interessant. Wenn Ludwig schreibt, der Daktylus würde „im lesen nicht allzu wol lauten“, dann ist diese Beschränkung auf das Lesen wörtlich zu verstehen. Ludwig ist nämlich auf der anderen Seite der Meinung, dass die Daktylen sich „in die Gesänge/ wo viel stimmig künstlich gesetzt seind/ und also auch gesungen werden/ nicht übel“ schickten.¹⁶ Diese Unterscheidung zwischen der stilistischen Angemessenheit für eine gelesene und eine gesungene Dichtung findet sich ansatzweise auch schon bei Opitz, der im Anschluss an Ronsard der Sapphischen Ode mit ihren vom metrischen Schema geforderten Daktylen eine besondere Nähe zur Verteilung attestiert hatte.

14 Zur Auseinandersetzung um den Daktylus vgl. Borcherdt: Buchner S. 152–155.

15 Ludwig von Anhalt-Köthen: Kurtze Anleitung Zur Deutschen Poesie oder Reim-Kunst. Köthen 1640, S. 2.

16 Ludwig: Kurtze Anleitung S. 2.

3 Philipp von Zesen

Zu den Schülern Buchners gehört an erster Stelle Philipp von Zesen. Dessen „Deutscher Helikon Oder kurze verfassung aller Arten der Deutschen jetzt üblichen Verse/ wie dieselben ohne Fehler recht zierlich zu schreiben“ erscheint 1640 in Wittenberg und ist damit – zeitgleich mit Fürst Ludwigs „Anleitung“ – die erste Poetik, die nach der „Poeterey“ im Druck erscheint.¹⁷ Sie ist Buchner nicht nur gewidmet, sondern wird von diesem seinerseits mit einem lateinischen Widmungsgedicht bedacht. Buchner sanktioniert damit auch die Tatsache, dass Zesen – bis hin zu wörtlichen Übernahmen – seine eigene, zu diesem Zeitpunkt noch unveröffentlichte „Anleitung“ ausschreibt. Man könnte deshalb vielleicht vermuten, dass unter dem Namen von Zesen hier publiziert wird, was Buchner – weil er die Auseinandersetzung mit Fürst Ludwig scheute? – unter eigenem Namen nicht publizieren wollte.

Wo Zesen nicht Buchner ausschreibt, betreibt er Paraphrase und Exegese der „Poeterey“ von Opitz, was er auch in aller wünschenswerten Deutlichkeit eingestellt. Kern seines Buches sei das Reimverzeichnis gewesen, das in der Tat auch den größten Teil ausmacht. Diesem Reimverzeichnis habe er dann die „Erklärung etlicher Arten/ Gesetze und Zierlichkeiten der Deutschen Verse“ vorangestellt und zwar nicht etwa

als wenn ich willens eine gantze Prosodie herfür zu geben/ sondern nur etliche stücke derselben/ der edlen Poesie noch weiter auff die beine zu helffen/ mit welcher ohne diß der Edle und Sinnreiche Opitz/ so zum höchsten Lob und Preis uns Deutschen gebohren/ sich selbsten aus dem Staube der Nidrigkeit/ fast in das gestirne hinauff zu schwingen/ unterwunden/ welches Er auch durch seinen mehr als menschlichen Verstandt so glücklich verrichtet/ daß Ihm schon allbereit der höchste Grad der unsterbligkeit zuerkant/ und es fast unmöglich Ihme den Palmen aus der hand zu reissen/ oder zum wenigsten Ihm selbiges nachzuthun. Welches schöne Schrifften schon in jedermans händen/ und durch die gantze Welt ausgebreitet/ darumb ich es unnötig erachtet/ weitleufigern Bericht davon zu thun/ [...].¹⁸

¹⁷ Philipp von Zesen: Deutscher Helikon (1641). In ders.: Sämtliche Werke Bd. 9. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1971. Die zweite Ausgabe 1641 ist in den hier relevanten Passagen weitgehend identisch mit der Ausgabe 1640, so dass ich nach der kritischen Ausgabe von Ingens zitiere. Wie bereits Reiner Schmidt: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert. Meisenheim am Glan 1980, S. 156 bemerkt hat, sind die beiden späteren Ausgabe des „Helikons“ 1649 und 1656, in ihrem prosodischen und metrischen Teil grundlegend umgearbeitet, was sich damit erklärt, dass in der Zwischenzeit die Poetiken von Titz und vor allem Schottel erschienen waren, deren neue Erkenntnisse Zesen (ohne es zu vermerken) verarbeitet hat.

¹⁸ Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 20.

Tiefer kann man vor Opitz wohl nicht auf die Knie fallen. Das sollte aber nicht von den Innovationen Zesens ablenken.¹⁹ Neu gegenüber Opitz ist in der Folge des ersten Kapitels („Von art/ maß und zugehör der Deutschen Verse“) vor allem die von Buchner übernommene Einführung des Daktylus, dem dann auch das gesamte zweite Kapitel gewidmet ist. Das dritte, sehr ausführliche Kapitel gilt dem Reim und weist auf das bereits erwähnte Reimregister voraus, das den umfangreichsten Teil der Poetik bildet. Dieses Reimregister ist nicht nur das erste seiner Art in der deutschen Literatur, sondern bildet auch insofern eine Neuheit, als Zesen zu den weiblichen Reimen nicht nur die Wörter mit einer Endsilbe auf -e rechnet, sondern auch Wörter auf -ig, -in, -ung und -ich.²⁰ Auch wenn er sich damit in der Praxis nicht durchgesetzt zu haben scheint, bricht er in diesem Punkt – ohne es zu vermerken – mit den Regeln von Opitz.

Das vierte Kapitel „Von zierde und reinlichkeit der Verse“ entwickelt die schon bekannten, stilistischen Regeln der Eleganz: keine fremdsprachlichen Wörter, keine „tut“-Konstruktionen und sonstigen Flickwörter, keine Synkopen (Zesen schon mit sehr differenzierten Anweisungen zu jedem Vokal und jeder Wortart gesondert), keine Apokopen und die Regeln für die Hiatvermeidung. Das fünfte und letzte Kapitel „Von der Zusammen-ordnung der Verse“ erklärt einige Strophenformen, wobei Zesen schon in der Fassung von 1640 deutlich über Opitz und Buchner hinausgeht. Hatte es bei Opitz noch kurz geheißen, man könne die jambischen und trochäischen Versfüße auch in einer Strophe kombinieren („Zue zeiten werden aber beydes Jambische vnd Trocheische verse durch einander gemenget“)²¹ und bei Buchner dann schon, es „stehet auch sonst einem jeden frey/ seinem belieben nach/ die Gesänge zu stellen und zu ordnen“²² so zieht Zesen jetzt die Konsequenzen aus dieser Lizenz, indem er etwa Beispiele für daktylische und trochäische Sonette formuliert.²³ Sechzehn Jahre nachdem Opitz den Deutschen erstmals erklärt hatte, wie man in Italien und Frankreich Sonette schreibt, ist Zesen der erste, der sich bei diesen Sonetten nicht mehr mit dem Alexandriner und dem vers commun begnügen möchte, sondern (gegen die Empfehlung von Opitz, was er freilich nicht erwähnt)²⁴ Sonette in trochäischen und daktylischen Versen schreibt.

Das Selbstbewusstsein, das aus solchen Neuerungen spricht, wird an einer anderen Stelle noch weitaus deutlicher. Während für Opitz und alle seine Vorgänger der entscheidende Punkt gewesen war, die metrische und prosodische Gleichrangigkeit der germanischen mit den antiken und romanischen Sprachen

19 Zu Zesens Metrik und Prosodie vgl. vor allem Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 153–161, dessen Argumentation ich in vielen Punkten folge.

20 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 241.

21 Opitz: Poeterey S. 61.

22 Buchner: Anleitung S. 171f.

23 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 66 und 68.

24 Opitz: Poeterey S. 56: „Weil die Sonnet vnnd Quatrains oder vierversichten epigrammata fast allezeit mit Alexandrinischen oder gemeinen versen geschrieben werden/ (denn sich die andern fast darzue nicht schicken) als wil ich derselben gleich hier erwehnen.“

zu erweisen, ist Zesen schon von der Überlegenheit der germanischen Sprachen überzeugt und zwar gerade auf Grund der Tatsache, dass die germanischen Sprachen Verse nicht durch die Quantität regulieren, sondern durch die Qualität. Nachdem Zesen in seiner „Scala Heliconis“ (1643) zwischen einer alten deutschen Reimkunst, in der nur die Silbenzahl und der Reim bedeutsam waren (Knittelreime wie im Meistergesang) und einer neuen Verstechnik, in der die Wörter entsprechend ihrer Betonung gesetzt werden müssen, unterschieden hat, heißt es dort:

Jedoch ist hierbei zu märken/ daß diese unsere neue Dicht-kunst mehr natür-lich sei/ erstlich/ weil sie das zeit-maß aus der selblichen und eingepflanzten aus-sprache der wörter [ex naturali singularum vocum pronunciatione] und aus dem wort-falle [sede accentuum] zu haben pfleget; darnach auch/ weil der Reim (d.i. zweier oder mehr wort-glieder zu ende der bände gleich-stimmung) welcher straks mit der sprache seinen uhrsprung genommen hat/ und gantz selblich [plane naturalis] ist/ zur liebligkeit unserer reim-bände/ wie das saltz zum würtzen/ gebraucht wird. Dagegen aber ist der Lateiner und Griechen Dichterei eine bloß-gekünstelte/ [mere artificiale] und beruhet nuhr allein auf der Kunst; weil sie das natürliche gesetze der sprache vielmahls bricht/ wan nähmlich dasjenige wort-glied/ welches der aus-sprache und dem wort-falle [pronunciatione et accentu] nach kurtz ist/ zweier oder mehr mit-lauter wegen/ [propter positionem seu concursum duarum aut plurimum consonantium] lang gebraucht wird/ und so gezwungen und wider die natur im lesen der reim-bände mus erhoben und lang aus-gesprochen werden/ wie fürnämlich aus den steigenden [ex jambicis] zu ersehen ist.²⁵

Die neue deutsche Kunstdichtung ist der lateinischen und griechischen Technik also gerade deshalb überlegen, weil sie sich erstens nach der natürlichen Betonung der Sprache richtet und zweitens, im Gegensatz zur antiken Technik, über den Reim verfügt. Eine „bloß-gekünstelte Dichterei“ sei die antike deshalb, weil sie mit der sogenannten Positionslänge eine Silbenlänge kennt, die nicht der natürlichen Aussprache entspricht, sondern sich künstlich aus der Position von Vokalen und Konsonanten ergebe. Während die deutschsprachige Dichtung also den natürlichen Gesetzen der Sprache entspreche, sei die lateinische Dichtung eine gekünstelte, weil auf Berechnung basierende. Damit wird nun – im Gegensatz zu den Grammatikern des 16. Jahrhunderts, die die deutsche Sprache an den antiken Betonungsgesetzen maßen – der Spieß umgedreht und die antike Dichtung an den Gesetzen der germanischen Sprachen gemessen.²⁶

25 Philipp von Zesen: Deutsch-lateinische Leiter. In ders.: Sämtliche Werke Bd. 12. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1985, S. 24ff. Der Text ist 1643 zuerst nur in lateinischer Fassung erschienen, dann 1656 in einer deutsch-lateinischen Fassung. Ich zitiere die Fassung 1656, die zitierte Stelle findet sich aber auch schon in der Fassung von 1643. In eckigen Klammern die Begriffe der lateinischen Fassung.

26 Vgl. Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 153, Anm. 203.

Diese Argumentation – die Zesen auch in die späteren Ausgaben des „Helikons“ aufnimmt²⁷ – ist nicht nur deshalb von höchstem Interesse, weil aus der prosodischen Eigenwertigkeit der germanischen Sprachen auf deren Überlegenheit geschlossen wird, sondern viel mehr noch, weil hier in äußerst prominenter Form die Natürlichkeit der deutschsprachigen Dichtung der Künstlichkeit der antiken Dichtung übergeordnet wird. Die zitierte Passage ist damit Indiz eines einsetzenden, historischen Umdeutungsprozesses von allergrößter Bedeutung: Natur und Natürlichkeit können von höherem Wert sein als die Regeln der Kunst und Technik, der *ars*.

Drittens ist die zitierte Stelle auch deshalb interessant, weil sie zeigt, dass Zesen nicht von zwei unabhängigen sprachlichen Größen ausgeht, nämlich Silbenquantität und -qualität als Dauer der Aussprache und Betonung, sondern dass er die Betonung für ein Indiz des „zeit-maßes“ hält. Die neue, nach der Betonung verfahrende Dichtkunst sei natürlicher,

weil sie das zeit-maß aus der selblichen und eingepflanzten aus-sprache der wörter [ex naturali singularum vocum pronunciatione] und aus dem wort-falle [sede accentuum] zu haben pfleget [...].

Während die lateinischen und griechischen Dichter also rechnen müssen, um den Lautwert einer Silbe zu bestimmen, können die deutschen Dichter an der natürlichen Betonung erkennen, ob eine Silbe lang oder kurz gesetzt werden muss. Aus moderner Perspektive kann man das mit Reiner Schmidt als eine Verwechslung von Quantität und Qualität bezeichnen.²⁸ Zesen rechnet nicht mit betonten und unbetonten Silben, sondern mit langen und kurzen, wobei – paradoxerweise – lange und kurze Silben an ihrer Betonung erkannt werden. Das könnte man als bloße terminologische Inkonsistenz abtun, wenn Zesen nicht eben – wie schon Buchner – tatsächlich die Silbenquantität heranziehen würde, um die Frage zu klären, ob eine Silbe betont oder unbetont gesetzt werden muss. So heißt es im „Deutschen Helikon“ von 1640, es wäre

aus dem toone zu erkennen/ ob eine sylbe lang oder kurtz soll gesetzt werden/ denn wie eine sylbe ausgesprochen wird/ so bleibt sie/ es mögen gedoppelte buchstaben oder wie viel und wie sie seyn/ folgen.²⁹

Die für die Quantitätsmessung im Lateinischen entscheidenden Kriterien der Konsonantenzahl und Vokalverdoppelungen spielen im Deutschen also keine

27 Philipp von Zesen: Hoch-deutscher Helikon (1656). In ders.: Sämtliche Werke Bd. 10. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1977, hier Bd. 10,1, S. 38.

28 Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 154. Enoch Hanmann: Anmerkungen in die deutsche Prosodie. In Opitz: Prosodia germanica. Breslau 1690 (zuerst 1647), S. 79–266, scheint dagegen klar zwischen Quantität und Betonung zu unterscheiden, vgl. dort S. 142–144, worauf Lars Korten: Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 145–166 hingewiesen hat.

29 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 23.

Rolle. Dann folgt aber unmittelbar im Anschluss die Einschränkung anlässlich der einsilbigen Wörter:

Die einsylbigen wörter anbelangend/ so seyn dieselben meistentheils gemeines lautes/ das ist/ zugleich lang oder kurtz/ wie man sie brauchen wil/ ausgenommen dieselben/ welche vor dem endbuchstaben einen doppellautenden haben/ als *viel/ leer/ heer/ schön/* [im Original gesperrt gedruckt] und andere mehr; Solche wörter werden gleichsam als mit einem circumflex ausgeredt/ darumb sie von Natur lang seyn/ und nicht wohl kurtz gesetzt werden können [...].³⁰

Damit erhebt Zesen wieder, wie Buchner, die Silbenquantität bei den einsilbigen Wörtern zum Kriterium der Betonung. Zesen erkennt jedoch zumindest unbewusst, dass auch dieses Kriterium nicht immer weiterhilft. Wie er an einem Beispiel zeigt, können die Wörter „Tag“ und „Nacht“ (obwohl einsilbig und kurz) nicht unbetont gesetzt werden:

Tag und Nacht umb die Welt [...]

„klinget nicht“, wie Zesen schreibt,

So tag und nacht die Welt [...]

„klingt“ dagegen sehr gut. Zesen empfiehlt bei solchen Fällen 1640 noch, „genau den klang in acht [zu] nehmen“, „weil man es nicht wohl alsbald in gewisse regeln alles fassen kan“.³¹ Das Gehör soll also weiterhin die Regeln ersetzen. Wörter wie „itzund“, „dennoch“, „darumb“ und „also“ können nach Zesen sowohl jambisch wie trochäisch gebraucht werden, denn

Itzund gehn die Sternen auff/

ist ein trochäischer Vers,

Itzund geht auf der Sternen licht³²

dagegen ein jambischer. Das besondere Interesse von Zesen gilt daktylischen Konstruktionen und hier insbesondere den Wörtern, die er für daktylische hält. Seine Beispiele sind „éwiger/ édlester/ lébendig/ aúffenthalt/ aúfferstehn/ únverstand“.³³ Während „ewiger“ und „edelster“ auch später noch als daktylisch gelten, wird Schottel bei „Aufenthalt“, „Auferstehn“ und „Unverstand“ von einer zusätzlichen Betonung auf der letzten Silbe ausgehen. „Lebendig“ wird mit seiner schweren zweiten Silbe noch lange ein Streitgegenstand bleiben. In den späteren Fassungen des „Helikon“ wird Zesen behaupten, dass man das Wort

30 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 23.

31 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 24.

32 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 24.

33 Zesen: Deutscher Helikon (1641), S. 25.

sowohl daktylisch als auch spondäisch gebrauchen könne, also mit den beiden ersten Silben betont.³⁴

Solche differenzierten Erörterungen sind um 1650 nicht mehr ungewöhnlich. Andreas Tscherning widmet 1659 in seinem „Unvorgreifflichem Bedencken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey“ der Betonung des Wortes „lebendig“ drei ganze Seiten. Zuerst listet er sämtliche Stellen auf, an denen „mein Herr Opitz“ das Wort gebraucht hat und analysiert die Betonung (nach seiner Zählung sind es vier verschiedene Varianten, die bei Opitz begegnen, darunter ein Vers, in dem Opitz ironischerweise zwei verschiedene Varianten nebeneinander verwendet: „Du bist tod lēbendig | ich bin lebēndig tot“). Dann referiert er die entsprechenden Äußerungen von Buchner und schließlich analysiert er den Gebrauch morphemisch ähnlicher Wörter bei Opitz.³⁵

Bei „Göttinnen“ glaubt Zesen 1640, dass man es nicht nur daktylisch (– v v) und auf der ersten und dritten Silbe betont (– v –) gebrauchen könne (was durch Opitz legitimiert,³⁶ durch Schottel bestätigt und von Tscherning dann wieder bestritten werden sollte), sondern auch mit Betonung auf der zweiten Silbe (v – v). Mit dieser letzten Variante kann sich Zesen allerdings nicht durchsetzen. Schottel und die späteren Metriker lehnen diese Betonung ab, was bei Zesen im „Helikon“ von 1656 zu einer etwas differenzierten (aber in der Sache beharrenden) Einschätzung führen wird.³⁷ Tscherning schließlich widmet der Frage 1659 zwei Seiten, die vor allem deshalb interessant sind, weil er sich auf eine mündliche Entschuldigung des Meisters persönlich beruft:

Es stehet zumal häßlich/ wann ein Trochaeus für einen Jambum, und ein Jambus für einen Trochaeum gesezt wird. Man solte dergleichen fehler kaum bey denen suchen/ die unsere Muttersprache gleichsam mit der milch gesogen/ und dennoch findet man hin und wieder exempl. Bey dem H. Opiz finden sich allein nur diese beide/ wann er diese wörter wölffinn und göttinn im Lobgesange Christi als Jambos setzet/ da es doch warhaftige Trochaei sind. Dann also spricht er:

Noch Romulus Wölffinn/ ...
O menschliche göttin. ...

34 Zesen: Hoch-deutscher Helikon (1656), S. 48.

35 Andreas Tscherning: Unvorgreiffliches Bedencken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey. Lübeck 1659, S. 72–75. Der zitierte Vers stammt aus Opitz: Vber den Abschied einer Edlen Jungfrauen. GW 2.2, S. 579, wobei auch Opitz hier ein Gedicht aus Andreeas Anhang zur Du Bartas-Übersetzung zitiert, das „Grablied und Ehrendank Herrn Johann Jacob Engelharten“. Dort heißt es, Du Bartas: Triumph deß Glaubens S. 50: „Ihr seyt todt lebendig/ ich bin lebendig todt.“

36 Vgl. Opitz: Frühlings Klagegetichte. In: Poemata 1625, Nr. 41. GW 2.2, S. 611, v. 111: „Allein' jhr Göttinnen/ die jhr noch seyd betrübt“

37 Zesen: Hoch-deutscher Helikon (1656), S. 48.

Es ist unrecht/ wie sehr ihn auch einer zu vertheidigen gedencket/ wann er meinet die lezte sylbe könne lang gesetzt werden/ weil sie in Plurativo lang wird/ wann ich v – v sage göttinnen. Es entschuldiget aber meinen H. Opiz vielmehr/ daß er diesen Lobgesang aus dem Holländischen des Heinsii übergesezt/ da dann/ wie oben allbereit erwehnet/ ein Poët etwas mehr freyheit hat/ wie es dann H. Opiz noch bey seinem Leben gegen mir selber gestanden/ daß es auff solche weise zu entschuldigen stünde. Ja hat doch Opiz selber in hymno Bacchi p. 152 in göttinnen die mitlere sylbe kurz gebraucht/ wann er also schreibt:

es halten ietzund noch
Die göttinnen auch dich/ und du sie wieder hoch. [Formel über „göttinnen“:
– v –]³⁸

4 Weiterentwicklungen der Versreform: Titz und Schottel

Zehn Jahre dauert es, bis die „Poeterey“ 1634 ein zweites Mal gedruckt wird, dann allerdings gleich dreimal in einem Jahr. Von hier ab geht es schnell. 1635, 1638 und 1641 wird sie neu aufgelegt, dann 1645 mit den Anmerkungen und Kommentaren von Enoch Hanmann. Eine solche Kommentierung eines zeitgenössischen Autors ist für die Zeit durchaus ungewöhnlich, wobei der Kommentar auch noch genauso umfangreich ist wie der Text selbst. Die Erläuterungen Hanmanns dienen dabei vor allem der genaueren Erklärung der prosodischen und metrischen Regeln. Unter dem Titel „Prosodia germanica“ erscheint die „Poeterey“ auch jetzt in dieser kommentierten Ausgabe. 1647, 1650, 1658 und 1689 erscheint sie im 17. Jahrhundert noch,³⁹ wobei die abnehmende Zahl der Drucke damit zu erklären ist, dass die „Poeterey“ schon seit den vierziger Jahren nicht nur massive Konkurrenz bekommen hat, sondern auch mit ihren Regeln nicht mehr auf dem Stand der Zeit ist.

Die wichtigste Weiterentwicklung der Versreform ist die „Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen“ von Johann Peter Titz, die schon 1642 erschienen war, also ein Jahr vor der „Scala Heliconis“ Zesens.⁴⁰ In seiner Verwechslung von Quantität und Qualität dürfte Zesen denn auch schon von Titz abhängig sein,

38 Tscherning: Unvorgreifliches Bedenken S. 71f.

39 Angaben nach Gerhard Dünnhaupt: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Bd. 4. Stuttgart 1991, S. 3062–3029. Zu Hanmann vgl. Johannes Heydtmann: Ueber Enoch Hanmanns Anmerkungen zu Martin Opitzens Buch von der deutschen Poeterey. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Metrik. Rostock 1882 und Lars Korten: Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 145–166.

40 Johann Peter Titz: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642. Zu Titz vgl. Schmidt: Deutsche Ars Poetica S. 130–143, dessen Argumentation ich folge.

denn genau dieselbe Verwechslung findet sich auch dort, nur wesentlich besser begründet:

Das Tempus ist der Zufall [Marginalie: *quantitas*]/ dadurch die Sylbe in einer kurzen oder lange Verweilung/ das ist/ geschwind oder langsam/ außgeredet wird. [...] Zum exemplum: In Beweß/ Gedult/ Verstand/ Vernunft/ müssen wir zu Außsprechung der letzten Sylben noch einmal so viel zeit haben/ als zu der ersten. Denn die erste wird geschwind und in einer zeit/ die ander aber langsamer und in zweoen zeiten vorgebracht. Daher folget/ daß die erste kurtz/ und die ander lang ist.⁴¹

Auch hier werden unzweifelhaft die antiken Quantitätsregeln (mit „*unum tempus*“ [„eine zeit“] und „*duo tempora*“ [„zwo zeiten“] auch begrifflich präsent) verwendet, um die Betonungsregeln des Deutschen zu erklären, mithin Quantität und Qualität verwechselt. „*Verstand*“ wird nach Titz auf der zweiten Silbe betont, weil diese zweite Silbe länger ist – und nicht etwa deshalb, weil sie die Stammsilbe ist. Wie bei Buchner und Zesen wird die Betonung nur als zusätzliches Indiz der Quantität aufgefasst, nicht selbst als verskonstituierendes Prinzip. Die „*vnfehlbare Regel*“, die Titz zur Bestimmung der Länge einer Silbe aufstellt, lautet:

Alle Sylben/ die langsam (durch zwo zeiten) und durch einen hohen Accent außgesprochen werden/ die sind lang; und alle die kurtz (durch eine zeit) und durch einen niedrigen Accent außgesprochen werden/ die sind kurtz⁴²

Titz ist damit der erste Metriker, der mit der Opitzschen Berufung auf das Gehör nicht mehr zufrieden ist und versucht, die Regeln zu erkennen, nach denen man entscheiden kann, ob eine Silbe betont oder unbetont ausgesprochen wird. Ausdrücklich und ausführlich weist er daraufhin, dass es sich dabei nicht um künstliche Regeln handelt, sondern jeder Bauer und Analphabet, der mit dem Deutschen als Muttersprache aufgewachsen ist, diese Regeln unbewusst und ungewollt beherrscht.⁴³ Als Erklärungsmodell verwendet Titz – unter anderem – eine musikalische Notation, in der die betonten Silben als lange und die unbetonten als kurze Noten markiert werden. Neben der Übermacht der antiken Prosodie gibt auch das einen Hinweis darauf, wie schwer es gefallen ist, ein Denkmodell für die Betonungsverhältnisse der deutschen Sprache zu entwickeln.

Reiner Schmidt hat darauf hingewiesen, dass Titz auch der erste Metriker ist, der – in moderner Terminologie – die Betonungsregeln nicht mehr phonetisch zu erklären versucht, sondern morphematisch. Das ist ein weiterer, wichtiger Schritt über die antiken Regeln der Quantitätsmessung hinaus.⁴⁴ Nicht Einzellaute und Lautverbindungen, wie in der Antike, sind für die Betonung im Deutschen entscheidend, sondern die morphologische Funktion der Silben. Man kann also im

41 Titz: *Kunst Hochdeutsche Verse zu machen* Kap. 1, § 6, f. B8^r.

42 Titz: *Kunst Hochdeutsche Verse zu machen* Kap. 1, § 9, f. C4^rf.

43 Titz: *Kunst Hochdeutsche Verse zu machen* Kap. 1, § 9, f. C2^v.

44 Schmidt: *Deutsche Ars Poetica* S. 135–140.

Deutschen nicht einfach aus der Quantität der einzelnen Laute das „zeit-maß“ der Silbe berechnen, sondern man muss die Art der Silben in Betracht ziehen. Titz unterscheidet bereits zwischen „Hauptsilben“ und „zugesetzten Silben“:

Durch die Hauptsylben verstehen wir hier in einem ieglichen Worte/ das nicht auß zweyen oder mehr andern vollkommenen worten zusammengesetzt ist/ die vornemste Sylbe/ die gleichsam die form vnd wurtzel ist/ darinnen sich die krafft vnd bedeutung des wortes gründet. Darumb solche Sylben auch wol Radicales und Wesentliche mögen genennet werden. Zugesetzte oder Zufällige sind/ die der Hauptsylbe entweder von vorn/ als Augmenta und andere der gleichen Vorsetsylben/ die vor sich allein kein verständliches Wort machen können; oder von hinten/ als Endungen/ zugegeben werden.⁴⁵

Als „Hauptsylben“ sieht Titz damit die deutschen Stammsilben, als „Zugesetzte“ die Vor- und Nachsilben. Völlig richtig erkennt Titz auch bereits, dass die „Hauptsylben“ im Deutschen die Betonung tragen, die Vor- und Nachsilben aber unbetont bleiben:

Zum exemplel. Jn liebe/ lieben/ lieber/ liebet/ liebes/ liebest/ liebeten/ lieblich/ lieblicher/ lieblichkeit/ lieblichkeiten/ etc. ist lieb die Hauptsylbe/ darauff der grund der bedeutung beruhet. Aber e/ en/ er/ es/ est/ eten/ lich/ licher/ liegkeit/ ligkeiten/ sind nur Endungen/ durch derer hülffe das wort vnd seine bedeutung flectiert vnd vnterschiedlich beweget wird.⁴⁶

Problematisch sind dann allerdings die zusammengesetzten Hauptwörter, die aus zwei „Hauptsylben“ gebildet werden, wie etwa „Jahrmarkt“ und „Hochzeit“, oder die trennbaren Verben, bei denen die Vorsilbe betont wird, wie „anfangen“ und „beistehen“. Das Problem, das diese Wörter – und andere: denn die Sache wird bei Titz bereits zu kompliziert, um hier noch ausführlich dargestellt werden zu können – bieten, löst er wiederum mit antiker Begrifflichkeit und zwar indem er die antike Unterscheidung von natur- und positionslangen Silben aufnimmt:

So hat nun eine iegliche Sylbe bey vns gleicher gestalt ihre Quantität entweder von Natur/ oder wegen der Setzung und Position. Von natur lang sind die Hauptsylben; von natur kurtz sind die Zugesetzten: wie aus den erst gegebenen exemplen erscheinet. Darauß denn folget/ daß die Einsylbigen Worte/ als Haus/ Mann/ Schatz/ arg/ lob/ auß/ vor/ in/ an/ etc./ weil sie nur aus einer Hauptsylbe bestehen/ von natur lang sind.⁴⁷

„Positione“ erwächst den Silben dagegen ihre „Quantität“ aus ihrem jeweiligen Umfeld:

45 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § 17, f. D2^r.

46 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § f. D2^r.

47 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § 18, f. D2^vf.

So haben bey vns die Sylben ihre Quantität von der Position/ wenn wegen der Sylbe/ die nechst vorher oder nechst hernach gesetzet ist/ die Hauptsylen kurtz/ oder die Zugesetzten lang gebrauchet werden.⁴⁸

Mit der antiken Quantitätsmessung hat das zwar nichts mehr zu tun, aber Titz kommt durch die Übertragung der Begrifflichkeit zu der richtigen Erkenntnis, dass der Akzent der deutschen Wörter nicht nur von ihrer morphematischen Funktion (Stammsilbe oder Affixe und Flektionselemente), sondern auch durch das jeweilige konkrete Umfeld bestimmt wird und zwar sowohl innerhalb zusammengesetzter Wörter wie innerhalb der Wortfügung selbst. In der Frage der zusammengesetzten Hauptwörter („Jahrmarkt“, „Hochzeit“) formuliert Titz die Regel, dass es sich nicht um Spondeen handelt (also zwei gleichwertig schwer betonte Silben), sondern eine der Silben die andere in die Senkung drückt. Wörter wie „wohin“ und „einmal“ hält Titz dagegen für variabel, das heißt hier entscheidet das Umfeld, ob die erste oder zweite Silbe betont wird. Bei der schwierigen Frage der mit starken Vorsilben gebildeten Wörter behauptet Titz bereits die Existenz einer dritten ‚Wortzeit‘:

Jn die dritte ordnung können gebracht werden die worte/ in denen nicht allein zwo Hauptsylen beysammen stehen/ sondern auch noch eine Endung drauff folget/ als in ablassen/ abfallen/ anfangen/ außziehen/ beystehen/ obsiegen/ obliegen/ unartig/ unachtsam/ zulassen/ hochzeiten/ unsterblich etc. Jn diesen vnd andern solchen Worten sprechen wir zwar die erste Sylbe hoch vnd die letzte kurtz auf: die mittelste aber wird/ wenn wir genawe achtung drauff geben/ weder recht hoch/ noch recht niedrig/ weder recht lang/ noch recht kurtz/ sondern gleichsam in einem mittellaut/ vnd fast durch anderthalb zeiten außgesprochen.⁴⁹

Die Formulierung „Wenn wir genawe achtung drauff geben“ ist eine implizite Korrektur von Opitz, der Wörter wie „obsiegen“ für daktylische Wörter hielt. Die Erkenntnis von Titz macht die Verwendung solcher Wörter allerdings nicht leichter, denn nun stellt sich die Frage, wie ein solcher „mittellaut“ in einem Vers zu gebrauchen ist. Titz empfiehlt, diese Wörter in der Grundform ganz zu vermeiden:

Auß dieser ursache stehen dergleichen Worte im Verse am besten/ wenn zwischen die zwo Hauptsylen etwann eine andere gesetzet wird/ als in abgefallen/ anzufangen/ oder/ Wer glücklich fort will kommen/ etc. Denn so behält eine iegliche Sylbe ihre natürliche Quantität.⁵⁰

48 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § 19, f. D3v.

49 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § 19, f. D4r.

50 Titz: Kunst Hochdeutsche Verse zu machen Kap. 1, § 19, f. D4rf.

Solche detaillierten Beobachtungen und Empfehlung finden sich bei Titz bereits in großer Zahl. Das erste Kapitel seiner Poetik, „Von dem Laut der Sylben“ betitelt, in dem sich alle erörterten Regeln finden, umfasst bereits knapp dreißig Seiten – und das im Verhältnis zu den zwei oder drei Sätzen, die Opitz dieser Problematik gewidmet hatte. In der Folge erörtert Titz mit derselben Ausführlichkeit die Lehre von den Versfüßen, die Gattungslehre, die Reime und die Stilistik. Fast fünf Seiten widmet Titz den Regeln für Apokope und Hiat. Die Inhalte der Dichtung dagegen hat er schon in der Einleitung in einem einzigen Satz mit dem Verweis auf die lateinischen Poetiken erledigt. Sie bedürften „im Deutschen keiner absonderlichen vnterrichtung“.⁵¹ Titz dürfte damit einer von den „Formalisten“ sein, gegen den jemand wie Schupp polemisiert.⁵²

Nur zwei Jahre nach Titz, 1644, erscheint die „Teutsche Verskunst“ von Justus Georg Schottel, die schon im Untertitel ihre eigentliche Leistung verkündet, wenn es dort heißt: „in die Form einer Kunstlehre gebracht“ („in formam artis redacta“).⁵³ Georg Philipp Harsdörffer, der sie mit einem Geleitwort versieht, kann deshalb behaupten, Schottel habe „im Teutschen nunmehr erfunden/ wonach man vielleicht in anderen Sprachen vergeblich arbeiten wird,“ nämlich „die gründliche und ungezweifelte Maasforschung der Silben/ durch welche unsere Ohren erst recht Poetisch/ und solche/ bishero unrichtige Richtere der Verse/ Kunstverständig unterrichtet werden.“ Die Franzosen, Italiener und Spanier haben nämlich „hierin noch zur zeit keine Gewisheit“, wie sie ihre Wörter in eine „regulierte“ Ordnung bringen können. Sie machen nur das, was auch die Meistersinger ehemals gemacht haben:

Sie haben nur die Anzahl der Silben/ (wie auch bey uns Teutschen die alten Meister-Sänger) und nicht die rechte Wortzeit/ oder den langen und kurtzen Tohn in acht genommen: Daß aber solches gar nicht gnug/ noch der Kunst/ Eigenschaft und Gründen der wahren Poesis gemäß/ bedarf gar keines andeutens.⁵⁴

Es bedarf jetzt, 1644, „keines andeutens“ mehr, dass man Verse nur schreiben kann, wenn man die Lautform der Silben irgendwie regulieren kann. Die Deutschen haben diese Regeln für ihre Sprache erkannt, die romanischen Völker noch nicht: was jetzt, in genauer Umkehrung der voropitzianischen Zustände, die deutsche Dichtung in eine überlegene Position bringt.

51 Titz: *Kunst Hochdeutsche Verse zu machen, „Vorbereitung“*, f. B5r.

52 Zur Polemik Schupps vgl. unten S. 266.

53 Justus Georg Schottel: *Teutsche Vers- oder Reimkunst*. Braunschweig 1645. Schottel hat die Poetik 1657 unter dem Titel „*Poetica germanica*“ als viertes Buch in seine Grammatik übernommen, vgl. Justus Georg Schottel: *Ausführliche Arbeit von der teutschen HaubtSprache*. Braunschweig 1657, Bd. 2, S. 791–997. Ich zitiere nach dem Reprint, hg. v. Wolfgang Hecht, Tübingen 1967. Zu Schottels Prosodie und Metrik vgl. Schmidt: *Deutsche Ars Poetica* S. 143–153.

54 Harsdörffer in Schottel: *Teutsche Verskunst* S. 796.

Das erste Buch der Poetik Schottels ist der „Maasforschung“ gewidmet, also der Lehre von der Silbenlänge – denn auch Schottel spricht nur von der Quantität, wo er (in moderner Terminologie) die Qualität meint:

Die Wortzeit [quantitas] ist die Länge oder die Kürze/ welche in rechtmessigem Aussprache der Teutschen Wörter gehöret wird.⁵⁵

Es folgen dann vierundzwanzig ausführlich erklärte und mit Beispielen illustrierte „Lehrsätze“, mit denen sich die „Wortzeit“ der deutschen Wörter bestimmen lässt. Dabei kann Schottel, im Gegensatz zu allen seinen Vorläufern, bereits auf eine ausführliche Grammatik der deutschen Sprache zurückgreifen, nämlich seine eigene, 1641 erschienene „Teutsche Sprachkunst“. Die dort entwickelte Lehre von den „Stammwörtern“ erlaubt es Schottel in seiner Poetik, die Regeln der Betonung summarisch zu formulieren.

Zu diesen Lehrsätzen gehört etwa, dass alle Flexionsendungen unbetont sind; dass die Vorsilben be-, ent-, er-, ge-, ver- und zer- grundsätzlich unbetont sind; dass in zweisilbigen Komposita („Notwehr“) die erste Silbe betont wird, in dreisilbigen Adjektivkomposita („sanftmütig“) dagegen die zweite Silbe. Zusammengesetzte Adjektive werden auf der ersten Silbe betont, wenn sie keine Flexionsendung haben („gottlos“ – v), aber auf der zweiten, wenn sie eine solche Endung haben („gottlose“ v – v). Auch Stammsilben können in der Senkung stehen, wenn sie einsilbig gebraucht werden, etwa durch Apokope („Ich fange mit der Hand“ ist v – v – v – aber „Fang‘ ich dich nicht mit Worten“ ist v – v – v – v).⁵⁶

Wie schon Titz unterscheidet Schottel nicht nur kurze (unbetonte) und lange (betonte) Silben, sondern kennt auch eine dritte Kategorie, die „mittlere Wortzeit“. Die entsprechenden Silben können „nach befindung der vor- oder nachgehen- den Wortzeit [...] bald lang/ bald kurtz gesetzt werden“. Seine Beispiele sind die letzten Silben in „beforderniß“, „ermessigung“ und „anwesenheit“. Diese Wörter können nach Schottel im Vers sowohl in jambischer Form verwendet werden (v – v –) als auch in daktylischer (v – v v).⁵⁷

Mit der Einführung der „mittleren Wortzeit“ löst Schottel vor allem aber das Problem der einsilbigen Wörter. Nach Wortarten gegliedert erörtert Schottel ausführlich, wann genau einsilbige Artikel, Pronomen, Präpositionen und Konjunktionen in der Hebung oder Senkung stehen können. An Opitzens Übersetzung des vierzigsten Psalms demonstriert er, wie sich mit diesen einsilbigen Wörtern eine jambische Strophe ganz einfach in eine trochäische umwandeln lässt:

55 Schottel: Teutsche Verskunst I.2, S. 803.

56 Schottel: Teutsche Verskunst I.3 und I.4.

57 Schottel: Teutsche Verskunst I.3, S. 806.

Folgende Verse seyn Jambisch.

v – v – v – v
 Arm bin ich ja zunennen/
 Doch wil der Herr mich kennen/
 Er denkt an seine Pflicht.
 Du bist mein Schutz allein/
 Mein Retter aus der Pein/
 O mein Gott säume nicht. Op. Ps. 40

Jm folgenden aber sind die Reime Trogaisch/ und also die einsilbigen/ welche zuvor kurtz/ werden hie lang & vice versa:

– v – v – v – v
 Arm bin ich ja gar zunennen/
 Doch wil Gott der Herr mich kennen/
 Er denckt stets an seine Pflicht.
 Du bist mein Schutz nur allein/
 Mein Erretter aus der Pein/
 O mein Gott dich säume nicht.⁵⁸

5 Entwicklungen nach Schottel

Die Schottelsche Poetik stellt einen Endpunkt dar. Die späteren Poetiken, bis hin zu Gottscheds „Sprachkunst“ (1748), haben dem nicht mehr viel hinzuzufügen. Die zeitgleich oder kurz darauf erschienenen Poetiken von Martin Rinckart („Summarischer Discurs und Durch-Gang/ Von Teutschen Versen/ Fuß-Tritten und vornehmsten Reim-Arten. Oder Teutsche Prosodia“, 1645) und Enoch Hanmann („Anmerckungen in die teutsche Prosodie darinnen dasjenige was etwan Herr Opitz übergangen/ oder damals nicht erfunden gewesen/ kürtzlich dargestellt wird“, 1645) sind in ihren prosodischen Teilen schon beim Erscheinen überholt. Die folgenden Poetiken von Harsdörffer, Zesen, Neumark und Kempe, Birken, Rotth, Omeis und allen anderen wiederholen, paraphrasieren und differenzieren nur noch die Regeln von Schottel.

Harsdörffers „Poetischer Trichter“ (1647) reagiert dabei schon mit seinem Titel auf ein neues Unbehagen an der deutschen Dichtung, das gerade eine Prosodie wie diejenige Schottels verursachen konnte: so viele Regeln musste man beherrschen, um Verse schreiben zu können. Harsdörffer unternimmt deshalb mit seinem „Poetischen Trichter“ den Versuch, zu beweisen, dass es nicht so schwierig war, diese Regeln zu beherrschen. Die ersten Sätze des „Trichters“ lauten:

Als unlangsten in teutschliebender Gesellschaft vernünftig erwehet worden:
 die teutsche Poeterey were sehr schwer zu erlernen; dieweil man nicht nur

58 Schottel: Deutsche Verskunst I.5, S. 826.

den Laut/ und das Mas der Syllben/ wie bey den Griechen und Lateinern/ beobachten müsse; sondern auch benebens verbunden sey/ den Abschnitt [also die Zäsur] und den Reimschluß/ mit unverrückter Ordnung der Wörter/ [also unter Beibehaltung der normalen Wortstellung] in allen Zeilen/ genausichtig zu behalten: da hingegen in andern Sprachen kein Reimschluß/ und zuweilen kein Abschnitt/ vonnöhönen; die Wörter aber nach Erheischung deß Gebäns zu versetzen freystehe. Hierauf habe ich/ nach meiner geringen Wissenschaft dieser Sachen/ geantwortet: daß hingegen zu betrachten; wie uns unsre Muttersprach bekannter seyn soll/ als keine fremde; wie die langen und kurtzen Syllben leichtlich zu erkennen; wie der Reimwörter sehr viel und der Abschnitt/ wegen derselben völliger Wahl/ sowol als die natürliche Ordnung der Rede leichtlich könne gefüget werden.“⁵⁹

„Die deutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen“ lautet das Versprechen, das Harsdörffer im Untertitel des „Trichters“ gibt und das er, wie der weitere Verlauf zeigt, wörtlich meint. Es geht jetzt nicht mehr darum, die Anwendung von Regeln als solche einzufordern, sondern den zukünftigen Dichtern die Angst vor der Komplexität der Regeln (wie sie Schottel aufgestellt hat) zu nehmen. Man kann sie in sechs Stunden lernen.

Die gestiegenen Ansprüche demonstriert auch Andreas Tschernings „Unvorgreifliches Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey“ (1659), der gar keine Regeln mehr gibt, sondern sich ganz auf einzelne, schwierige oder umstrittene Fragen der Prosodie, Metrik und Stilistik konzentriert, bis hin zur Erörterung einzelner Wörter und Wendungen. Gottfried Wilhelm Sachers „Nützliche Erinnerungen wegen der Deutschen Poeterey“ (1661) sind ebenfalls eine differenzierte Sammlung von Einzelbeobachtungen und Johann Ludwig Prasch widmet gar den größten Teil seiner „Gründlichen Anzeige/ von Fürtrefflichkeit und Verbesserung Teutscher Poesie“ (1680) nur dem Problem der einsilbigen Wörter. An einer Vielzahl von Einzelbeobachtungen demonstriert er nun das partielle Ungenügen der Schottelschen Regeln. Auch Daniel Georg Morhof gibt im „Unterricht von der Deutschen Sprache und Poesie“ (1682) gar keine Einführung mehr in die Prosodie und Metrik, sondern bespricht nur noch besonders umstrittene Fragen. Im 18. Jahrhundert werden Prosodie und Metrik dann zusehends gar nicht mehr in den Poetiken behandelt, sondern (wie schon im 16. Jahrhundert) wieder zum Teil der Grammatik. In Johann Christoph Gottscheds enorm einflussreicher „Deutscher Sprachkunst“ (1748) erscheinen Metrik und Prosodie als vierter Teil unter dem Titel „Die Tonmessung“.⁶⁰

59 Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter. Nürnberg 1647, „Zuschrift“ f.)ij'f.

60 Johann Christoph Gottsched: Deutsche Sprachkunst. In ders.: Ausgewählte Werke Bd. 8. Hg. v. P.M. Mitchell. Berlin, New York 1978, S. 627–749.

Welche Sensibilität in Stilfragen am Ende des Jahrhunderts erreicht ist, demonstriert vor allem Erdmann Neumeisters „Probstück einer historisch-kritischen Abhandlung über die deutschen Dichter“ („Specimen dissertationis historicocriticae de poetis germanicis“, 1695), in der diese deutschen Dichter nur nach stilistischen und metrischen Kriterien bewertet werden.

Spätestens nach Schottel schon aber läuft, wer dichten will, ohne eine Prosodie gelesen zu haben, Gefahr, sich lächerlich zu machen. Gottfried Wilhelm Sacer's Satire „Reime dich/ oder ich fresse dich“ (1673) ist eine negative Poetik in dem Sinne, dass sie sich satirisch überspitzt genau gegen diejenigen richtet,

so da vermeinen daß ein Poët nothwendig müsse Prosodien verstehen [...].
Seynd doch die Poëten/ Orpheus, Amphion, und Linus gewesen ehe Prosodien seynd geschrieben worden. [...] Weist du nicht/ ein Poët wird durch kein Gesetz gemacht und zu gerichtet? Ein Poët (wie oben erwehet) wird gebohren/ er bringet die Kunst mit aus Mutterleibe/ wie jener Spielmann die Fiedel/ und ein Müller den Sack.⁶¹

Das Problem der einsilbigen Wörter ist Ausdruck einer absurd, nicht mehr nachvollziehbaren Spitzfindigkeit, was Sacer ironischerweise mit einem Zitat von Schupp behauptet, der genau dies völlig ernst gemeint hatte:

Ob das Wörtlein und/ die/ das/ der/ Jhr und dergleichen kurtz und lang sind/ daran ist dir und allen Musquetierern in Stade und Bremen wenig gelegen. Welcher Römischer Käyser/ ja welcher Apostel hat ein Gesetz geben/ daß man einer Sylben halben/ dem Opizio zu gefallen/ soll einen guten Einfall fahren lassen?⁶²

Statt sich mit komplizierten Regeln zu Apokopen, Synkopen und Silbenergänzungen abzugeben empfiehlt Sacer:

Deine Verse miß mit einem Höltzlein abe/ wie der Schuster zu Beskau/ damit nicht irgend einer ein Zoll länger werde als der andere. Will ein Wort zu kurtz werden/ so dehne und strecke es wie Meister Hemmerling Buschwalpen/ oder Toffel das Leder. Kanst du nicht Vater sagen/ sprich Vatere; für recht wohl sprich rechte wohl; für gleich sage geleich. etc. Will ein Wort zu lang werden so schneide ein Stück abe und wirffs vor die Hunde/ wie ein Schlächter den Züppfel von den Därmen wenn er Würste fülltet: Für Sterblicher sprich Sterblichr; für deßgleichen sprich deßgleichn; für Vater sprich Vatr; für einem sprich einm etc. Klingt sehr liblich. Diese Freyheit laß dir nicht ab disputiren.

61 Gottfried Wilhelm Sacer: Reime dich/ oder ich fresse dich/ Das ist/ deutlicher zu geben/ Antipericatametanaparbeugedamphirribificationes Poeticae oder Schellen- und Scheltens-würdige Thorheit Boeotischer Poeten in Deutschland. Nordhausen 1673, S. 60.

62 Sacer: Reime dich/ oder ich fresse dich S. 61. Es handelt sich um ein Zitat aus der Vorrede von Johann Balthasar Schupp: Morgen- und Abend-Lieder. In ders.: Schriften. Hanau 1663, S. 933–945, hier S. 935, vgl. oben S. 224. Die „Morgen- und Abend-Lieder“ waren zuerst 1643 erschienen. Dort auch der Titel von Sacer's Satire, die „Antipericatametanaparbeugedamphirribificationes poeticas“.



Abb. 14: Wilhelm Weber „in seinem spruchsprecherischen Aufzug“. Aus: Johann Christoph Wagenseil: Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst (De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697, unpag., nach Seite 479). Auf der nächsten Seite zitiert Wagenseil die Verse, in denen Weber sich selbst vorstellt. Der Anfang lautet: „Als man schrieb sechzehn hundert Jahr/ | Und zwey die gantze Jahrzahl war/ | Ward Jch Wilhelm Weber gebohrn/ | Von meinem Vatter auserkohrn/ | Welcher auch ein Spruchsprecher war/ | Wie man solchs weiß/ ist offenbar.“

Du bist ein freyer mensch und an keine Regulen gebunden einiger Prosodia.
Verkehre und wende die Worte nach deinem Gefallen/ mach es damit wie Pikelhering mit seiner Mütze: sprich gahn/ für gehen/ stahn/ für stehen/ lan für lassen; zdem/ für zu dem: zerst/ für zu erst.⁶³

Die Meistersinger, die genau diese Techniken weiterhin praktizieren (und mit dem „Meister Hemmerling“ an dieser Stelle auch zunftmäßig vertreten sind), waren längst zum Gegenstand des Spotts geworden. Schon 1657 hatte Gryphius in seiner „Absurda comica“ daran keinen Zweifel mehr gelassen. Am Ende des 17. Jahrhunderts werden die Meistersinger gar nicht mehr als Dichter wahrgenommen, sondern werden zum Gegenstand proto-ethnologischen Interesses. Johann Christoph Wagenseil, der als Nürnberger die Meistersinger noch von Kind auf erlebt hat (insbesondere ein Bauer aus Kirchensittenbach, „der das Spruchsprechen an nah-gelegenen Orthen treibet/ und gute Schwenck macht/ dessen man wohl zu lachen hat“⁶⁴ ist ihm in guter Erinnerung), widmet ihnen in seiner „Abhandlung über die Stadt Nürnberg“ („De civitate Noribergensi commentatio“, 1697) ein eigenes Kapitel, in dem er deren merkwürdige Praktiken, Rituale und Reimtechniken, aus eigener Anschauung und Gesprächen mit praktizierenden Sängern dargestellt.

In der Einleitung vermerkt Wagenseil nicht ohne Stolz, wie schwierig diese ethnologische Feldforschung war:

Hat zwar keine geringe Mühe/ und auch jezuweilen Unkosten erfordert/ hinter den Grund zu kommen/ weilen die Meister-Singer/ als lauter Handwercksleut/ nicht minder/ mit dem was ihre Sing-Kunst betrifft/ als mit denen Handwercks-Ordnungen/ Gruß-Formulen/ und andern Gebräuchen/ sehr geheim/ und keinen Fremden das geringste davon wollen wissen lassen/ wozu noch dieses hinzu kommt/ daß gedachte Meister-Singer immerzu befürchten/ und in Sorgen stehen/ wann jemand ein wenig ansehnlicher/ und irgend der neuen Poësie und Music erfahrner/ sie um ihre Dicht-Kunst/ Lehr- und Sing-Sätze fraget/ er thue es nur/ sie auszulachen/ und sein Gespött mit ihnen zu treiben. Es ist mir aber/ nachdem ich denen guten Leuten theure Versicherung gethan/ daß ich es redlich und wol/ wie auch zu ihren Lob meinte/ endlich gelungen/ von einem dieses/ von jenem etwas anders zu erfahren/ und auch/ was sich sich zum Gedächtnis aufgezeichnet hatten/ zu handen zu bringen.⁶⁵

Um 1700 wissen also auch schon die Meistersinger, was für ein Unterschied zwischen der neuen Kunstdichtung („neue Poësie und Music“) und dem volkstümlichen Meistergesang besteht. Sie haben Angst, dass man sie auslachen wird.

63 Sacer: Reime dich/ oder ich fresse dich S. 62.

64 Johann Christoph Wagenseil: Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst (Aus: De civitate Noribergensi commentatio. Altdorf 1697). Hg. v. Horst Brunner. Göppingen 1975, S. 489.

65 Wagenseil: Meister-Singer Kunst S. 449.

VII Katholische Verweigerung

1 Protestantisches Hochdeutsch

Wenn nach 1630 kaum jemand mehr Verse schreibt, die nicht den neuen Anforderungen von Opitz genügen oder zumindest zu genügen versuchen, gilt das allerdings nur für den protestantischen Raum. Die katholische Dichtung wird sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts, noch weit über hundert Jahre später also, den Opitzschen Forderungen nicht beugen. Grund dafür ist allerdings weniger die Versreform als die Sprachreform, die die Versreform impliziert. Im sechsten Kapitel der „Poeterey“ heißt es unter den Anweisungen zur „zierlichkeit“ der Wörter, also zu dem, was in der lateinischen Rhetorik *elegantia* hieß:

Die ziehrligkeit erfodert das die worte reine vnd deutlich sein. Damit wir aber reine reden mögen/ sollen wir vns befleissen deme welches wir Hochdeutsch nennen besten vermögens nach zue kommen/ vnd nicht derer örter sprache/ wo falsch geredet wird/ in vnsere schrifften vermischen: als da sind/ *es geschach/ für/ es geschah/ er sach/ für/ er sahe; sie han/ für sie haben* vnd anderes mehr: welches dem reime auch bißweilen außhelffen sol; als:

*Der darff nicht sorgen für den spot/
Der einen schaden krieget hot.*

So stehet es auch zum heftigsten vnsauber/ wenn allerley Lateinische/ Frantzösische/ Spanische vnnd Welsche wörter in den text vnserer rede geflickt werden [...].¹

Das klassizistische Gebot der Sprachreinheit erfordert eine hochdeutsche Sprache. Aber was ist Hochdeutsch im Jahr 1624? – Noch 1628 wissen offensichtlich auch enge Vertraute und Freunde nicht, was Opitz damit gemeint haben könnte. Balthasar Venator hatte brieflich nachgefragt und Opitz antwortet:

Auf Deine Fragen zu den Regeln der Dichtung antworte ich an anderer Stelle, jetzt nur diesen einen Punkt: So wie ich die schlesische Mundart nicht gebrauche, so kannst Du auch nicht Eure elsässische benutzen. Wie es bei den Griechen einen attischen Sprachstil gibt, so gibt es bei uns einen Sprachstil, den Du von mir aus den lutherischen nennen kannst: Wenn Du diesem nicht folgst, irrst Du notwendigerweise. Auch auf die Kanzleien, wie sie heißen, berufe

¹ Opitz: Poeterey S. 35. GW S. 371f.

ich mich als Schulmeisterinnen unserer Schriftsprache, wenn man von deren albernen französischen, italienischen und lateinischen Ausdrücken absieht.²

Mit dem Sprachstil der „Kanzleien“, also der alle Erlasse und Korrespondenzen ausfertigenden Hofbehörden, beruft sich Opitz auf das Deutsch, das an den Höfen verwendet wird – abgesehen von deren Tendenz, fremdsprachliche Brocken unterzumischen. Das ist nichts Neues. Bemerkenswert ist an dieser Stelle vielmehr zweierlei. Erstens, Opitz nennt die hochdeutsche Sprache die lutherische Sprache. Zweitens, Opitz definiert die hochdeutsche Sprache als die Sprache, die nicht dialektal gebunden ist („nicht derer örter sprache/ wo falsch geredet wird“), also weder schlesisch noch elsässisch ist. Bemerkenswert an diesem zweiten Punkt ist nicht die Definition als solche, sondern die Tatsache, dass Opitz gegenüber Venator überhaupt gezwungen ist, diesen Punkt zu erklären.

Tatsächlich ist 1624 die Behauptung, dass es überhaupt so etwas wie eine hochdeutsche Sprache als Schriftsprache gibt, keine Feststellung, sondern eher eine Forderung. Was es gibt, das sind die verschiedenen gesprochenen Dialekte, die im Grunde jeder so schreiben und drucken kann, wie er möchte. Im oberdeutschen Raum schreibt man „han“, im ostmitteldeutschen Raum „haben“, im Norden Deutschlands „Knabe“, im Süden „Knab“ – und es ist eben noch nicht klar, dass „haben“ und „Knabe“ hochdeutsch und „han“ und „Knab“ dialektal sind. Es gibt keine normierenden Instanzen des Sprachgebrauchs, keine allgemein anerkannte Grammatik und kein Wörterbuch.

Im Gegensatz zum Lateinischen, bei dem die Humanisten schon hundert Jahre früher, in den großen Auseinandersetzungen um den Ciceronianismus, erbittern um die Latinität, die sprachgeschichtliche Reinheit jedes einzelnen Wortes gestritten hatten, gab es kein Bewusstsein für die Eigenheit und Reinheit, die Eleganz der deutschen Sprache. Wer 1624 wissen wollte, wie ein lateinisches Wort geschrieben und gebraucht wurde, bei welchen antiken Autoren es in welcher Bedeutung vorkam, der hatte eine ganze Reihe von monumentalen Nachschlagewerken zur Verfügung: die „Elegantiae linguae latinae“ Lorenzo Vallas, die „Cor-nucopiae sive commentaria linguae latinae“ Niccolò Perottis, den „Thesaurus Ci-ceronianus“ Mario Nizzolios oder den „Thesaurus linguae latinae“ von Robert Estienne – um nur die wichtigsten zu nennen. Wer 1624 dagegen wissen will, wie ein deutsches Wort geschrieben und richtig gebraucht wird, hat außer einigen ge-

2 Brief an Balthasar Venator vom 4. 5. 1628. Opitz: Briefwechsel S. 606–615, Nr. 280424, hier S. 608: „De præceptis poeticis alijs respondebo: hoc tamen nunc habe, veluti ego Silesiaca dialecta non utor, ita neque vestra Alsatica uti te posse. Est quoddam quasi Atticum apud Græcos, genus quod Lutheranum vocitare per me potes, hoc nisi sequareis, erres necesse est. Et ad cancellarias, quas nominant, provoco, scriptionis nostræ, si Gallicæ, Italicæ aut Latinae etiam nugæ omittantur, magistras.“ Ich modifizierte die Übersetzung von Conermann und Bollbuck etwas, vgl. dort S. 611. Auf die Stelle hingewiesen hatte bereits Andreas Tscherning: *Unvorgreifliches Bedenken* Lübeck 1659, S. 40.

druckten Wörterlisten, die kaum den Namen Wörterbuch verdienten, gar nichts zur Verfügung.

Schlimmer noch: Gerade, weil es keine normierenden Instanzen für den Sprachgebrauch gab, war bis ins 16. Jahrhundert hinein die Überzeugung weit verbreitet, dass es eine solche Instanz für das Deutsche überhaupt nicht gab und auch nicht geben konnte. Es gehörte gerade zur Überzeugung von der Regellosigkeit der deutschen Sprache, dass diese Sprache in zahllose Dialekte zerfiel, mithin überall anders gesprochen wurde – ganz davon zu schweigen, dass es eine einheitliche Orthographie gegeben hätte. Im Gegensatz zur grammatisch geregelten, hochgradig normierten Schriftsprache Latein war das Deutsche eine gesprochene Sprache, von der jeder Sprecher behaupten konnte, dass seine Variante die richtige war. Auch vor diesem Hintergrund sind die Bemühungen um eine deutsche Grammatik, wie sie oben dargestellt wurden, zu beurteilen. Es ging darum, die Regeln der deutschen Sprache herauszufinden, um überhaupt festzustellen, welcher Gebrauch dieser Sprache richtig war, was die hochsprachliche Norm und was die dialektale Variante war.³

Johann Rudolph Sattler war 1607 einer der ersten, der sich um eine deutsche Orthographie und Idiomatik bemühte („Teutsche Orthographey/ vnd Phraseology/ das ist/ ein vnderricht Teutsche sprach recht zu schreiben“). Im ersten Kapitel „Vom Vrsprung der Teutschen Sprach/ vnd wa man dieselbige dieser zeit im Schreiben recht gebrauche“ wird das Problem auf den Punkt gebracht:

Ob nun gleichwol auß vorerzeltem allem verstanden worden: Wenn vnd woher die Teutsche Sprach jhren vrsprung gewonnen haben möchte/ vnd an welchen orten diser zeit in vbung seye: so kan doch niemandts für gewiß anzeigen/ in welchem Land/ Statt oder Flecken dieselbig also beschaffen: daß man deren im Reden vnd Schreiben gewiß folgen könne. Dann dieser zeit ein jeder Flecken/ geschweig jetzt der Landen vnd Stätten/ seine Dialectos, das ist/ sonderbare vnd eigene weisen oder gattungen zu reden hat.⁴

Die Lösung, die Sattler vorschlägt, entspricht der von Opitz. An den Universitäten spricht und schreibt man Latein, in den „Landen vnd Stätten“ Dialekt, also bleiben eigentlich nur die Höfe mit ihren Kanzleien als Norminstanzen:

Mein zwar in dieser wichtigen sach gering vnd einfeltig Iudicium oder Vrtheil zufellen/ halte ich dafür/ daß diser zeit der Röm. Key. Mayest. Hoffs/ den Nider- Ober- vnnd Vorderösterreichischen Landen/ deßgleichen dem hoch-

-
- 3 Vor diesem Hintergrund ist die ‚Spracharbeit‘ der Fruchtbringenden Gesellschaft zu verstehen, vgl. – mit zahlreichen weiterführenden Hinweisen – Andreas Herz: ‚Ratio‘ und ‚consuetudo‘. Sprachnorm und Sprachvarianz in der grammatischen Kontroverse der Fruchtbringenden Gesellschaft. In: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer. Hg. v. Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger. Wiesbaden 2015, S 255–287.
- 4 Johann Rudolph Sattler: Teutsche Orthographey/ vnd Phraseology/ das ist/ ein vnderricht Teutsche sprach recht zu schreiben. Zitiert nach der Ausgabe Basel 1617, Ndr. Hildesheim u.a. 1975, S. 6f.

loblichen Key: Cammergericht zu Speir/ so dann bey Churfürst. Meintzischer/ Churfürstlicher Pfaltzgräfischer/ Churfürstlicher Sächsischer/ vnnd Churfürstlicher Brandenburgischer/ Fürstlicher Wirtenbergischer/ Fürstlicher Marggrävischer Badischer/ der Loblichen Statt Augsburg/ Nürenberg/ Vlm/ Franckfort/ Wormbs/ Straßburg/ etc. vnnd dergleichen Cantzleyen/ im schreiben die rechte Teutsche Sprach gebraucht werde. Wie dann auch die Reichsabscheid/ deß Key. Cammergerichts Ordnung/ viel Teutsche Bücher in Rechten/ vnd die Formular/ sampt etlichen Geschichtschreiberen/ als Flauius Iosephus, Titus Liuius, Sleidanus, etc. in Teutsche Sprach gebracht/ solcher massen beschrieben seind. Mag derowegen meines geringfügen bedunckens schliesen: daß im reden vnnd schreiben Teutscher Sprach/ wie die bey allerhöchst: höchst: hoch: vnnd wohlgedachten Cantzleyen geschrieben/ vnd in nechst: gemelten Büchern gedruckt gefunden wirdt/ dieser zeit nachzufolgen seye.⁵

Es folgt allerdings der unmittelbare Zusatz, jeder dürfe in letzter Instanz selbst entscheiden, wie er ein Wort schreibt und benutzt:

Es wirdt aber hierzu niemand verbunden: sonder es stehet zu eines jeden freyen willen/ im reden vnd schreiben Teutscher Sprach/ zu folgen wem er will.⁶

Das mag für den Juristen Sattler angehen, für die Bemühungen um eine deutschsprachige *elegantia* aber würde es bedeuten, dass sie eine Illusion ist. Gibt es keine Reinheit und keine Norm in der Sprache, sondern nur Dialekte, ist ein klassizistisches *elegantia*-Ideal nicht zu verwirklichen. Tatsächlich war Sattlers Votum schon um 1600 aber keineswegs mehr der Standard, sondern muss im Gegenteil vielleicht schon eher als Reaktion eines zunehmend ins sprachliche Abseits geratenden Schweizers (Sattler war Ratsherr in Basel) verstanden werden. Als sprachliche Norm nämlich hatte das Meißenische, mithin der sogenannte ostmitteldeutsche Dialekt, seinen Siegeszug bereits angetreten und war dabei, zur hochdeutschen Norm zu werden.⁷

Ein Beispiel dafür ist Kaspar Schoppe. In seinen Überlegungen zu einer Unterrichtsreform („Consultationes de scholarum et studiorum ratione“, 1616) ist er einer der ersten, der sich nicht nur fragt, wie man am besten Latein lernt, sondern auch, wie man ein möglichst akzentfreies Deutsch spricht. „Communis sermo“, vielleicht am besten als „Standardsprache“ zu übersetzen, ist der lateinische Begriff, den Schoppe dafür benutzt. Diese Frage führt Schoppe zu einem Exkurs über die deutschen Dialekte, unter denen Schoppe dem Meißenischen den Rang einräumt, den das Attische im antiken Griechenland und das Florentinische in

5 Sattler: Teutsche Orthographey, S. 7.

6 Sattler: Teutsche Orthographey, S. 7.

7 Zur Sprachgeschichte grundsätzlich vgl. den Überblick bei Peter von Polenz: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. II: 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1994 sowie insbesondere Dirk Josten: Sprachvorbild und Sprachnorm im Urteil des 16. und 17. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a. 1976.

Italien gehabt hätten.⁸ Es folgt eine Rangfolge der deutschen Dialekte, in der das Bairische den letzten Platz einnimmt. Bei dieser Sprache würden die Fremden schon nur aus dem Ton und der langgezogenen Aussprache der Vokale („aaa“ statt „auch“) auf „stumpfsinnige, faule und arbeitsscheue Menschen“ („obtusi ingenii, ignavos et laboris fugitantes“) schließen müssen.⁹

Selbst am Wiener Kaiserhof, an dem es durch die vielen Fremden doch genug Möglichkeiten gäbe, schafften es viele Bayern und Österreicher nicht, ihre Solözismen („bavaricae stribliginis“) abzulegen. Ausgerechnet den Wiener Bischof und Kanzler Melchior Khlesl wählt Schoppe als schlechtes Beispiel. Obwohl dieser sich viel auf sein Deutsch zu Gute halte, sage er in seinen Predigten „mir“ statt „wir“, „enck“ statt „euch“ und „thaan“ statt „tun“.¹⁰ Im Gegensatz zu diesem Bairisch, das Schoppe offensichtlich auch schon klar als soziales Distinktionsmerkmal wahrnimmt, zeichne sich der Meißenische Dialekt durch die „besten und gewähltesten Wörter und Ausdrücke“ aus („optimis et probatissimis vocabulis ac phrasibus“) und wenn er auch in der Aussprache nicht frei von Eigenheiten sei, so doch weniger als die anderen Dialekte.¹¹ Wieder sind es die Kanzleien („zu Speier und am kaiserlichen Hofe“) an denen sich dieser „sermo communis“ am besten lernen lasse.¹²

Das Votum des Katholiken Schoppe für den meißenischen, mithin protestantischen Dialekt erklärt sich vielleicht daraus, dass Schoppe 1576 als Lutheraner in Neumarkt in der Oberpfalz geboren worden war und erst um 1599 zur katholischen Kirche konvertiert war, mithin also – auch als Oberpfälzer in Neumarkt – mit dem meißenischen Dialekt aufgewachsen war. Der meißenische Dialekt war weit mehr als nur der in Meißen gesprochene Dialekt: Er war die Sprache der Lutherbibel. Wenn um 1600 von meißenisch die Rede ist, ist damit im Grunde die Sprache der Lutherbibel gemeint. Luther hatte sich, als er 1521 vor der Frage stand, in welchem Dialekt er seine Übersetzung der Bibel schreiben und drucken sollte, für die kursächsische Kanzleisprache als „[all]gemeinste deutsche Sprache“, als den „communis sermo“ entschieden:

Ich habe keine gewisse, sonderliche, eigene Sprache im Deutschen, sondern brauche der gemeinen deutschen Sprache, daß mich beide, Ober- und Niederländer, verstehen mögen. Ich rede nach der sächsischen Canzeley, welcher nachfolgen alle Fürsten und Könige in Deutschland; alle Reichsstädte,

⁸ Caspar Schoppe: *Consultationes de scholarum et studiorum ratione*. In: Hugo Grotius et aliorum dissertationes de studiis instituendis. Amsterdam 1645, S. 424–490. Die Erstausgabe Padua 1636 war mir nicht zugänglich. Relevant hier: „*Consultatio secunda de prudentiae et eloquentiae parandae modis in adolescentis cuiusdam Germani usum*“, S. 442–470, datiert Augsburg 1616. Die Stelle zu den deutschen Dialekten dort S. 451–455, hier S. 451. Adolf Socin: *Schriftsprache und Dialekte im Deutschen nach Zeugnissen alter und neuer Zeit*. Heilbronn 1888, S. 325–328 bietet eine paraphrasierende Übersetzung, an der ich mich im Folgenden orientiere.

⁹ Schoppe: *Consultationes* S. 453.

¹⁰ Schoppe: *Consultationes* S. 454.

¹¹ Schoppe: *Consultationes* S. 451 und 455.

¹² Schoppe: *Consultationes* S. 455.

Fürsten-Höfe schreiben nach der sächsischen und unsers Fürsten Canzeley, darum ists auch die gemeinste deutsche Sprache. Kaiser Maximilian, und Kurfürst] Friedrich, H[erzog] von Sachsen etc. haben im römischen Reich die deutschen Sprachen also in eine gewisse Sprache gezogen.¹³

Mit dieser Entscheidung Luthers wurde – durch die Autorität der Bibelübersetzung – die Sprache der kursächsischen Kanzlei zur neuen sprachlichen Norm, aus der sich im 17. Jahrhundert das spätere Hochdeutsch entwickelt: „Der Lutherbibel verdankt das große und dialektal extrem untergliederte deutsche Sprachgebiet letztlich die Einheit der Schriftsprache.“¹⁴ Dabei ist es nicht die Bibelübersetzung allein, die eine solche Wirkung entfaltet, sondern deren Verbindung mit der medialen Revolution des Buchdrucks einerseits und der Reform des Schulwesens in den protestantischen Territorien andererseits. Grobe Schätzungen gehen davon aus, dass allein zu Lebzeiten Luthers, also bis 1546, eine halbe Million Bibeln gedruckt wurden:

Die Bibelverbreitung ist eine unglaubliche Erfolgsgeschichte. Sie bedeutet von Anfang an auch eine Leserevolution. Die Bibel ist lange einziges Schulbuch in den protestantischen Landen. Sie überbrückt erstmals Schritt für Schritt die sprachregionalen Barrieren. Die neue Gemeinsprache wurde fast überall buchstabierend erlernt. [...] Sie ist im wahrsten Sinne des Wortes eine Schriftsprache, war manchmal sogar fast wie eine Fremdsprache, neben alltäglichem Dialekt oder etwas weiter reichender regionaler Umgangssprache.¹⁵

Dieser „Leserevolution“, ausgelöst durch die Lutherbibel und die Überflutung der Gemeinden mit Bibeldrucken, haben die Katholiken vorläufig nichts entgegen zu setzen. Als sie 1527 mit der Bibelübersetzung von Hieronymus Emser reagierten, war es schon zu spät, wie ein katholischer Zeitzeuge berichtet:

Eh dann aber Embser arbeit an tag gegeben/ war Luthers new Testament durch die Buchtrucker dermassen gemehrt/ vnd in so grosser Anzahl außgesprengt/ Also/ daß auch Schneider vnd Schuster/ Ja auch Weiber vnd andere einfältige Idioten/ souiel deren diß new Lutherisch Euangelium angenommen/ die auch nur etwas wenigs Teutsch auff ein Lebzelten [Lebkuchen] lesen gelehrt/ dieselbe gleich als ein Bronnen aller warheit mit höchster begird lasen/ Etliche trugen dasselbe mit sich im Busen herumb vnd lehrnten es außwendig.¹⁶

13 Martin Luther: Tischreden. Weimarer Ausgabe, Bd. 1, S. 524, Nr. 1040.

14 Werner Besch: Die Rolle Luthers für die deutsche Sprachgeschichte. In: Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 2. Aufl. Hg. v. Werner Besch u.a. Bd. 2.2. Berlin, New York 2000, S. 1713–1745, hier S. 1740.

15 Werner Besch: Grimmelshausens „Simplizissimus“ – Das zweite Leben eines Klassikers. Paderborn 2012, S. 34.

16 Johannes Cochlaeus: Commentaria de actis et scriptis Martini Lutheri Saxonis. Mainz 1549, S. 55. Hier in der Übersetzung von Johannes Christoph Hueber: Historia Martini Lutheri. Ingolstadt 1582, S. 121f.

Das entsprach der Forderung Luthers, dass jeder Glaubensinhalt allein aus der Bibel als dem Wort Gottes zu begründen sein muss. Allein aus der Schrift „sola scriptura“, erfährt der Mensch die erlösende Botschaft vom Tod Christi. Deswegen muss jeder imstande sein, die Bibel selbstständig lesen zu können. Schon 1520 fordert Luther deshalb in der Schrift „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Landes Besserung“ die evangelische Laienbildung und 1524 in der Schrift „An die Ratsherren aller Städte deutschen Landes, dass sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen“ die Einrichtung von deutschsprachigen Schulen.

In diesen Schulen lernen alle das Deutsch, das Luther in seiner Bibelübersetzung verwendet hatte. Das geht soweit, dass sich in manchen Schulordnungen sehr genaue Anweisungen finden, wie genau dieses Deutsch auszusprechen und zu schreiben ist.¹⁷ Aus der Bibel, aus der sich später der Begriff der Lese-„Fibel“ entwickelt, lernt der Protestant das Lesen. Anders als im katholischen Raum, in dem das Lateinische bis ins 20. Jahrhundert die Sprache der Liturgie bleiben sollte, wird Deutsch zur alleinigen Sprache des Gottesdienstes. Alle Lutheraner müssen denselben Katechismus mit demselben Wortlaut auswendig lernen. Das ist nicht nur eine Übung des Glaubens, sondern auch eine der Sprache.

Wie groß deshalb auch immer die Bedeutung der Reformation als theologisches, religionsgeschichtliches Ereignis ist – sie wird von deren sprachgeschichtlicher Wirkung in den Schatten gestellt. Die Reformation normierte den Sprachgebrauch allerdings nicht nur im praktischen Sinne, durch die Einübung des neuen Hochdeutschen, sondern auch im theoretischen, grammatischen Sinne. Die ersten Grammatiker der deutschen Sprache in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nehmen die Lutherbibel zur sprachlichen Grundlage ihrer Regeln. Fabian Frangk beruft sich schon 1531 in seiner „Orthographia“ auf Luther, vor allem aber ist es die bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gedruckte, deutsche Grammatik (1578) von Johannes Clajus, die schon im Titel offensiv ihre Herkunft vermerkt: „Grammatik der deutschen Sprache, aus der deutschen Bibel Luthers und anderer Bücher von ihm zusammengestellt“ („Grammatica Germaniae Linguae ... Ex bibliis Lvtheri germanicis et aliis eivs libris collecta“). Durch die Bibelübersetzung, so Clajus im Vorwort, habe die bis dahin barbarische, nämlich regellose deutsche Sprache überhaupt erst Regeln bekommen:

Diese [die deutsche Sprache] habe ich in diesem Buch in grammatischen Regeln zusammengefasst, die ich aus der Bibel und anderen Schriften Luthers abgeleitet habe. Dessen Bücher halte ich nicht für die eines Menschen, sondern des Heiligen Geistes, der durch den Menschen gesprochen hat. Wie der Heilige Geist durch Moses und die anderen Propheten rein hebräisch und durch die Apostel griechisch gesprochen hat, so bin ich der festen Überzeugung, dass er durch sein auserwähltes Werkzeug Luther auch gut deutsch gespro-

¹⁷ So in der Herzogl. Sachen-Gothaischen Schulordnung aus dem Jahr 1642, vgl. deren Abdruck in: Die evangelischen Schulordnungen des 17. Jahrhunderts. Hg. v. Reinhold Vormbaum. Gütersloh 1863, S. 295–362.

chen hat. Sonst nämlich wäre es nicht zu erklären, wie ein Mensch so rein, so idiomatisch korrekt [propriè], so elegant auf Deutsch hätte reden können, ohne irgendeine Führung und Hilfe. Denn vor allem unsere deutsche Sprache wird seit jeher für äußerst schwierig gehalten und durch keinerlei grammatische Regeln zu beschreiben.¹⁸

In den Schulordnungen protestantischer Gebiete wird den Lehrern empfohlen, sich in allen sprachlichen Zweifelsfällen an der Lutherbibel zu orientieren,¹⁹ und genau denselben Rat gibt Enoch Hanmann noch 1645 in seinen „Anmerkungen“ zur Opitzschen „Poeterey“, wenn er die Lutherbibel als die Instanz empfiehlt, an der die Reinheit jedes Ausdrucks zu überprüfen wäre.²⁰ Selbstverständlich beruft sich auch die Fruchtbringende Gesellschaft (in der Katholiken nur als kleine Minorität vertreten waren) für ihre Spracharbeit auf Luther und die Reformation:

Es ist aber sonderlich zu beobachten/ daß wolberührte hochberühmte Gesellschaft [die Fruchtbringende Gesellschaft] ihren Anfang genommen/ als eben vor hundert Jahren/ das seligmachende Liecht des Heiligen Evangelii hervorgeleuchtet/ und die H. Schrift unter der Banck hervorgezogen/ in unsere Deutsche Sprache wolvernemlich/ und so viel eines Mannes Fleiß leisten können/ kunstgründig gedolmetschet worden: Für welche hohe Wolthat wir den allgütigen Gott zu danken/ und üm Erhaltung solches wehrten Schatzes zu bitten billiche Ursachen haben.²¹

In den am höfischen Ideal orientierten Schulen – zu der das Gymnasium in Beuthen gehört, das Opitz besucht – ist es selbstverständlich dieses neue, protestantische Hochdeutsch, das verwendet wird. Allerdings gilt für die höheren Schulen, die Gymnasien und Universitäten – auch des protestantischen Gebiets –, dass dort Latein nach wie vor die Schrift- und Umgangssprache bleibt. Opitz schreibt seine

18 Johannes Clajus: Deutsche Grammatik. Nach dem ältesten Druck von 1578 mit den Varianten der übrigen Ausgaben hg. v. Friedrich Weidling. Strassburg 1894, S. 3f.: „Quam quidem ego Grammaticis regulis hoc libro complexus sum, ex Biblijs alijsque scriptis Lutheri collectis, cuius ego libros non tam hominis, quam Spiritus Sancti per hominem locuti agnosco, & planè in hac sum sententia, Spiritum Sanctum, qui per Mosen caeterosque Prophetas purè Ebraicè, & per Apostolos Graecè locutus est, etiam bene Germanicè locutum esse per electum suum organon Lutherum. Absque hoc enim esset, fieri non potuisset, vt vnu homin tam purè, tam propriè, tam eleganter Germanicè loqueretur, sine cuiusquam ductu atque adminiculo, cum praesertim lingua nostra Germanica habita sit semper difficillima, & nullis Grammaticorum regulis comprehendenda.“

19 So in der Herzogl. Sachen-Gothaischen Schulordnung aus dem Jahr 1642, vgl. deren Abdruck in: Die evangelischen Schulordnungen des 17. Jahrhunderts. Hg. v. Reinhold Vormbaum. Gütersloh 1863, S. 295–362, hier S. 308. (Cap. IV, § 10: „Wenn ein Zweifel vorfällt, mit welchen Buchstaben ein Wort zu schreiben sey, soll der Praeceptor darüber den Pfarrer fragen, oder das Lese-Büchlein und sonderlich die Teutsche Bibel lassen Richter seyn.“)

20 Enoch Hanmann: Anmerkungen in die deutsche Prosodie. In: Martin Opitz: Prosodia germanica oder Buch von der deutschen Poeterey. Frankfurt/M. 1645, S. 126.

21 Carl Gustav von Hille: Der Deutsche Palmbaum. Nürnberg 1647. Ndr. München 1970, S. 9.

Verteidigung der deutschen Sprache, den „Aristarch“ 1617 noch in lateinischer Sprache. Es wird noch bis 1687 dauern, dass Christian Thomasius zum ersten Mal eine Vorlesung in deutscher Sprache halten wird und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, dass die deutsche Sprache sich an den Universitäten durchsetzen wird.

2 Die Konfessionalisierung der Sprache

In der Konsequenz der skizzierten Entwicklung ist um 1600 das Hochdeutsche – entgegen den Beteuerungen der Protestanten – noch keine gemeindeutsche Sprache, sondern eine Art protestantischer Dialekt (wie das 1819 Jacob Grimm in seiner Grammatik nennen sollte),²² das heißt eine stark konfessionalisierte Sprache.²³ Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war oft gleich an der Sprache zu erkennen, welcher Konfession ihr Sprecher oder ein bestimmter Text angehörte. Während sich auf protestantischer Seite das neue Hochdeutsch als Schriftsprache durchsetzte, blieb auf katholischer Seite Latein der Standard. Diese Konfessionalisierung des Lateins war vorläufig sogar noch zunehmend, nämlich verstärkt durch die einsetzende Gegenreformation und die Übernahme des Schulwesens durch die Jesuiten, an denen in humanistischer Tradition Latein als alleinige Schrift- und Umgangssprache eingeübt wurde.

In der Konsequenz beginnt die lateinische Sprache mit der katholischen Kirche identifiziert zu werden. Die katholische Kirche wird damit auch die römische Kirche, die ausländische, die in einem undurchsichtigen Machtapparat von Rom aus gesteuert wird und sich einer Sprache bedient, die das Volk nicht versteht. Die Einigung Deutschlands dagegen – gerade auch durch die Etablierung einer einheitlichen Sprache – musste als protestantisches Projekt erscheinen. Die katholische Kirche wird zunehmend „undeutsch“, wie es dann 1731 in einer unter dem Pseudonym *Megalissus* veröffentlichten Streitschrift von Georg Litzel heißen wird: „Der Undeutsche Catholik oder historischer Bericht von der allzu grossen Nachlässigkeit der Römisch-Catholischen, insonderheit unter der Clerisey der Jesuiten, in Verbesserung der deutschen Sprache und Poesie“.

In dem Maße, in dem sich die ostmitteldeutsche Sprache, identifiziert mit dem Meißenischen als der Sprache der kursächsischen Kanzleien, als „protestantischer Dialekt“ entwickelte, prägte sich auf der anderen Seite, in Bayern und Österreich, eine oberdeutsche Reichssprache heraus, die zunehmend von bairischen Spracheigenschaften geprägt war.²⁴ Aus der Sicht des protestantischen Hochdeutsch

22 Jacob Grimm: Deutsche Grammatik. Hg. v. Wilhelm Scherer. Berlin 1870, Vorrede S. XI.

23 Zur Konfessionalisierung der Sprache vgl. vor allem Jürgen Macha: Der konfessionelle Faktor in der deutschen Sprachgeschichte der Frühen Neuzeit. Würzburg 2014.

24 Ich verkürze die Sachlage. Für eine sachgerechtere Darstellung vgl. Klaus Mattheier: *Gemeines Deutsch – süddeutsche Reichssprache – Jesuitendeutsch. Bemerkungen über die Rolle Süddeutschlands in der Geschichte der nhd. Schriftsprache*. In: *Bayerisch-österreichische Dialektforschung*. Hg. v. Erwin Koller u.a. Würzburg 1989, S. 160–166 und Walter Tauber: *Mundart und Schriftsprache in Bayern (1450–1800)*. Berlin, New York 1993.

musste diese Entwicklung als Provinzialisierung erscheinen, indem diese Regionen eben nicht an der Entdialektisierung des Deutschen teilnahmen, sondern genau im Gegenteil regionalsprachliche Eigenheiten konservierten:

Mit der Gegenreformation in Bayern und Österreich werden die beiden Leitvarietäten konfessionalisiert, indem das ostmitteldeutsche Meißenisch-Obersächsische zur Schriftsprache des Protestantismus in der Mitte und im Norden und das Bairisch-Oberdeutsche zur Schriftsprache des Katholizismus im Süden wird.²⁵

Für den katholischen Süden entwickelt sich damit eine sprachliche Situation, die von lateinischer Bildungssprache auf der einen Seite und einer oberdeutschen Sprachvariante auf der anderen Seite geprägt wurde. Diese oberdeutsche Variante wurde von den Protestanten bereits als dialektal gefärbt wahrgenommen. Ein schönes Beispiel dafür ist die oben schon zitierte Polemik Caspar Schoppes gegen den bairischen Dialekt Melchior Khlesls.²⁶ Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts sind es Kübel voll Hohn und Spott, die die hochdeutschen Protestanten über diese oberdeutsche Sprache ausgießen werden. Erst Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich dann die endgültige Wende. Unter dem Einfluss von Aufklärung und Rationalismus (maßgeblich Gottscheds) akzeptiert auch der katholische Süden die protestantische Norm des Hochdeutschen, zumindest als Schriftsprache. Die Umgangssprache Bayerns und Österreichs bleibt – bis in die Gegenwart – der ‚Dialekt‘.

Schon an der Sprache eines Textes kann man also im 17. Jahrhundert erkennen, ob er aus dem protestantischen oder katholischen Raum stammt. Abgesehen von sprachlichen Eigenheiten insbesondere in der Lexik, Wortbildung („han“ statt „haben“, „Kirchel“ statt „Kirchlein“) und Orthographie ist es dabei vor allem ein Merkmal, an dem diese Zuordnung schon auf den ersten Blick deutlich wird, nämlich die Apokope des tonschwachen e.²⁷ Während die Protestanten dem ostmitteldeutschen Sprachgebrauch gemäß „Sünde“, „Knabe“, „Seele“ und „Name“ schreiben, verwenden die Katholiken „Sünd“, „Knab“, „Seel“ und „Nam“. Wenn Opitz in seiner „Poeterey“ also fordert, den Ausfall des e am Ende eines Wortes immer mit einem Apostroph zu vermerken, genügte diese eine Forderung, um seine protestantische Herkunft deutlich zu machen. Für die süddeutschen Katholiken dagegen war hier nichts zu apokopieren und damit auch nichts zu apostrophieren. Von Grimmelshausens „Simplicissimus“-Roman gibt es schon 1669, im Jahr des Erst-

25 Peter Wiesinger: Die Entwicklung der deutschen Schriftsprache vom 16. bis 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der Konfessionen. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder. Tokio 1999, S. 1–15, hier S. 12.

26 Vgl. oben S. 273.

27 Kurze Charakteristik der oberdeutschen Sprache bei Peter Wiesinger: Zur bairisch-oberdeutschen Schriftsprache des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Österreich unter dem Einfluß von Reformation und Gegenreformation. In: Das Frühneuhochdeutsche als sprachgeschichtliche Epoche. Hg. v. Walter Hoffmann u.a. Frankfurt u.a. 1999, S. 241–273 und in Wiesinger: Entwicklung der deutschen Schriftsprache.

drucks, einen Raubdruck, der den Text konsequent den protestantischen Normen anpasst und das heißt vor allem: das tonschwache e wieder einfügt, wo der Katholik Grimmelshausen es ausgelassen hatte.²⁸ Noch im 18. Jahrhundert entflammt ein heftig geführter Streit um das „lutherische e“, wie es jetzt genannt wird.²⁹

In der damit nur grob und verkürzt skizzierten Entwicklung einer protestantischen Hochsprache spielt Opitz eine wichtige Rolle. Klarer und deutlicher als irgendein Sprachreformer oder Grammatiker vor ihm formuliert er die Notwendigkeit eines überdialektalen Bildungsdeutsch, das überhaupt nur zum Medium seiner klassizistischen Stilideale werden kann. Es gibt keinen Klassizismus im Dialekt. Die Versreform von Opitz ist deshalb auch nicht nur Teil der Bemühungen um einen metrisch geregelten Vers, sondern in einem viel grundlegenderen Sinne Teil einer protestantischen Sprachreform, die von Luthers Bibelübersetzung zur Grammatik Schottels und dann im 18. Jahrhundert zu Gottsched und Adelung führt.

Hochdeutsch ist 1624 für Opitz schon nicht mehr die Sprache der kursächsischen Kanzleien, sondern eine Standardsprache, die über den Dialekten steht. Damit vertritt Opitz bereits die Überzeugung, die die wichtigste Grammatik des 17. Jahrhunderts, Justus Georg Schottels „Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache“ (1663) als Definition von „Hauptsprache“ übernehmen wird: „Die Hochteutsche Sprache aber, davon wir handelen, und worauf dieses Buch zielet, ist nicht ein *Dialectus* eigentlich, sondern *Lingua ipsa Germanica, sicut viri docti, sapientes et periti eam tandem receperunt et usurpant*“ – „die deutsche Sprache selbst, wie sie von den gebildeten, sachverständigen und erfahrenen Menschen angenommen und gebraucht wird“.³⁰ An derselben Stelle heißt es weiter:

Aber weil die Hochteutsche Mundart *communis Germaniae Mercurius* ist/ auch nunmehr eine durchgehende Kunstrichtigkeit darin hervor bricht/ und im gantzen Teutschem Reiche/ in Cantzeleien/ dem Justitzwesen und anderen hohen negotiis publicis [öffentlichen Angelegenheiten] von Jahren zu Jahren man zu dieser Mundart/ mit hinterlassung der Landrede/ sich anschikket/ und also die rechte Kraft hieselbst verhanden seyn wil/ ja die Teutsche Natur jhre lieblichste Vollenkommenheit gleichsam darin ersehen/ richten wir uns nunmehr in ganz Teutschland darnach [...].³¹

28 Werner Besch: Grimmelshausens „Simplizissimus“ – Das zweite Leben eines Klassikers. Paderborn 2012, S. 14–17. Ausführliche Analyse bei Hiroyuki Takada: Grammatik und Sprachwirklichkeit von 1640–1700. Zur Rolle deutscher Grammatiker im schriftsprachlichen Ausgleichsprozeß. Tübingen 1998. S. 264–295.

29 Mechthild Habermann: Das sogenannte „Lutherische e“. Zum Streit um einen „armen Buchstaben“. In: Sprachwissenschaft 22 (1997), S. 435–477. Zu den Auseinandersetzungen im 18. Jahrhundert auch Heribert Raab: „Lutherisch-Deutsch“. Ein Kapitel Sprach- und Kulturmampf in den katholischen Territorien des Reiches. In: Zeitschrift für bayerischer Landesgeschichte 47 (1984), S. 15–42.

30 Justus Georg Schottel: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache. Braunschweig 1663. Ndr. hg. v. Wolfgang Hecht. Tübingen 1967, S. 174.

31 Schottel: Ausführliche Arbeit S. 174.

Von „gantz Deutschland“ kann zwar keine Rede sein, aber für die protestantischen Gebiete trifft diese Behauptung zu. Hochdeutsch ist nicht mehr der ostmitteldeutsche Dialekt, der einfach durch die Bibelübersetzung Luthers Allgemeingültigkeit erlangt hätte, sondern Hochdeutsch ist zu einer kunstrichtigen und kunstvollen, einer grammatisch geregelten Sprachform geworden, die als solche im Gegensatz zu den Dialekten steht. Zwar gilt immer noch, dass der Dialekt, der diesem Hochdeutsch am nächsten kommt, der kursächsisch-meißnische ist, aber Schottel grenzt diesen scharf von dem „breit und verzogenen“ meißnischen Dialekt ab, wie er „auf dem Lande und unter den Bauern“ gesprochen wird.³² Die Hochsprache ist ein Ideal, das die Gelehrten aus dem vorliegenden Sprachmaterial rekonstruieren müssen. Als solche steht sie grundsätzlich im Gegensatz zu den Dialekten. Diesen spricht Schottel nach wie vor die Grammatikalität ab. Sie gelten ihm jetzt als Entartungen des Hochdeutschen, die zu erfassen er für „närrisch“ und überflüssig hält. Sie tragen nichts zum Studium der „Hauptsprache“ bei:

Dieses ist derhalben aus etzlichen Authoribus anhero gesetzt/ damit nur in etwas die in den Teutschen Dialectis sich befindende mannigfaltigen Enderungen und Ungewisheiten mögen erkentlich/ und also dieses vorstellig worden/ wie es unmöglich sey/ diese in den Dialectis sich auf unsägliche Weise anfindende Ungewisheit und Enderung zu einiger Gewisheit und Regulstande zubringen/ man wollte dann mit unnötiger närrischer Arbeit von jedwederem Worte/ der viel hundert/ ja tausend seyn/ einen sonderlichen Senf machen/ und wie es in den vielen Dialectis geendert/ zerbrauchet/ geradbrochen/ verhärtet/ verkürzt und verschlenkert werde/ weitlich anführen/ welches zu wissen/ wie gantz unnötig/ also grosse Mühe zuerlernen/ erfodern wolte: ist auch dem studio linguae Germanicae [...] damit wenig gedienet [...].³³

Philipp von Zesen identifiziert im selben Sinne schon 1651 den Dialekt mit der Sprache der Bauern und Hochdeutsch mit der Sprache der Höfe und der Gelehrten:

Dan in iedem Lande finden sich zweierlei sprachen/ eine hohe oder zierliche/ und eine niedrige oder bäurische. Jene ist bei Hofe/ unter gelehrten/ unter geschickten und höflichen menschen/ und sonderlich unter dem Frauenzimmer/ üblich: Diese aber gehet unter dem gemeinen manne/ und dem Land-volke im schwange.³⁴

Damit ist ein gewisser Endpunkt erreicht, insofern es mit Schottels Grammatik tatsächlich eine Norm gibt, an der jeder überprüfen kann, ob sein Sprachgebrauch ihr entspricht, ob er elegant im Sinne der „zierlichkeit“ ist.

Das fällt dann auch schnell auf Opitz selbst zurück, denn aus der Perspektive dieser nun festgeschriebenen Standards wird deutlich, dass es Opitz nicht immer

32 Schottel: Ausführliche Arbeit S. 159.

33 Schottel: Ausführliche Arbeit S. 158.

34 Philipp von Zesen: Rosen-mand. In ders.: Sämtliche Werke, Bd. 11. Hg. v. Ulrich Maché. Berlin, New York 1974, S. 81–273, hier S. 226.

gelungen ist, sich von seinem schlesischen Dialekt zu befreien. Schon Buchner notiert in seiner „Anleitung“ die schlesischen Reime von Opitz, ohne sie ihm allerdings zum Vorwurf zu machen.³⁵ Zesen dagegen verhält sich 1640 schon ambivalent, weil der Widerspruch zur Forderung nach einer hochdeutschen Sprache, die sich am Meissnischen orientiert, zu deutlich ist:

Hat sich derhalben Herr Opitz nach seiner sprachen Mund-art richten wollen/ wie vielmahl in seinen Getichten geschehen; denn wer einen guten Reim wil machen/ der muß vor allen dingen die Mundart dessen Landes/ wo er ist/ in acht nehmen: Ist er in Meissen/ so braucht er die Meißenische/ ist er in der Schlesie[n]/ so braucht er die Schlesische Mundart/ doch geht die Meißenische/ welche die rechte Hochdeutsche/ allen andern vor/ und wird in andern Landen ohne bedencken gebraucht/ welchs andere nicht thun.³⁶

Die Kritik an den schlesischen Reimen von Opitz reißt auch in der Folge nicht ab. Harsdörffer macht ihm 1647 zum Vorwurf, dass er „Kunst“ auf „sonst“ gereimt habe, weil er als Schlesier u und o gleich ausspreche,³⁷ und auch der Opitz-Verehrer Andreas Tscherning zögert nicht, diesem seine dialektalen Ausdrücke anzukreiden.³⁸ Doch abgesehen von solchen Kriteleien wird Opitz jetzt – an zweiter Stelle, unmittelbar nach Luther – zur normgebenden Instanz einer reinen, hochdeutschen Sprache.

3 Katholische Reim- und Verstechniken vor und neben Opitz

Damit nimmt die Entwicklung im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts eine andere Richtung als in Italien oder Frankreich. Denn während sich dort eine nationalsprachliche Literatur jenseits konfessioneller Grenzen herausbildet, zementieren die protestantischen Vers- und Stilreformen den konfessionellen Unterschied auch in der Sprache und Dichtung. Die katholischen Dichter insbesondere bayerischer oder österreichischer Provenienz schließen sich der protestantischen Sprach- und Versreform nicht oder nur partiell an.³⁹ Die katholische

35 Buchner: Anleitung S. 157: „in welchen ih[m] aber auch d[er] schlesische Dialectus zu staten kömmt. Denn die meiste obangezogene Wörter daselbst fast [= ganz] einerley Ausspruch haben.“ Zur dialektalen Gebundenheit der Reime vgl. Friedrich Neumann: Geschichte des neuhighdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland. Studien zur Lautgeschichte der neuhighdeutschen Gemeinsprache. Berlin 1920.

36 Philipp von Zesen: Deutscher Helikon (1641). In ders.: Sämtliche Werke Bd. 9. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1971, S. 45.

37 Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter. Die Deutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der Lateinischen Sprache in VI. Stunden einzugiessen. Nürnberg 1647, S. 116 („Anhang von der Rechtschreibung“, § 10).

38 Andreas Tscherning: Unvorgreiffliches Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprachkunst. Lübeck 1659, S. 41.

39 Grundlegend ist nach wie vor Dieter Breuer: Oberdeutsche Literatur 1565–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit. München 1979. Vgl. darüberhinaus Dieter Breuer: Deutsche Nationalliteratur und katholischer Kulturreis.

Dichtung bleibt bei der Sprache und Verstechnik der voropitzschen Zeit. Sie verhält sich – mit einer großen Ausnahme – verstechnisch konservativ und bleibt bei Reim und Silbenzahl. Diese eine große Ausnahme ist Friedrich Spee.

Spees „Trutz-Nachtigall“ erscheint zwar erst 1649 im Druck, ist aber handschriftlich schon 1634 abgeschlossen. Einzelne Lieder gehen bis in die zwanziger Jahre zurück. Interessant ist die „Trutz-Nachtigall“ vor allem deshalb, weil ihr „Ettliche Merckpünctlein für den Leser“ vorangestellt sind, die entweder unabhängig von Opitz teilweise analoge Regeln formulieren oder teilweise die Regeln von Opitz übernehmen. In jedem Fall sind sie demselben sprachpatriotischen Impuls verpflichtet, wenn es im zweiten Punkt heißt:

Dan daß auch in der Teutschen Spraach man gut poëtisch dichten, vnd reden könne; vnd es nicht bißhero an der spraach, sondern an poëten, so es einmahl auch im Teutschen wagen dörfft, gemanglet habe; wird der Leser gleich auß disem Büchlein erfahren.⁴⁰

„Geistliches Poëtisch Lyst-Wäldlein. Als noch nie zuvor in Teutscher Spraach auff recht Poëtisch gesehen ist“ heißt die „Trutz-Nachtigall“ im Untertitel denn auch. Die Regeln, die Spee zum Zweck dieses Beweises formuliert, sind erstens das Verbot von Fremdwörtern (fünftes „Merckpünctlein“), das allerdings sehr lax gehandhabt wird. Verse wie „Schaw da, wie schön muntiret [...] jn Lufften er brauiret“⁴¹ finden sich immer wieder. Zweitens – und das macht die Abhängigkeit von Opitz wahrscheinlich – fordert Spee die Beschränkung auf Jamben und Trochäen, also die strikte Alternation:

Was aber die Art deren ReymVerß betrifft, seind es theils Jambische, theils Trochaische Verß, wie es die gelehrten nennen: Dan sonst keine andere art sich im Teutschen recht arten, noch klingen wil. Die Quantitet aber, das ist, die Länge vnd Kürze der Syllaben, ist Gemeinlich vom accent genommen, also daß dieienige Syllaben auff welche in gemeiner außspraach der accent fellt, für Lang gerechnet seind, vnd die andere für Kurtz. Ich sage, Gemeinlich; dan ich gut rund bekennen muß, daß etwan auch darwider gehandlet, vnd es nitt allezeit so gar genaw in acht genommen ist: aber doch also; daß es entweder der Leser nitt vermercken noch achten, oder auch die ohren nitt verletzen wird.

Vnd auß disem merckpünctlein, welches wenig bisher gedacht oder verstan-

In: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1989, S. 710–715 und Dieter Breuer: Die protestantische Normierung des deutschen Literaturkanons in der Frühen Neuzeit. In: Nation und Religion in der deutschen Geschichte. Hg. v. Heinz-Gerhard Haupt u. Dieter Langewiesche. Frankfurt/M, New York 2001, S. 84–104.

40 Friedrich Spee: Trutz-Nachtigall. Hg. v. Theo G.M. van Oorschot. In ders.: Sämtliche Schriften. Bern 1985, Bd. 1, S. 11. In seinem Nachwort S. 546–549 zeigt Oorschot an einigen Überarbeitungen, wie sehr sich Spee um die stilistisch-metrische Glättung seiner Verse bemüht hat. Spees Fortschritte in der Beachtung des Wortakzents illustrieren auch seine frühen Lieder, vgl. Friedrich Spee: Die anonymen geistlichen Lieder vor 1623. Hg. v. Michael Härtig. Berlin 1979.

41 Spee: Trutz-Nachtigall S. 118, Nr. 23, v. 262f.

den, entstehet die Lieblichkeit aller anderen ReymVerß, welche sonsten ohn solches gar vngeformt, vnd vngeschliffen lauten, vnd weis mancher nitt warumb. Aber dises ist die vrsach, weil man auff den accent nicht merket.⁴²

Das ist die vielleicht bezeichnendste Beschreibung für den Eindruck, den der Klang der neuen Verse mit ihrer strikten Alternation auf die Ohren der zeitgenössischen Leser machte: er hörte sich gut an, auch wenn man die Gesetze seiner „Lieblichkeit“ und „Geschliffenheit“ noch nicht kannte.

Gleichzeitig allerdings – und dies lässt vermuten, dass Spee die Regeln von Opitz doch nicht kannte – bemerkt Spee in seinem letzten „Merckpünctlein“, dass man deshalb auf jede einzelne Silbe achtgeben müsse, indem unter den Gesetzen der strengen Alternation schon eine Silbe zuviel oder zuwenig den Vers verderbe. Seine Beispiele veranschaulichen, dass er gleichzeitig – im Gegensatz zu Opitz – nicht die Apokopen und Synkopen verbietet. Erst die Kombination beider Forderungen macht aber das Dichten wirklich schwierig und bildet den Kern der Opitzschen Versreform. Spee jedoch erlaubt beides nicht nur, sondern fordert sogar ihre Anwendung zur Herstellung der richtigen Silbenzahl:

Nun soll man aber auch im Lesen acht geben daß man keinen buchstaben außlasse oder auch hinzusetze, damitt man nicht zweo syllaben mache wo nur eine ist, oder eine wo zwo seind. Vnd derohalben solle man auffmerken ob exemplarisch geschrieben seye ,Drauff‘, oder ,Darauff‘: ,Drumb‘ oder ,Darumb‘, ,Lieb‘ oder ,Liebe‘: ,Grab‘ oder ,Grabe‘. ,Stehn‘ oder ,stehen‘ vnd dergleichen, dan sonst die poëtische zahl der syllaben nicht bestehen wurde.

Mit dieser Lizenz zur Silbenverstümmelung könnte man alternierende Verse wie bei Rebhun erwarten. Entgegen dieser Erwartung bedient sich Spee selbst der Apokopen und Synkopen aber äußerst zurückhaltend. Die ersten Verse der „Trutz-Nachtigall“:

Wan Morgenröt sich zieret
 Mitt zartem Rosenglantz,
 Vnd gar sich dan verlieret
 Der Nächtlich Sternentantz:
 Gleich lüstet mich spatziren
 Jn grünen LorberWald,
 Aldà dan Musiciren
 Die pfeifflein mannigfalt.⁴³

Der Akzent auf dem „Aldà“ ist ein graphischer Hinweis auf die richtige Betonung, den Spee offensichtlich hier und an anderen Stellen für nötig gehalten hat. Abgesehen von der nicht durch Hiatvermeidung legitimierten Apokope des e in

42 Spee: Trutz-Nachtigall S. 11f.

43 Spee: Trutz-Nachtigall S. 17.

„Morgenröt“ und „Nächtlich“ gibt es hier aus der Perspektive von Opitz nichts auszusetzen. Dieser Befund gilt für die gesamte „Trutz-Nachtigall“. Schwere Silbenverstümmelungen sind kaum zu finden, allenfalls ein „beyn“ statt „bey den“ wie in Vers 69 des ersten Liedes (S. 19), ganz selten ein „nunder“, bei dem Spee dann schon selbst am Rand „hinunder“ vermerkt (S. 22, S. 134), oder die Ergänzung einer Silbe, wie in „vollenführen“ (S. 105). Auch den Hiat vermeidet Spee relativ konsequent. Die Nachstellung des Adjektivs, die Opitz verbietet, praktiziert Spee allerdings ziemlich freizügig.

Anders sieht es aus mit der Reinheit der Reime. Gegen Opitz unterscheidet Spee nicht grundsätzlich zwischen d und t und reimt also etwa „Held“ auf „stellt“ (S. 21), ebenso wie er nicht zwischen ä und e unterscheidet: „Zähren“ wird auf „begehren“ gereimt (S. 108). Das Problem scheint ihm bewusst, denn später schreibt er dann „Helt“, um auf „Zelt“ zu reimen (S. 46). Schlimmere Reime finden sich, wenn er „strolen“ statt „Strahlen“ schreibt, um auf „kohlen“ zu reimen (S. 21), „singlet“ (statt singet), um auf „vmbzinglet“ (S. 19) oder „Berch“ (statt „Berg“), um auf „Pferch“ (S. 160) zu reimen. Ohne ‚Umschrift‘, aber als Reime nicht besser, ist es, wenn „Zweig“ auf „Streich“ (S. 18), „Mon“ auf „gan“ (statt „gehen“, S. 81) und „Ach“ auf „Schlag“ (S. 27) gereimt wird.

Dennoch gelingen Spee äußert geschliffene und glatte Verse, auch mit dem schwierigsten Wortmaterial. Eine Strophe aus der zu Recht berühmten „Poetischen beschreibung der fröhlichen SommerZeit“:

Die Blümlein schaw wie trettens an,
Vnd wunder schön sich arten!
Violen, Rosen, Tulipan,
Die kleinod stoltz in garten!
Jacynthen, vnd Gamanderlein,
Dan Saffran, vnd Lauendel.
Auch Swertlein, Lilgen, Nägelein,
Narciß, vnd SonnenWendel.
O Gott ich sing von hertzen mein,
Gelobet muß der Schöpffer sein.⁴⁴

Dialektale Formen wie „nit“ statt „nicht“ oder das Fehlen des Apostrophs bei Ausfall des tonschwachen e kann man Spee nicht zum Vorwurf machen, denn anders als die Protestanten ist die Normierung der Sprache im Sinne eines „Hochdeutsch“ nicht sein Stilideal. Im Gegensatz zu Opitz beruft sich Spee in der Vorrede zur „Trutz-Nachtigall“ sogar ausdrücklich auf „das Privilegium oder Vollmacht, Dialecten zu gebrauchen“:

Vnd zwar die Teutsche wörter betreffend/ solle sich der leser sicher drauff verlassen/ daß keines passirt worden/ so sich nicht bey guten Authoren finden lasse/ oder bey guten Teutschen bräuchlich seye/ ob schon alle vnd jede wörter

⁴⁴ Spee: Trutz-Nachtigall S. 106.

nit bey einer Statt oder Landt zu finden seyn; sonder ist das Privilegium oder Volmacht Dialecten zu gebrauchen in acht genommen.⁴⁵

Spee wäre mit dieser Versreform, die sich an den Dialekten orientiert, eine Alternative gewesen, ein katholischer Gegenentwurf zu Opitz – wenn er denn rezipiert worden wäre. Spee hat zwar einzelne Nachfolger gefunden, wie Johann Martin (Laurentius von Schnüffis), Wilhelm Nakatenus und Dominikus Nugent.⁴⁶ Aber er hat nicht annähernd die Wirkung entfaltet wie Opitz auf protestantischer Seite.

Vor allem im katholischen Süden des Reichs bleibt man verstechnisch bei Reim und Silbenzahl. Es hat dabei nicht an literaturhistorischen Versuchen einer missverstandenen Ehrenrettung der süddeutschen Dichtung gefehlt, die auch bei dieser ein Bewusstsein für metrische Formen finden wollte.⁴⁷ Aus dem Jahr 1613 stammt Conrad Veters „Paradeißvogel“, über den man in einer Literaturgeschichte lesen kann, in ihm finde sich eine „unangestrengte Verwirklichung der Alternation, der regelmäßigen Abwechslung von betonten und unbetonten Silben, lange bevor sie Opitz zur Grundlage seiner metrischen Reform machte“.⁴⁸ Die ersten Verse dort lauten:

Zum Brunnen deß ewigen Lebns/
Da strebt die durstig Seel eins strebns/
Ach das sich der gantz Leib zerriß/
Die gfangne Seel herausser liß,
Wie windt/ wie wendt/ wie würgt sie sich/
O Vatterlandt wann sich ich dich?
Weil jhr die Preß ligt auff dem Hals/
Vnd muß entgelten Adams Falls/
So seuffts sie stets vnd Contempliert/
Wie groß vnd schwer sie hab geirt/
Daß sie durch jhre Sünd vnd Schuld/
Verloren Gottes Reich vnd Huld.⁴⁹

45 Die Stelle findet sich nur im Erstdruck, nicht in der Handschrift der Vorrede, vgl. Spee: Trutz Nachtigall S. 333.

46 Zu Wilhelm Nakatenus und Dominikus Nugent vgl. Emmy Rosenfeld: Friedrich Spee von Langenfeld. Eine Stimme in der Wüste. Berlin 1958, S. 205–212 und S. 220, außerdem Emmy Rosenfeld: Neue Studien zur Lyrik von Friedrich von Spee. Mailand u.a. 1963, S. 95–100.

47 Zur bayerischen Dichtung des 17. Jahrhunderts vgl. die Anthologie: Die Literatur des Barock. Hg. von Hans Pörnbacher. München 1986.

48 Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung 1570–1740. München 2009, S. 248. Das Urteil stammt von Gerhard Dünnhaupt in seiner Einleitung zu Vetter „Paradeißvogel“, S. VIII (vgl. nächste Anmerkung), der es seinerseits von C. von Faber du Faur: German Baroque Literature. New Haven 1958, Bd. 1, S. 244–245 übernommen hat. Zu Vetter als möglicher Quelle von Spee vgl. Emmy Rosenfeld: Neue Studien zur Lyrik von Friedrich von Spee. Mailand u.a. 1963, S. 77–90.

49 Conrad Vetter: Paradeißvogel. Ingoldstadt 1613. Ndr. hg. v. Gerhard Dünnhaupt, Stuttgart 1999, S. 1f.

Was in diesen Versen der metrischen Reform von Opitz vorweggenommen sein soll, ist schwer nachzuvollziehen. Das sind silbenzählende Knittel, die zwar regelmäßig alternieren, aber um den Preis von Silbenverstümmelungen größeren Ausmaßes (Formen wie „Lebns“, „strebns“ und „gfangne“, begegnen ununterbrochen, dazu kommen später Synkopen wie „g'acht“ [statt geachtet] S. 86, oder „Wann d Vhr“ S. 226). Verse wie „Was wider die Zehen Gebott“ und „Nimmermehr in der Lieb erkalt“ stehen S. 229 in einer Reihe von bis dahin regelmäßig alternierenden, jambischen Vierhebern. Das ähnelt stilistisch und metrisch den Versen von Rebhun, aber nicht denen von Opitz.

Vetter schreibt „Doren“ statt „Dornen“ (S. 90), um auf „geboren“ zu reimen und „Nestn“ und „bestn“ (S. 82), um einen stumpfen Reim zu bekommen. Von einer Vermeidung des Hiats kann keine Rede sein, genauso wenig wie von Reinheit der Reime („zerriß“ auf „liß“, „contempliert“ auf „geirt“ [für „geirrt“], in den zitierten Versen „Gold“ auf „abgerold“ S. 2, „wol“ auf „vol“ S. 3, „Lamm“ auf „Nam“ S. 3). Die bairischen Varianten, die auch für einige dieser Reime verantwortlich sind, sind kein Fehler, sondern Ausdruck der Tatsache, dass Vetter sich nicht an den protestantischen Normen des Hochdeutschen orientiert. Hat man kein klassizistisches Ideal, spricht deshalb auch nichts gegen die Verwendung von Fremdwörtern: „Jn süsser Contemplation/ | Stehn sie vorm Vatter vnd dem Sohn/“ – „Vnsterbligkeit die Triumphiert/ | Der Todt ist aller Macht Priuiert“ (beides S. 5). Wer das nicht mehr schön findet, steht schon auf dem Boden von Opitz.

4 Geistliche Dichtung katholischer Konfession

Ein weiteres Beispiel für deutsche Verse aus dem bairischen Sprachraum findet sich in Joachim Meichels Übersetzung von Jeremias Drexels Ars-moriendi-Traktat „Der Ewigkeit Vorlauffer Oder des Tods Vorbott“ (1630). In dem Prosatraktat sind bisweilen Verse eingestreut, etwa im ersten Kapitel unter dem Titel „Ein jeder Mensch trägt den Todt im Busen.“ Sie sind weit entfernt von der Glätte und Geschliffenheit der Verse Spees:

Wir däntlen vmb/ jetzt hin/ jetzt her/
Vnd mainen der Todt sey noch ferr:
Den doch verborgen hin vnd wider
Jn sich haben deß Menschen Glider.
Dann von der stund an da wir werden
Geboren/ hie auff dieser Erden/
Thun zugleich der Todt vnd das Leben/
Ein ander gute Gfehrten geben.

50 Zit. nach der Ausgabe 1636, vgl. Jeremias Drexel: Der Ewigkeit Vorlauffer Oder des Tods Vorbott. Auß Latein verteutscht durch Mag. Joachim Meichel. München 1636, § 17, S. 45.

Ein jede stund nimbt hin jhr stückel
 Von Lebens faden ein partickel/
 Vnd weil ich stirb allgmach dahin/
 Jm Augenblick ich nichts mehr bin.⁵⁰

Ein großer Teil der Verse alterniert jambisch, der Rest widersetzt sich ohne erkennbare Gründe einer alternierenden Interpretation. Obwohl der zweite und vierte Vers etwa sehr leicht in ein alternierendes Maß hätten gebracht werden können, tut Meichel dies nicht. Einige Jahre später dagegen, 1635, scheinen die Verse in Meichels Übersetzung von Jakob Bidermanns „Cenodoxus“ bewusst alternierend gebaut zu sein (wenn auch teilweise, wie in Vers fünf, mehr schlecht als recht). Die ersten Verse lauten:

Ey das all Teufel in der Höllen
 Nit hinführn disen letzten Gsellen/
 Der meinen Herrn so sehr betreugt/
 Jhm schmaichlet/ vorschwetzet/ vnd vorleugt:
 Sagt jhm vor/ wie durch alle Land
 Sein grosser Namen sey bekannt/
 Wie jhm all Glehrte müssen weichen/
 Wie man find nirgends seines gleichen;
 Erhebt jhn in den Himmel hoch/
 Ja höher vbern Himmel noch.
 Ey pfui deß schwetzens/ pfui der schandt/
 Mit solichem Schmarotzertandt!
 Mich selbst verdriest darbey zustan/
 Daß ichs so offt mueß hören an.⁵¹

Silbenverkürzungen sind offensichtlich nicht verboten („hinführn“, „Gsellen“, „Land“, „Glehrte“, „find“, „zustan“; in der Folge auch Synäresen wie „d’Höll“ statt „die Hölle“) und sogar Verlängerungen sind erlaubt („solichem“). Der Hiat wird nicht vermieden, Fremdwörter, dialektale Sprachformen genauso wie unhöfliche Ausdrücke werden gebraucht. Reinheit der Reime ist nicht gefordert („Land“ auf „bekannt“, „hoch“ auf „noch“, „zustan“ auf „an“).

Dieselben Regeln gelten wohl auch für den Jesuiten Johannes Khuen, der sich in den Liedern seines „Convivium Marianum. Freudenfest des himmlischen Fräwenzimmers“ (1637) mit der komplizierten Reimordnung und genau festgelegten Silbenzahl der einzelnen Verse an den alten deutschen Traditionen orientiert:

⁵¹ Jakob Bidermann: Cenodoxus. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel. Hg. v. Rolf Tarot. Stuttgart 1965, S. 9.

1. Jhr Himmel/ Erden/ stimmet an/
Vnd macht ein news Gesang/
Helfft/ was die Stimm regieren kan/
Mit Mund vnd Saitenklang:
Komm Engelischer Chor:
Den Text vns lege vor/
Kunstreiche Musicanten/
Was dort vnd hie verhanden/
Kombt her fürs Himmels Thor.
2. Ein Frewdenfest ist angedingt/
Jm himmlischen Pallast/
Jhr Engel jubilieret; singt/
Ewr Stimm erschallen last.
Ach Menschen Hertz erbrinn/
Erheb dein Gmüt vnd Sinn/
Last vns im Geist erwachen/
Last vns ein Hofrecht machen/
Der Himmel Königin.⁵²

Zu den berühmtesten Dichtern auf katholischer Seite gehört Prokop von Templin, der 1625 konvertierte und 1627 in den Kapuzinerorden eintrat. In seiner Liedersammlung „Maria Hülff Ehren Kräntzel“, 1642 in Passau erschienen, lauten die ersten Strophen des ersten Liedes:

1. Es wohnt ein schönes Junckfräwlein/
Bekleydt mit Sammt vnd Seyden/
Ob Passaw in eim Kirchel klein/
Auff einer grünen Heyden/
Dort auff dem Capucciner Berg/
Jn Gnaden sie verbleibet/
Mit Zeichen vnd mit Wunderwerck
Jhr maiste Zeit vertreibet.
2. Auß frembden Landen führt sie her/
Ertz Hertzog Leopoldus/
Jhr zu erzeigen alle Ehr/
Das war sein gröster Wollust.

⁵² Johannes Khuen: Convivium Marianum. Freudenfest des himmlischen Frawenzimmers. München 1637, f. A4v. Vgl. Bernhard Genz: Johannes Kuen. Eine Untersuchung zur süddeutschen geistlichen Lieddichtung im 17. Jahrhundert. Diss. Köln 1958, dort S. 145–188 zur „dichterischen Form“ Khuens.

Den schönen Sitz hat jhr bereit/
 Ein Edler Herr von Schwendt/
 Jetzt gniest er in der Seeligkeit/
 Jhr Mütterliche Händt.

3. Auff jhrem Haupt trägt sie ein Cron/
 Von Gold vnd Edelgainen/
 Von Silber ist gemacht jhr Thron/
 Auff dem thut sie erscheinen.
 Jesus der wahre Gottes Sohn/
 Jn jhren Armen wohnet/
 Die Seel/ die jhm vnd jhr thut schon
 Bleibt wol nicht vnbelohnet.⁵³

Das sind jambisch alternierende Verse, sieht man einmal vom fünften Vers der dritten Strophe ab, in dem wahrscheinlich bewusst ausgerechnet der Name „Jesus“ gegen das jambische Metrum gesetzt ist. Auffällig sind außerdem – neben den Apokopen und Syncopen – die Reime („Leopoldus“ auf „Wollust“, „Sohn“ auf „schon“ [statt „schön“]) und die zweimalige Hilfskonstruktion mit „tut“. An diesen Versprinzipien hat Prokop auch in seiner Sammlung „Hertzens-Freud vnd Seelen-Trost“ (Passau 1660) nichts geändert.

Indem Prokop schon 1625 im Alter von sechzehn Jahren konvertierte, dürfte er von den protestantischen Versreformen noch nichts mitbekommen haben und also auch nicht vor der Frage gestanden haben, welche Sprache und Versform er verwenden sollte. Der berühmteste Konvertit des 17. Jahrhunderts dagegen, Johannes Scheffler, der sich nach seiner Konversion Angelus Silesius nannte, war zwar konfessionell zum Katholiken geworden, aber nicht sprachlich, metrisch und stilistisch. Den Glauben konnte man wechseln, die Sprache nicht. Schefflers Alexandriner sind auch nach seiner Konversion äußerst geschliffene Verse:

Jch bin so groß als Gott: er ist als ich so klein:
 Er kann nicht über mich/ Jch unter ihm nicht sein.⁵⁴

Wo Scheffler (ein Schüler des Opitzianers Christoph Coler und wie Opitz selbst aus Schlesien gebürtig) sich in den Versen des „Cherubinischen Wandersmanns“ und der „Heiligen Seelenlust“ (beide 1657) nicht an die Regeln von Opitz hält, geschieht dies nicht aus Ablehnung oder Unfähigkeit, sondern – wie bei anderen Protestanten zu diesem Zeitpunkt – in einer bewussten Weiterentwicklung der Verstechnik.

Zur genuin katholischen Tradition gehört dagegen wieder David Gregor Corner, Abt des Benediktinerstifts Göttweig, mit seinem Gesangbuch aus dem Jahr

53 Prokop von Templin: Mariae Hülff Ehren Kräntzel. Passau 1642, S. 2f.

54 Johannes Scheffler: Geistreiche Sinn- und Schlußreime. Wien 1657, S. 22 (I.10).

1648, der „Geistlichen Nachtigal“. Das Lied „Auff des Herrn Angst auf dem Oelberg“ beginnt:

Der Herr redt seine Jünger an/
 Jetzt wollen wir auff den Oelberg gahn:
 Daselbst werd gefangen Jch/
 Vnd jhr werdt all verlassen mich.
 Sanct Peter sprach/ da bhütt mich Gott/
 Jch gehe mit dir in den Todt;
 Mein Leben will ich bey dir lahn;
 Petrus der fieng zu schwören an.
 Peter schweig stille deiner Redt/
 Ehe dann der Han heut zweymahl kräht/
 Wirst du mich dreymahl thun verschwören;
 Erst thet sich Petri trawren mehrnen.⁵⁵

Der Österreichische Jurist Matthias Abele fügt in seine populären Erzählsammlungen gelegentlich auch silbenzählend gebaute Verse ein, hier ein Beispiel aus „Vivat Unordnung!“ aus dem Jahr 1669:

Dein Hoffnung seye Gott/
 Jn der Noth/
 Der wird dir helffen von dem Todt/
 Er wird auch dein sterblichs Leben/
 Von den groben Sünden-Koth/
 Zur Seeligkeit erheben.
 Ach Barmhertzigkeit!
 Nur kein Leid!
 Mir bleibt vielmehr die Seeligkeit/
 Dein bitters Leyd'n und Sterben/
 Kan in dieser Eitelkeit/
 Die ewig Cron mir werben.⁵⁶

Scheinbar gibt es schon verhältnismäßig früh auf katholischer Seite ein Bewusstsein für die Unterlegenheit dieser Verstechnik. Hans Jacob Schülp gesteht 1649 in seiner „EntschuldigungsVorred an den Leser“ offen ein, dass es ihm an der „Kunst“ fehle, wenn er nicht so „dichten vnd lieblich singen“ könne wie Opitz:

55 David Gregor Corner: Geistliche Nachtigal der Catholischen Teutschen das ist Ausserlesene Catholische Gesänge, auss gar vielen Mund Neuen Catholisch Gesangbüchern in ein gute und richtige Ordnung zusammen getragen. Wien 1648, S. 124.

56 Matthias Abele: Vivat Unordnung! Das ist: Wunder-Seltzame, niemals in öffentlichen Druck gekommene Gerichts: und ausser Gerichts: doch warhaffte Begebenheiten. Nürnberg 1669, S. 274.

Also wolt ich gern kehren vmb wie ein guter Fuhrmann/
 Vom bösen zu dem guten Weg/ sich wider wenden kan/
 Nur fehlt mir die Geschicklichkeit/ eben in diesen Dingen/
 Daß ich diß nicht Poetisch kan/ auffs Papyr zierlich bringen/
 Jch machs fein schlecht/ alt Schweitzerisch so gut ichs gelernet han/
 Wo nicht ist die Erfahrenheit/ lässt sich die Sach nicht zwingen.

Jch het wol etwas von Natur mir aber fehlt die Kunst/
 Jch kan kein Sprach/ hab nicht studiert/ so ist auch schon vmbsonst/
 Daß ich solt auff ein hohe Schul/ ich kan nicht hoch mehr springen
 Oder mit dem Opicio, dichten vnd lieblich singen/
 Vnd deren noch Poeten viel/ die groß Lob/ Ehr vnd Kunst
 Deren Gesang vnd Carmina in Ohren besser klingen.⁵⁷

Das sind Reime im Sinne des 16. Jahrhunderts, nur durch den Reim und die Silbenzahl zusammengehalten, keine metrisch gebundenen Verse. Das ist sicherlich ein extremes Beispiel, zeigt aber, dass man auch als ungelehrter Dichter 1649 im katholischen Wien von Opitz gehört hatte und dessen Überlegenheit anerkannte.

Angesichts der desolaten Forschungslage ist es schwer zu sagen, ob Schülp ein repräsentatives Beispiel ist. Viel zitiert ist die Vorrede von Albert Curtz zu seiner Übersetzung der Psalmen („Harpffen Davids“) aus dem Jahr 1659, in der dieser den Gebrauch der oberdeutschen Sprache rechtfertigt. Weil seine Übersetzung „zu Geistlichem Nutz/ vnd Trost deß Oesterreichischen Bayrisch vnd Schwäbischen Frawenzimmers“ verfasst sei, habe er sich auch „der in disen Landen vblichen Sprach maistens gebrauchen müssen“, denn die meisten Frauen verstanden eben kein Latein und waren mit dem jeweiligen Deutsch ihrer Region aufgewachsen. Es heißt weiter:

Waiß wol daß einem gelehrten Meißner/ oder beredten Maintzer schwer/ vnd vbelständig fallen solle/ die Wort wie sie in disen Reim=zeilen begriffen seynd/ zuvertrucken. Es hat aber bey vorgemelten Orthen diese Art zureden/ so weit vber hand genommen/ daß deroselbigen zu widergehen eben so beschwer: vnd vngewöhnlich fallen solle/ als vñformlich diese weiß in Meissen oder an dem obern Rhein lauten mag.

Ausdrücklich folgt die Abgrenzung gegenüber den „Bemühungen etlicher sinnreichen Geister“, von denen man noch nicht wisse, „ob diser newe fruchtbringende Baum/ in dem richtig teutschen Garten geduldet werden wolle.“⁵⁸ Das richtet sich gegen die Fruchtbringende Gesellschaft und deren Anstrengungen, eine

57 Jeremias Drexel: Der Ewigkeit Vorbott, des Todß Heroldt [...] in diese teütsche Carmina durch Johan Jacob Schülp vbersetzt worden. Wien 1649, unpag. Vorrede.

58 Albert Curtz: Harpffen Davids. Augsburg 1659, unpag. Vorrede § 8.

hochdeutsche Sprachnorm durchzusetzen. Die „Reimzeilen“ von Curtz machen den Eindruck, als wären sie weder im Sinne von Spee noch im Sinne von Opitz an einer regelmäßigen Verteilung der Betonungen interessiert, sondern allein an der Silbenzahl, so dass Curtz vielleicht absichtlich auch von „Reimzeilen“ und nicht von „Versen“ spricht. Der Anfang des ersten Psalms:

Selig der in dem Sunder Rhat/
Sein Lentag nie kein Fuß gsetzt hat/
Noch in dem braiten Weeg will stehn
Den gwissenlose Menschen gehn.
Noch in der falschen Spötter Schul/
Sich setzt auff den vergiffen Stul/
Sonder mit fleiß so Tag/ so Nacht/
Das Göttlich Gsatz vnd Wort betracht.
Jst wie ein Baum am Wassergstatt/
Den man erst frisch gebeltzet hat.
Er schiebt/ er treibt zu seiner Zeit/
Hat jmmer sein griens Sommerkleyd.⁵⁹

Während die dritte bis sechste und die achte bis elfte Zeile sich jambisch lesen lassen, widerstreben insbesondere die erste und siebte einer solchen Lesung ohne ersichtlichen Grund. Sollte Curtz die Versreform bewusst ablehnen, würde er dieselbe Haltung vertreten, wie sie ein Wiener Gesangbuch aus demselben Jahr 1659 vertritt. Der „Davidischen Harmonia“ sind folgende, „An den Klügling“ gerichtete Verse vorangestellt:

Hier ist nicht Opitz Kunst:
Nicht Orpheus süsse Leyer;
Der Alten Andacht ists/ vnd jhres Eyfers Frucht.
Drumb Klügling mach jetzt Platz;
Herzu/ wer ernstlich sucht
Was himlisch ist/ vnd mehrt der rechten Andacht Fewer.⁶⁰

Die Opitzsche Versreform mit ihrem antik-heidnisch legitimierten Kunstspruch („Orpheus süsse Leyer“) wird in einen Gegensatz zur ‚Einfalt‘ der wahren „Andacht“ gebracht. Im Hintergrund steht die Annahme, dass „ernstliche“ Andacht sich nicht mit verstechnischen Kunststückchen verträgt. Eine ähnliche Annahme hatte 1619 schon Johann Valentin Andreae formuliert und sie mag auch dem Einspruch Johann Balthasar Schupps zugrundeliegen.⁶¹ Grundsätzlich aber war es auf protestantischer Seite vor allem und an erster Stelle die geistliche

⁵⁹ Curtz: Harpffen Dauids S. 3.

⁶⁰ Zit. nach Benno Wintersteller: Simon Rettenpacher und die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. In: Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige 88 (1977), S. 146–187, hier S. 151.

⁶¹ Zu Andreae vgl. oben S. 154f., zu Schupp S. 224.

Dichtung gewesen, die die neue Verstechnik zu ihren Höhepunkten bei Joachim Heermann, Andreas Gryphius, Siegmund von Birken oder Catharina Regina von Greiffenberg geführt hatte.

5 Jacob Balde und Abraham a S. Clara

Während es auf protestantischer Seite neben der geistlichen auch eine breite Tradition weltlicher Dichtung in deutscher Sprache gibt, ist die katholisch-deutsch-sprachige Dichtung fast ausschließlich geistliche Dichtung. Man bedient sich nur dort der deutschen Sprache, wo man sich an diejenigen wendet, die des Lateinischen nicht mächtig sind: das einfache Kirchenvolk. Die weltliche Dichtung auf katholischer Seite, wo es sie denn gibt, bleibt dagegen weiterhin auf die lateinische Sprache beschränkt.

Die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel. Der Jesuit Jacob Balde, nach weitverbreitetem Urteil der bedeutendste neulateinische Dichter des 17. Jahrhunderts, hat auch ein paar Verse in deutscher Sprache geschrieben. Seinen „Agathyrus“ aus dem Jahr 1638 (ein satirisches Lob der Magerkeit) übersetzt Balde selbst 1647 in jeweils vier deutsche „Paraphrasen“, die im Anschluss an die lateinische Strophe gedruckt werden. Die Paraphrasen der ersten Strophe lauten:

1. Helfft singen ihr verbeinte Leut/
All die zum Dürren Orden
Geschworen/ in der Fastenzeit/
Da ihr auffgnommen worden.
Halt an der stell. O wehe der Seel/
Die in dem Fleisch vergraben!
Viel hundertmal/ viel tausentmal
Wir dises besser haben.
2. Laß dich hören Seitenspil.
Von den Faisten schweige still:
Lob/ was Dürr.
Vnd du gfangne Seel im Leib/
Dancke Gott. beym Haffner bleib
Liebes Gschirr.
3. Mit Schweglen vnd Schalmeyen
Hebt an der Todtentantz.
Was Dürr/ ghört alls zum Rheyen.
Herzu: Das Lied ist gantz.
Von Beiner will ich singen
Ein nagelnewes Lied:
Die werden wacker springen.
Was faist/ muß vber Klingen.
Die Dürren Gott behüt.

4. Wolan/ so will ich dann/
 Lincks/ Rechts/ Latein vnd Teutsch zugleich
 Eins singen wie ichs kann.
 Exsulta felix Macies;
 Laetare torua Facies:
 Du sihest wol an eim Mann.⁶²

Das sind zweifellos höchst kunstvolle, nämlich bewusst gestaltete Verse. Aber sie sind es nicht nach den Regeln von Opitz, die sie – provokativ und offensiv – konterkarieren. Obwohl sie auf den Prinzipien der Silbenzählung beruhen, haben sie mit den Reimen der Meistersinger nichts zu schaffen.⁶³ Sie setzen mit ihrem Inhalt den neulateinischen Bildungshorizont voraus, übertragen ihn aber auf das niedrige Stilniveau der deutschsprachigen Dichtung. Dazu gehört die Verwendung dialektaler Sprachformen genauso wie die Binnenreime im fünften und siebten Vers der ersten Paraphrase oder die kunstvolle Verbindung von deutschen und – gereimten! – lateinischen Versen in der vierten Paraphrase. Dieter Breuer hat gezeigt, dass für die deutschen Verse Baldes dasselbe gilt wie für seine lateinischen: im Wettstreit von *imitatio* und *novitas*, von Nachahmung und Neuheit, evozieren sie das Alte, um die Neuheit des Neuen sichtbar werden zu lassen.⁶⁴ Einen „Manierismus des Niedrigen“ hat Jörg Robert dieses Phänomen bei Paul Schede Melissus genannt.⁶⁵ Der Begriff lässt sich – gerade wegen seiner stilgeschichtlichen Dimension, dem Gegensatz zum Opitzschen Klassizismus – gut auf die deutschsprachige Dichtung eines Balde übertragen.

Bei Balde nämlich bleibt der Unterschied zwischen lateinischer, metrisch ge regelter Dichtung und deutschsprachiger Reimkunst immer gewahrt. Anders als Opitz und die antikisierende Tradition verwahrt sich Balde gegen eine Übertragung der antiken Versprinzipien auf die modernen Sprachen im Sinne eines wie auch immer gearteten Klassizismus. Für Balde kann die deutschsprachige Dichtung wegen ihres „gleichsam zu Fuß gehenden Rhythmus“ („rhythmus quasi pedestrus“) niemals die Würde der lateinischen erreichen. Wohl aber kann man in ihr dichten und Balde ist weit davon entfernt, seine deutschsprachigen Dichtungen geringzuschätzen. Für seinen „Agathyrus teutsch“ nimmt er in Anspruch, „in einem Sujet und in einer Dichtungsart, die bis dahin unerprobт waren, einen weiteren Gegenstand mit recht glücklichem Erfolg behandelt“ zu haben.⁶⁶

62 Jacob Balde: *Agathyrus teutsch*. München 1647, S. 11.

63 Von jambischen und trochäischen Formen, wie Rudolf Berger: Jacob Balde. Die deutschen Dichtungen. Bonn 1972, S. 31 meint, kann keine Rede sein.

64 Dieter Breuer: Oberdeutsche Literatur 1565–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in fröhabsolutistischer Zeit. München 1979, S. 253. Zu Baldes deutschsprachiger Dichtung dort S. 263–273.

65 Jörg Robert: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: *Daphnis* 39 (2010), S. 577–610.

66 Breuer: Oberdeutsche Literatur S. 266f., der hier Baldes „*Interpretatio Somnii de cursu Historiae Bavariae*“ (1649) zitiert.

Die volkssprachliche Dichtung muss sich für Balde dazu bekennen, die Sprache des Volkes zu sein. Als solche benutzt er sie auch selbst. Die Zensoren, die 1654 den Druck von Baldes „Crisis Poeseos Germanicae“ verhinderten (sie ist seitdem verschollen), kritisierten ausdrücklich seine Verwendung ordinärer und vulgärer Wörter („voces viles, plebeiae, triviales“), sowie die „harte Wortfügung“ („phrasis dura“). Man wirft Balde sogar vor, die deutsche Sprache nicht zu beherrschen, wie jedem Leser ins Auge steche. („Vult docere linguam Germanicam, quam ipse nescit, ut passim in oculos lectoris incurrit.“) Den Opitz zerflücke er, obwohl er ihm nicht das Wasser reichen könne. („Carpit Opitium et alias poetas Germanicos, quibus ipse non herbam porrigit.“)⁶⁷

Damit hätten dann schon diese Zensoren (ganz wie später Morhof, Leibniz und Herder) den Impuls von Balde nicht mehr verstanden und das spätere Missverständnis der deutschsprachigen Dichtungen Baldes als volkstümlicher Dichtungen vorbereitet. Aus nachopitzianischer Perspektive wird die Verwendung einer volkstümlichen Sprache zum Ausdruck einer volkstümlichen Dichtung. Balde dagegen wendet sich mit der volkstümlichen Sprache seiner deutschsprachigen Dichtungen gerade gegen den Kunstanspruch und die Höflichkeit, die Opitz für die deutsche Sprache eingefordert hatte. Er lehnt den Klassizismus von Opitz ab, von der regelmäßigen Alternation über das Verbot von Apokopen und Synkopen bis hin zur Restriktion auf einen hochsprachlichen Wortschatz im Sinne antiker *elegantia*. Das wirkt aus nachopitzianischer Perspektive meistersingerhaft und hausbacken. Baldes deutschsprachige Dichtungen erfahren damit dasselbe Schicksal wie Fischarts Dichtung auf protestantischer Seite. Die volkssprachliche Dichtung erscheint – nach der Versreform – als volkstümliche, anspruchslose Dichtung.

So geht es auch Abraham a S. Clara und Martin von Cochem. Sie werden, wie Franz Eybl formuliert hat, „zu Synonymen für Unterschichtlektüre“, die durch ihre „Ergötzlichkeit“ und „Lustigkeit“ noch lesenwert bleiben, aber als Dichter nicht mehr ernst zu nehmen sind.⁶⁸ Abraham a Sancta Clara illustriert das vielleicht am besten. Seine „Grabschrifft der Alten“ aus dem Jahr 1680 ist ein schönes Beispiel für die rhetorische Wucht, die eine *meditatio mortis* erreichen kann, wenn sie keine klassizistische Distanz aufbaut:

⁶⁷ Lucian Pfleger: Unediertes von und über Jacob Balde. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N.F. 19 (1904) 69–78, hier S. 73f. Ich folge der Argumentation von Breuer: Oberdeutsche Literatur S. 272.

⁶⁸ Franz M. Eybl: „P. Abrahams und Kochems Wust“. Zur Ausgrenzung der populären geistlichen Literatur in der Aufklärung. In: Europäische Barock-Rezeption. Hg. v. Klaus Garber. Wiesbaden 1991, S. 239–248, hier S. 241.

Grabschrifft der Alten.

Krampel/ Kruppel/ Krimpel=Wahr/
 Liegt allerley hierunter/
 Steltzen/ Krücken paar vnd paar/
 Du glaubst nicht was für Plunder.
 Wir haben lange Jahr erreicht/
 Von Schimpelweiß Parocken/
 Das G'sicht war gantz vnd gar erbleicht/
 Die Wangen gleich den Socken.
 Der matte Leib das Trampel Thier/
 Thätt nichts als Husten/ Pfnausen/
 Die Nasen gleich dem Schleiffer G'schier/
 Pfui deixl/ es macht ein Grausen.
 Das Helffenbein nicht mehr im Mund/
 Das Maul ein leere taschen/
 Wir brauchten offt drey gantzer Stund
 Ein Bröckel Brodt zu naschen.
 Das matte Haupt/ der Zitter=Kopff
 Thät immer den Tact geben.
 Es zeigte gnug der klobne Topff/
 Zum la/ mi/ fa/ gehts Leben.
 Und dannoch wie der bissig Todt/
 Nach vns offt thätte schnappen.
 Da wollten wir bald Hi/ bald hoth/
 Er soll vns nicht ertappen.
 Nit geren/ nit gern/ nit geren dann/
 Liessen wir vnser Leben/
 Es war nicht vmb den Todt zu thun/
 Sondern Rech'nschafft zu geben.⁶⁹

Abrahams Verse sind mit ihrem Vokabular, ihren dialektalen Ausdrücken, ihren Apokopen und Synkopen und ihren Reimen zutiefst unhöfisch und antiklassizistisch. Sie sind barock im Sinne des Wortes, nämlich nicht geschliffen, nicht glatt, sondern unregelmäßig, wie die Perle, von der sich der Begriff barock ableitet. Sie sind jenseits der Opitzschen Normen – aber alles andere als kunstlos. Die höfische Normierung der Dichtung machen die oberdeutschen, bayerischen und österreichischen Dichter nicht mit, indem bei ihnen wesentlich länger der Dualismus zwischen einer neulateinischen, klassizistischen Dichtung und einer deutschsprachigen Dichtung, die sich an das Volk wendet, erhalten bleibt. Mit

⁶⁹ Abraham a Sancta Clara: Grosse Todten=Bruderschaft. s.l. 1680, S. 20f. Einige Druckfehler wurden ohne Vermerk korrigiert.

dem Kunstanspruch hat dieser Unterschied nur insofern etwas zu tun, als es ganz unterschiedliche künstliche Anforderungen sind, die an beide Sprachen gestellt werden.

6 Katholische Dichtung um 1700

Auf der anderen Seite bildet das katholische Feld offensichtlich keine Einheit. Johann Martin, der bei seinem Eintritt in den Kapuzinerorden den Namen Laurentius von Schnüffis erhielt, hat sich bewusst den Forderungen von Spee angeschlossen, wie Dieter Breuer gezeigt hat.⁷⁰ Irmgard Scheitler hat darüber hinaus nachgewiesen, dass Martin – etwa in seinem „Mirantischen Flötlein“ (1682) – auch die Forderungen von Opitz und den mitteldeutschen Poetiken kannte und sich ihnen partiell angeschlossen hat, etwa was die Vermeidung von Fremdwörtern, die Voranstellung des Adjektivs, die Reinheit des Reims oder das Verbot von Synkopen betrifft. Selbst in seiner Sprachform orientiert sich Martin am mitteldeutschen Standard, indem er bei der hiatusbedingten Apokope des tonschwachen e den Apostroph verwendet. Wie die Nürnberger Pegnitzschäfer verwendet er ausgiebig daktylische Formen und experimentiert in Reimstellung und Strohenschemata mit den kompliziertesten Kombinationen.⁷¹

Der österreichische Benediktiner Simon Rettenpacher, der wie Balde als neu-lateinischer Dichter berühmt geworden ist, gibt seiner Bewunderung von Opitz sogar unverhohlen Ausdruck. In einem lateinischen Gedicht stellt er ihn 1684 auf eine Stufe mit Homer und Vergil.⁷² Wie Benno Wintersteller gezeigt hat, ist Rettenpacher mit den protestantischen Poetiken und Dichtern vertraut und erkennt die Legitimität von deren Forderungen an. In seinen „Teutschen Reim-Gedichten“ (1691/92 entstanden) kann oder will er diese Forderungen aber trotzdem nicht umsetzen.

Wieder anders sieht es mit dem „Bayerischen Parnaß“ („Parnassus Boicus“) aus, einer Gelehrtenzeitschrift, die in den Jahren 1722 bis 1727 von den Münchener Augustinern Eusebius Amort, Gelasius Hieber und Agnellus Kandler verfasst wurde. Sie ist einerseits von einer aggressiven, antiprotestantischen Polemik durchzogen, andererseits aber übernimmt sie in ihren Gedichten die Opitzsche Alternationsregel. Den ersten Band eröffnet 1722 eine Widmung an den bayerischen Kurprinzen Karl Albrecht. Deren erste, an die Isar gerichtete Verse lauten:

70 Dieter Breuer: Friedrich Spees Wirkung auf Laurentius von Schnüffis. In: Spee-Jahrbuch 16 (2009), S. 59–78.

71 Irmgard Scheitler: Laurentius von Schnüffis. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Hg. v. Herbert Zeman. Graz 1986, S. 1191–1235, hier S. 1221ff.

72 Benno Wintersteller: Simon Rettenpacher und die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. In: Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige 88 (1977), S. 146–187, hier S. 156. Vgl. außerdem Benno Wintersteller: Lateinisch-deutsche Zweisprachigkeit im katholischen Kulturräum. Dargestellt am Beispiel Simon Rettenpachers. In: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 47 (1984), S. 241–253.

O Theurer Jser-Strom! dein hochgefürster Nahmen
 Gilt mehr dann alle Flüß/ vnd alle Ström zusammen
 Deß gantzen Vatterlands; du bist/ von dem sich schreibt/
 Der neue Musen-Berg/ vnd dein gantz eygen bleibt.
 Wie trittst nun prächtig auff! wie ist dein Haupt bezweiget/
 Mit schönstem Myrthen-Crantz! welch ein Vergnigung zeiget
 Dein freudigs Angesicht! der Majestättisch Lauff
 Zeigt ja/ daß nun dem Land ein neue Sonn geh auff.⁷³

Das sind opitzianische Alexandriner, was die alternierende Metrik, aber nicht, was die Sprache anbelangt. Das tonschwache *e* wird dem oberdeutschen Gebrauch entsprechend apokopiert („Flüß“, „Sonn“, „Ström“, „welch“, „Majestättisch“, „geh“) und auch dort, wo die Apokope durch einen Hiat nach Opitz legitimiert wäre, nicht apostrophiert („Flüß“). Der Reim von „Nahmen“ auf „zusammen“ ist nicht nur im Hochdeutschen unrein, sondern auch im Bairischen. Vielleicht ist das Unwillen und ein Protest gegen die Forderung nach Reinheit im Reim, vielleicht aber auch Desinteresse.

Bei Gelasius Hieber, von dem diese Verse stammen, muss man – nach den grundlegenden Arbeiten von Andreas Beck – mit allem rechnen. Auf dem Papier bekennt sich Hieber im Gefolge des Protestant Schottel zum Hochdeutschen als einer Standardsprache, die über den Dialekten steht:

Bestehet demnach das wahre Hochteutsche weder in der Schwäbischen/ noch Bayrischen/ noch Oesterreichischen/ noch Sächsischen/ noch Mayn- noch Rhein-Strohmischen/ sonder in der Red- vnd Schreib-Art der Gelehrten/ welche Kenner/ Meister/ vnd Besitzer seyn diß-vnsrer mannhaften/ körnig- vnd zierlich-klingenden Teutschen Mutter-Zungen.⁷⁴

De facto aber praktiziert Hieber im „Parnassus Boicus“ genauso wie in seinen Predigten einen dezidiert bairischen Sprachstil. Luther als dem „Lehr- vnd Sprach-Meister der Protestant“ wird zum Vorwurf gemacht, „in seiner Teutschen Affter-Bibl“ keine andere Absicht gehabt zu haben, „als seiner Ober-Sächsischen Teutschen Sprach die universal Monarchi in dem Hoch-Teutschen einzuraumen“.⁷⁵ Gegen solche Hegemoniebestrebungen ruft Hieber die „Liebhaber deß

73 Parnassus Boicus, oder neu-eröffneter Musen-Berg. München 1722–27, hier Bd. 1, S. 3. Ich übernehme die Argumentation von Andreas Beck: Die „Straßburger Eide“ in der Frühen Neuzeit. Modellstudie zu vor- und frühgermanistischen Diskursstrategien. Wiesbaden 2014. Eine ausführliche Interpretation des Eröffnungsgedichts dort S. 218–259. Zur Auseinandersetzung mit Opitz vgl. Andreas Beck: Katholisch-bayerische Prosapropaganda in opitzianisch-poetologischer Tradition: Gelasius Hiebers „Sprach-Lehr“ und „Von der Teutschen Poeterey“ (1723–25) im „Parnassus Boicus“. In: Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen „ungebundener Rede“ in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Hg. v. Thomas Althaus und Nicola Kaminski. Bern u.a. 2012, S. 309–332.

74 Parnassus Boicus 1724, 9. Unterredung, S. 207.

75 Parnassus Boicus 1724, 9. Unterredung, S. 204f.

wahren Hocchteutschen“, also der oberdeutschen Sprache, zum Kampf auf. Sein Bekenntnis zum „Hoch-Teutscher“ ist, wie Andreas Beck das ausgedrückt hat, „Kulissenschieberei mit einem protestantisch-linguistischen Modell, das sich um 1725 offenbar nicht mehr recht abweisen lässt und das Hieber daher in seiner „Sprach-Lehr“ ostentativ-ausdrücklich vorblendet, um es zu desavouieren“.⁷⁶

Die Poetik, die Hieber 1725 und 1726 im „Parnassus Boicus“ veröffentlicht, ist denn auch eine „anti-protestantisch trutz-opitzianische Poetik“.⁷⁷ „Von der teutschen Poeterey“ betitelt Hieber diese Poetik. Schon mit diesem provokativ Opitzianischen Titel ist das Programm dieser Poetik als eine „feindliche Übernahme“⁷⁸ der Versreform umrissen. Die Betonungsregel und das Alternationsgebot (die Hieber interessanterweise meint, gar nicht mehr erklären zu müssen) werden übernommen, aber mit süddeutschem Sprachmaterial gefüllt.⁷⁹

Hieber ist sich dabei 1725 offensichtlich – bei aller Polemik gegen die Protestanten – auch schon bewusst, dass die katholische Dichtung der protestantischen wenig bis nichts entgegenzusetzen hat. Diesen Zustand der katholischen Dichtung macht Hieber ebenfalls Luther zum Vorwurf. Erstens seien die meisten Städte, in denen der Meistersang ausgeübt worden wäre, in der Reformation protestantisch geworden, so dass selbst die Meistersinger, die katholisch geblieben wären, ihre Kunst in den Zünften nicht mehr hätten fortsetzen können.⁸⁰ Zweitens habe Luther den lateinischen Kirchengesang abgeschafft und ausschließlich deutsche Lieder zugelassen, was auf katholischer Seite wiederum dazu geführt habe, dass jedes deutschsprachige Lied den Katholiken verdächtig gewesen sei. Schließlich habe Luther sich außerdem „erfrecht“, die alten katholischen Kirchenlieder einfach unter seinem Namen drucken zu lassen, so dass „die Catholische Schäfflein fürtershin fast ab jeden neuen Lied/ so orthodox es auch immer lautete“, Angst hätten haben müssen, dass es „von einer vergiffen Quelen“ stammen könnte: „womit es dann endlichen mit der Teutschen Poeterey in vnsrem Catholischen Teutschlande wenigstens diser Orthen gethan warde.“⁸¹

Aber all diese kulturkämpferischen Anstrengungen Hiebers haben wenig Erfolg. Als 1759 die bayerische Akademie der Wissenschaften gegründet wird, die sich die Förderung der deutschen Sprache ausdrücklich in ihre Statuten geschrieben und dabei auch auf den „Parnassus Boicus“ Bezug genommen hatte, hat der Sprach- und Literaturpapst Gottsched in Leipzig – der sich im selben Atemzuge

76 Beck: Straßburger Eide S. 270.

77 Beck: Straßburger Eide S. 201, Anm. 51

78 Beck: Straßburger Eide S. 195.

79 Vgl. insbesondere Parnassus Boicus 1725, 16. Unterredung, S. 253–258, den Abschnitt „Von der vierdten Gattung der Poeterey, den Dytyrambicis“. Dazu die Analyse von Andreas Beck: Episteme in Beharrung. Konventionelle Artistik und orthodoxes religiöses Wissen in der ‚Lyrik‘ des „Parnassus Boicus“. In: Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit. Hg. v. Peter-André Alt und Volkhard Wels. Wiesbaden 2015, S. 163–177.

80 Parnassus Boicus 1726, 18. Unterredung, S. 414.

81 Parnassus Boicus 1726, 18. Unterredung, S. 416.

dazu bereit erklärt, das unerwartete Unternehmen ausgerechnet einer bayerischen Akademie in jeder Hinsicht zu unterstützen – für diesen nur noch Spott übrig:

Daß aber der Parnassus Boicus zum Gewährsmann [...] erklärt worden, hätte mir fast ein lautes Gelächter abgedrungen. Um Gotteswillen! Gedenken doch E. Hochedlg. dieses Parnassus [...] nicht mehr, wenn Sie nicht alle Ihre Bemühungen bey dem großen Theile von Deutschland lächerlich machen wollen.⁸²

1770 wird mit der Schulreform Heinrich Brauns die neue, hochdeutsche Sprache auch an den bayerischen Schulen zur Pflicht. Der Einfluß der bayerischen Mundart wird zunehmend unterbunden und schließlich ganz von der Schriftsprache abgetrennt.⁸³ In Österreich hatte sich unter dem Einfluss Gottscheds dieser Prozess sogar noch schneller vollzogen. Schon 1749 hatte sich die Kaiserin persönlich bei einem Empfang des Ehepaars Gottsched in Schönbrunn für ihren Dialekt entschuldigt. 1750 wird Gottscheds „Sprachkunst“ an der Theresianischen Akademie in Wien als Lehrbuch eingeführt.⁸⁴

7 Hochdeutsche Normierung mit konfessionellen Untertönen

Wie es diese Skizze nicht anders erwarten lässt, ist die Geschichte der deutschen Dichtung der Frühen Neuzeit von vornherein eine Geschichte aus der hochdeutschen Siegerperspektive. Diese Erfolgsgeschichte kann bisweilen konfessionelle Untertöne annehmen.⁸⁵ Schon Justus Georg Schottel nimmt in die Aufstellung zeitgenössischer Dichter in seiner „Ausführlichen Arbeit von der teutschen HaubtSprache“ (1663) bis auf ganz wenige Ausnahmen nur hochdeutsch schreibende – und damit protestantische – Dichter auf, ähnlich vier Jahre später Georg Neumark und Martin Kempe in ihrer „Gründlichen Anweisung zur Teutschen Verskunst“ (1667).⁸⁶ Das setzt sich fort in Daniel Georg Morhofs „Unterricht von

82 *Electoralis acadiae scientiarum boicae primordia. Briefe aus der Gründungszeit der bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hg. v. Max Spindler. München 1959, S. 138.

83 Walter Tauber: *Mundart und Schriftsprache in Bayern (1450–1800)*. Berlin, New York 1993, S. 258–263.

84 Peter Wiesinger: Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgemeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: *Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen*. Hrsg. v. Andreas Gardt u. a. Tübingen 1995, S. 319–367.

85 Grundlegend sind die Arbeiten von Dieter Breuer, der allerdings den Einfluss des konfessionellen Faktors erheblich höher einschätzt, vgl. insbesondere Dieter Breuer: *Deutsche Nationalliteratur und katholischer Kulturreis*. In: *Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1989, S. 710–715; Dieter Breuer: Das Ärgernis der katholischen Literatur. Zur Geschichte einer Ausgrenzung. In: *Europäische Barock-Rezeption*. Hg. v. Klaus Garber. Wiesbaden 1991, S. 455–463; Dieter Breuer: Die protestantische Normierung des deutschen Literaturkanons in der Frühen Neuzeit. In: *Nation und Religion in der deutschen Geschichte*. Hg. v. Heinz-Gerhard Haupt u. Dieter Langewiesche. Frankfurt/M., New York 2001, S. 84–104 und Dieter Breuer: Der Streit über die Frage, „wo das beste Deutsch zu finden“. In: *Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Jürgen Macha u. a. Münster u. a. 2012, S. 31–43.

86 Breuer: *Protestantische Normierung* S. 94.

der Teutschen Sprache und Poesie“ (1682) und Erdmann Neumeisters „De poetis germanicis hujus seculi“ (1695).

Dabei scheint es sich in erster Linie um eine hochdeutsche Normierung zu handeln, die dann gelegentlich konfessionelle Züge annehmen kann. So nennt Kempe zwar zum Beispiel keine katholischen Dichter, wo es um die sprachliche Gestalt geht, wohl aber, wo es um die Inhalte geht. Die Jesuiten Jacob Masen, Nicolaus Causin, Alexander Donatus und Athanasius Kircher finden bei ihm mehrfach lobende Erwähnung.⁸⁷ Wenn er die katholischen Dichter – wo sie Deutsch gedichtet haben – bei der sprachlichen Gestalt übergeht, dürfte das also eher auf den neuen Maßstab des Hochdeutschen zurückgehen als auf konfessionelle Polemik.

Einen solchen Befund bestätigt die Tatsache, dass etwa Sigmund von Birken nicht nur Baldes „Satyra contra abusum tabaci“ (1657) in deutscher Sprache („Truckene Trunkenheit“, 1658) bearbeitet, sondern auch Dramen von Jacob Masen („Androfilo“, 1656) übersetzt und mit seiner „Psyche“ nachahmt.⁸⁸ Was die Gattungstheorie betrifft, dürfte Masens „Palaestra eloquentiae ligatae“ (1654) sogar die einflussreichste Poetik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gewesen sein, gerade was deren Rezeption in protestantischen Poetiken betrifft (Birken, Neumark/Kempe, Rotth). Auch das wäre wohl nicht möglich, wenn die konfessionellen Unterschiede tatsächlich als kulturelle Grenzen wahrgenommen worden wären.

Daniel Georg Morhof erwähnt in dem literarhistorischen Kapitel seines „Unterrichts von der teutschen Sprache und Poesie“ (1682) zwar auch die oberdeutsche Literatur, allerdings nur, um sie – als dialektale – scharf zu verurteilen:

Die Bayern/ Tyroler und Oesterreicher haben keine sonderliche Art im Poetisiren/ und weiß ich deren keine zu nennen. Denn ihre sprache und Mundart ist unfreundlich/ deßhalben die Tichterey frembde und unlieblich. Scioppius hat in seinen Consultationibus p. 29 die Grobheit ihrer Sprache weitläufig beschreiben/ und insonderheit den Wienischen Bischoff Melchiorem Cleselius, der doch insonderheit der Teutschen Sprache Zierlichkeit sich angelegen seyn lasse/ heßlich durch gezogen/ und seine idiotismos Bavaricos ihm vor gehalten. Aus dieser Ursache/ halte ich/ sind des Jacobi Balde, eines Bayern/ Carmina, die er seinen Lateinischen/ de Vanitate Mundi, mit eingemischt/ so unförmlich und harte/ ob gleich die Sachen gut sind [...].⁸⁹

87 Breuer: Protestantische Normierung S. 96.

88 Zur Rezeption katholischer Literatur in Nürnberg vgl. Breuer: Oberdeutsche Literatur S. 37–42. Einen Einblick in die mögliche Komplexität des Verhältnisses gibt Wilhelm Kühlmann: Balde, Klaj und die Nürnberger Peginzschäfer. Zur Interferenz und Rivalität jesuitischer und deutsch-patriotischer Literaturkonzeptionen. In ders.: Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Hg. v. Joachim Telle u.a. Tübingen 2006, S. 554–574.

89 Daniel Georg Morhof: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie/ deren Uhrsprung/ Fortgang und Lehrsätzen. Kiel 1682, S. 217. Zu Caspar Schoppes „Consultationes“ vgl. oben S. 272f.

Hier ist klar zu erkennen, dass Baldes deutschsprachige Dichtungen nicht wegen dessen katholischer Konfession verurteilt werden, sondern wegen ihrer „unfreundlichen Mundart“ und ihrer bayerischen Eigenheiten („idiotismos Bavarios“). Die „Sachen“, die inventiones sind gut, nur die Wörter, die stilistische Form ist schlecht, denn hier fehlt es eben an hochdeutscher „zierlichkeit“ und Eleganz. Das spricht nicht für eine konfessionell motivierte Polemik, denn gerade aus konfessioneller Perspektive hätten doch in erster Linie die „Sachen“, die Inhalte verurteilt werden müssen.

Vor allem aber kritisiert Morhof an derselben Stelle und aus denselben Gründen auch die süddeutschen protestantischen Dichter, nämlich die Nürnberger:

Harsdörffer/ Sig. von Birken/ Klai haben viel Dinge/ so wohl in gebundener/ als loßer Rede geschrieben/ denen es nicht an Geist/ Erfindung/ sinnreicher Außbildung fehlet. Aber es ist doch etwas frembdes darbey/ daß in den Ohren der Schlesier und Meißner nicht wohl klinget Sie gebrauchen gewisse Freyheiten in Versetzungen und Beschneidungen der Wörter/ Fügung der Rede/ und in dem numero, welches denn etwas unlieblich lautet.⁹⁰

Die „Sachen“ sind gut, aber der süddeutsche Dialekt klingt in den Ohren des Kiefer Professors Morhof unschön. Diese Vorbehalte sind wechselseitig, denn schon 1647 hatte Georg Philipp Harsdörffer in seinem „Poetischen Trichter“ seinerseits ein Problem mit der Verabsolutierung des „Meißnischen“:

Der Vogel singt/ nachdem ihm der Schnabel gewachsen ist/ und vermeint ein ieder/ seine Landsart sey die beste. Den Braunschweigern mißfällt die zärtliche und weibische Ausrede unsrer männischen und majestätischen Helden sprache: den Meisnern mißfällt die starcke und gröbere Mundart. Es ist hierinnen nicht zu sehen auf den gemeinen Mann/ der niemals Ziel und Maß zu halten weiß/ sondern auf vorneme/ gelehrte und tapfere Männer/ welche kein Gedicht/ wann es sonsten lobwürdig/ wegen etlicher strittigen Buchstaben [S. 36] verwerffen werden; in Betrachtung/ daß auch bey den Griechen ein iedlicher Poet nach seiner Mundart geschreiben: obwol eine besser und zierlicher/ als die andere gewesen. Also hat Opitz nach der Schlesischen Ausrede geschrieben/ Flemming nach der Meisnischen/ Melissus nach der Fränkischen/ Rist nach der Holsteinischen/ Schneuber der Rheinländischen etc.⁹¹

Harsdörffer schreckt dann auch nicht davor zurück, dem Meister persönlich zum Vorwurf zu machen, dass er das Verb „schallen“ in der 3. Person nach schlesischer Mundart „schillt“ konjugiert, statt „schallet“ nach Meißnischem Hochdeutsch,⁹² oder dass er „Kunst“ auf „sonst“ gereimt habe, weil er als Schlesier u und o gleich

90 Morhof: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, S. 217.

91 Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der Lateinischen Sprache in VI. Stunden einzugießen. Nürnberg 1647, Teil I, S. 35f.

92 Harsdörffer: Poetischer Trichter Teil I, S. 38.

ausspreche.⁹³ Auch Opitz selbst war also nicht frei von dialektalen Besonderheiten. Der Augsburger Protestant Johann Ludwig Prasch wird 1680 in seiner „Gründlichen Anzeige/ von Fürtrefflichkeit und Verbesserung Teutscher Poesie“ sogar noch deutlicher und verweigert sogar die Apostrophierung des „lutherischen e“ und zwar überall: also auch dort, wo sie der Hiat-Vermeidung dient. Der Apostroph sei ein undeutsches Zeichen, weil aus den romanischen Ländern übernommen, auch sei er „bisher nicht gemeiniglich angenommen worden“, was sich offensichtlich auf die katholischen Regionen bezieht.⁹⁴ Ihnen fühlt sich Prasch, obwohl Protestant, stärker verbunden als dem meißnischen Ideal.

Ein drittes Beispiel wären die Straßburger Jesaias Rompler von Löwenhalt und Johann Matthias Schneuber, auch sie Lutheraner, die gleichwohl die hochdeutsche Normierung des Mitteldeutschen ablehnen. Rompler im „Ersten Gebüschen seiner Reim-getichte“ (1647) genauso wie Schneuber in seinen „Gedichten“ (1644) apostrophieren den Ausfall des tonschwachen e nur dort, wo dieser Ausfall der Hiatvermeidung dient und auch das nicht systematisch. Vor allem aber proklamiert Rompler in der Vorrede seiner „Reim-getichte“ eine Orthographie-Reform, die sich an oberdeutsche Schreibweisen anlehnt.⁹⁵

Diesen Befund – dass es eher um eine sprachpolitische als eine konfessionelle Auseinandersetzung geht, dass es eher um die Bestimmung des Hochdeutschen geht als um das Bekenntnis, eher um die Region als um die Religion – bestätigt schließlich auch Erdmann Neumeister. Zu Unrecht hat man Neumeisters 1695 erschienene Abhandlung „Über die deutschen Dichter dieses Jahrhunderts“ („De Poetis Germanicis hujus seculi“) zu den Anfängen einer Literaturgeschichtsschreibung gerechnet. Neumeister geht es in seiner alphabetisch geordneten Liste von Dichtern nicht um eine Literaturgeschichte, sondern um Stilkritik. Neumann lässt die Dichter des 17. Jahrhunderts Revue passieren und kommentiert ihren Stil mit teilweise nicht zu überbietender Schärfe. In dem Artikel zu Balde heißt es dabei:

Über diese ungeschickte Hand des Dichters wird sich allerdings der nicht mehr wundern, der beobachtet, daß so ziemlich von allen Österreichern, Bayern und ihren Nachbarn, kurz gesagt: von allen Päpstlichen kaum einer – die Musen mögen es nicht übelnehmen – Werke von solchem Liebreiz wie ein Apelles schafft.⁹⁶

93 Harsdörffer: Poetischer Trichter S. 116 („Anhang von der Rechtschreibung“, § 10).

94 Johann Ludwig Prasch: Gründliche Anzeige/ von Fürtrefflichkeit und Verbesserung Teutscher Poesie. Regensburg 1680. Ndr. Stuttgart 1995, S. 47f.

95 Zu Romplers Kritik an Opitz vgl. oben S. 225.

96 Erdmann Neumeister: *De Poetis Germanicis hujus seculi*. Nachdruck d. Ausgabe v. 1695 mit deutscher Übersetzung von Günter Merwald, hg. v. Franz Heiduk. Bern 1978, im lateinischen Text S. 9–11, im deutschen S. 138–140.

Auch Neumeister (obwohl ansonsten ein streitlustiger Lutheraner) schlägt aus der dialektalen Verfasstheit der katholischen Dichtung allerdings kaum konfessionspolemisches Kapital. Im Gegenteil ist der Artikel zu Balde von deutlichem Wohlwollen gekennzeichnet: „Anmutig ist dagegen unser Balde, und feinen Witz findet man bei ihm allenthalben.“⁹⁷ Wirklich vernichtend dagegen ist das Urteil über den „Deutschen Phönix“ des – Protestant! – Caspar Barth:

Ich habe nichts Groberes, nichts Schmuckloses gesehen als diese Dichtung, wenn ich bedenke, daß zu dieser Zeit die Künste bei den Deutschen schon zu feinerer Blüte gediehen. Fast in jedem einzelnen Vers ist entweder die Quantität [also der Akzent] verwechselt oder die Silbe; ein Versfuß ist entweder zuviel, oder es fehlt einer.⁹⁸

Ähnlich scharf urteilt Neumeister über die Protestant Johann Plavius – „Wie viele kann man denn finden, die nicht noch etwas hochtrabender in abgeschmackten Versen faseln?“⁹⁹ oder Christoph Demantius: „Eine heisere Nachtigall, die man auf Eid für eine unheilbringende Krähe oder eine Gans halten würde, schon wenn man das Krächzen ihrer Stimme nur einmal gehört hat.“¹⁰⁰ Ausgerechnet der Konvertit Angelus Silesius dagegen – bei dem man doch, würde es um konfessionelle Polemik gehen, ein besonders scharfes Urteil erwarten würde – wird für seinen Stil gelobt:

Ein Papist ist dieser Angelus zwar, aber ein guter. [...] Was den Stil angeht, wird man finden, daß er leicht und klar ist und mit seiner herben Süße eine gottergebene Seele ergreift. [...] Die Regeln der poetischen Kunstrichtigkeit werden zwar nicht immer streng eingehalten, aber diese Art Irrtum muß man wohl der Zeit nachsehen. Zumindest sind Fehler sehr selten und nur knapp, ja nicht einmal knapp so zahlreich wie die Tore von Theben oder die Mündungsarme des reichen Nils; darunter ist nichts, was eine kritische Bemerkung verdiente.¹⁰¹

Anlässlich des „Hochzeitlichen Schäfer Gesprächs“ des Österreichischen Katholiken Johann Rudolf Schmidt heißt es zwar: „Österreichisch, oder, was dasselbe ist, kunstlos ist das Ganze“.¹⁰² Ähnlich aber heißt es über den Schweizer Protestant Johann Wilhelm Simler: „Die Sprache ist schweizerisch, das heißt grob, lächerlich, zu wenig idiomatisch korrekt“.¹⁰³ Der österreichische und also katholische

97 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 138. Lateinischer Text S. 9. Bei der Bewertung von Baldes „Agathysus“ S. 139/ S. 10 wird nicht ganz deutlich, ob die „gellende Lache“ den deutschen Versen gilt (wie etwa Dieter Breuer meint) oder der Komik dieses Gedichts.

98 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 140. Im lateinischen Text S. 11.

99 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 220. Lateinischer Text S. 81.

100 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 159. Lateinischer Text S. 27.

101 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 136. Lateinischer Text S. 8.

102 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 238. Lateinischer Text S. 96.

103 Neumeister: *De Poetis Germanicis* S. 246. Lateinischer Text S. 103f. Ich versteh „germana“ im lateinischen Text im Sinne der grammatischen „proprietas“ als „idiomatisch korrekt“.

Dialekt hört sich in Ohren des Stilkritikers Neumeister genauso bärisch und grob an wie der protestantische Dialekt des Schweizers.

Auch die relativ viel zitierten, abschätzigen Urteile von Gottfried Wilhelm Leibniz über die Verse von Spee scheinen nicht konfessionell motiviert:

Es ist gewiss (wie ich aus aufrichtigkeit und nicht zur anzüglichkeit sagen muss), dass es sehr selzam sey, in Osterreich, Bayern und andern catholischen Ländern guthe Deutsche Verse zu finden, welches sonderlich aus dem Truz Nachtigall und übrigen Reimschrifften der sonst vortrefflichen Patrum societatis: Spee, Balde und dergl. überflüssig zu ersehen, so gar, dass man insgemein bey ihnen die Regeln der verbesserten Teutschen poesie nicht zu wissen scheinet, welche der berühmte Opiz aus Schlesien erst vor etwa 70 Jahren mit höchstem lob eingeführet, und es dahin gebracht, dass wir den Welschen, Franzosen und andern Nationen die wage halten können.¹⁰⁴

Ähnlich heißt es an anderer Stelle 1693:

So sind auch die Deutsche Verse sehr schlecht und zu zeiten fast lächerlich, wie wol sich der guthe Mann eingebildet, er habe wunderschöne Verse gemacht. Allein bei den Papisten wissen Sie fast [= überhaupt] noch nicht, was guthe Teutsche Verse seyn.¹⁰⁵

In beiden Fällen finden sich diese negativen Urteile aber im Kontext von überschwänglichem Lob für das theologische Werk Spees und dessen Kampf gegen die Hexenverfolgungen. Leibniz ist ein großer Bewunderer der „vortrefflichen Patrum societatis“, also der Jesuiten. Es sind „die Regeln der verbesserten Teutschen poesie“, die die Jesuiten nicht beherrschen.

Deutlich konfessionspolemische Züge trägt dagegen das Urteil von Georg Litzel, der 1731 unter dem Pseudonym „Megalissus“ einen „Undeutschen Catholiken“ veröffentlichte – „Historischer Bericht von der allzu großen Nachlässigkeit der Römisch-Catholischen, insonderheit unter der Clerisey der Jesuiten, in Verbesserung der deutschen Sprache und Poesie“ lautet der Untertitel. Im gleichen Jahr erschien auch seine „Deutsche Jesuitenpoesie Oder Eine Sammlung Catholischer Gedichte“, mit der er anschaulich vor Augen führen will, wie „undeutsch“ die Katholiken im 17. Jahrhundert geblieben waren, das heißt wie wenig sie die eigentlichen Regeln der deutschen Dichtung erkannt hätten. Zwar erwähnt er zum Trost der „Herren Catholiken“, dass „auch unter den Evangelischen sich an-

104 Eduard Bodemann: Die Leibniz-Handschriften der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Hannover. Hannover 1895, S. 334. Zusammenstellung von Leibnizens Urteilen über Spee bei Theodor Gerardus Maria van Oorschot: Friedrich Spees „Güldenes Tugend-Buch“. Bd. 2: Literarhistorische Abhandlung. Nijmegen 1968, S. 130–137. Das Zitat hier S. 135.

105 Leibniz an den Herzog Rudolf August v. Braunschweig-Lüneburg zu Wolfenbüttel, vom 9. März 1693. In: Die Werke von Leibniz gemäß seinem handschriftlichen Nachlasse in der Königlichen Bibliothek zu Hannover. Hg. v. Onno Klopp. I. Reihe Bd. 8, S. 66. Vgl Oorschot: Literarhistorische Abhandlung S.135.

noch viele Versemacher und Reimenschmide befinden“, deren Arbeit „ebenfalls einer besondern Herausgabe würdig“ sei, aber seine Polemik gilt offensichtlich nur der „Jesuitenpoesie“:

Siehe nur diese Gedichte an, und betrachte die eusserliche Gestalt der Schreibart, der Wörterersetzung, der Füsse, der Abschnitte, der Reimen, und was dergleichen mehr ist, sie wird dir vorkommen, wie die Gestalt des ungeheuren Polyphems beym Virgilius.¹⁰⁶

Auch für den Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai, der 1781 auf seiner Reise durch Deutschland auch das katholische Bayern besucht, sind die Jesuiten der eigentliche Gegenstand des Spotts. Ein eigenes Kapitel widmet er der „Einrichtung katholischer Gymnasien unter dem Schulsepter der Jesuiten“. In diesem Kontext kommt er auch auf Jacob Balde und dessen „Agathyrus“ zu sprechen:

Dieser elende Versmacher war ein Jesuit im vorigen Jahrhunderte, der eine Menge lateinischer und deutscher Gedichte geschrieben hat. Die Jesuiten erhoben ihn unmäßig und nennen ihn den deutschen Horaz. Seine lateinischen Verse sind die kältste Phraseologie und ein elender Cento von Stellen aus allen ohne wahren Sinn zusammengeflickt. Seine deutschen Verse sind unglaublich dumm und ungereimt, obgleich auch hierin die Jesuiten ihn ihren Schülern als einen Patrem Nostrum zum Muster vorstellten, und in einigen Schulen am Unterrhein noch bis jetzt vorstellen. Um zu zeigen, was P. Balde dichten konnte, will ich am Ende dieses Aufsatzes eins seiner Gedichte von dürr- und magern Poeten [den „Agathyrus“], beyfügen. Man bekommt nicht alle Tag so etwas extradummes zu sehen.¹⁰⁷

Noch einmal fünfzehn Jahre später, 1796, ist Johann Gottfried Herder in seinem Urteil zwar nicht mehr so schroff wie Nicolai, in der Sache aber muss auch er – der Wiederentdecker, Bewunderer und Übersetzer von Baldes lateinischen Oden – Nicolai zustimmen. Baldes deutsche Dichtungen sind Ausdruck des „üblichen Geschmack[s] seiner Zeit, seiner Gegend und seines Standes“:

Daß bei diesem lateinischen Jesuiter-Geschmack die Deutsche Sprache sehr zurückbleiben mußte, war Natur der Sache; wie ungleich ist Balde sich in lateinischen und deutschen Versen! In jenen so oft rein und groß; in diesen fast durchgehend niedrig und possirlich. Nicht Unfähigkeit des Dichters wars, die diesen auffallenden Unterschied machte: denn einzelne Strophen und Absätze sind auch im Deutschen von ihm mit Würde und Nachdruck geschrieben; es war der üble Geschmack seiner Zeit, seiner Gegend und seines Standes.

106 Georg Litzel [„Megalissus“]: Deutsche Jesuitenpoesie Oder Eine Sammlung Catholischer Gedichte. Frankfurt, Leipzig 1731, Vorrede f.) (5^o).

107 Friedrich Nicolai: Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten. Bd. 4. Berlin, Stettin 1784, („Beylagen zum vierten Bande“), S. 37.

[...] Mögen die Baldischen Deutschen Verse uns zeigen, aus welcher Tiefe wir Deutschen uns haben heraufarbeiten müssen, und was für ein neues Ding bei uns der gute Geschmack einer rein deutschen Schreibart sei.¹⁰⁸

„Niedrig“ und „possirlich“ wirkt Baldes dialektal gefärbtes Deutsch auf Herder. In dieser Wirkung parallelisiert Herder ihn auch schon mit den – ausdrücklich als solchen benannten – Protestanten Weckherlin und Fischart. Der schlechte Stil ist für Herder mithin keine katholische Besonderheit, sondern nur eine Frage, ob man die Regeln des neuen Stils der „rein deutschen Schreibart“ schon kannte oder nicht. Herder muss den Namen von Opitz an dieser Stelle gar nicht mehr erwähnen, denn die Schwelle ist mit Weckherlin und Fischart klar genug bezeichnet. Auf katholischer Seite hat man eben einfach etwas länger gebraucht, aber grundsätzlich gilt derselbe Befund. Die „Ordnung und Reinigkeit“ des „classischen Styls“ wurde schwer erkämpft:

Nur spät und mit äußerster Mühe hat sich unsre Sprache aus dem Uneschmack, in den sie gesunken war, zur Ordnung und Reinigkeit eines bestimmten classischen Styls erheben können, der auch noch jetzt schwerer und seltner ist, als man glaubet.¹⁰⁹

108 Johann Gottfried Herder: *Terpsichore*. In ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 27. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1881. Ndr. Hildesheim 1968. (Dritter Teil: „Kenotaphium des Dichters Jakob Balde“), S. 211 und 212.

109 Herder: *Terpsichore* S. 212.

DOI: 10.13173/9783447110730.269

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

VIII Lautenmusik und Volkslieder

1 Kunstlieder

Angelegentlich der Sapphischen Ode bemerkt Opitz im siebten Kapitel der „Poeterey“:

Die Saphischen gesänge belangendt/ bin ich des Ronsardts meinung/ das sie/ in vnseren sprachen sonderlich/ nimmermehr können angeneme sein/ wann sie nicht mit lebendigen stimmen vnd in musicalische instrumente eingesungen werden/ welche das leben vnd die Seele der Poeterey sind. Dann ohne zweiffel/ wann Sappho hat diese verse gantz verzucket/ mit vneingeflochtenen fliegenden haaren vnnd lieblichem anblicke der verbuhlenen augen/ in jhre Cither/ oder was es gewesen ist/ gesungen/ hat sie jhnen mehr anmutigkeit gegeben/ als alle trompeten vnd paucken den mannhafftigen vnnd kühnen versen/ die jhr Landsmann Alcéus/ als er ein Kriegesoberster gewesen/ ertichtet hat.¹

Singende Damen, die mit „verbuhlenen augen“ Liebeslieder singen: Auch dieses Bild ist nur aus der höfischen Kultur heraus zu begreifen und markiert noch einmal sehr scharf die Distanz zu einer neulateinischen Professorendichtung, in nächtlichen Sitzungen in der Bibliothek verfasst, neben dem Regal mit den Wörterbüchern, von vornherein nur für die Lektüre der Kollegen gedacht. In genauem Gegensatz zu diesem dichtenden Professor steht Opitzens Bild einer Sappho, die mit offenem Haar und schmachtendem Blick ihre Lieder singt, begleitet von einer antiken „Kithara“, einer Art Gitarre oder Zither, „oder was es gewesen ist“.

Tatsächlich ist nicht nur ein großer Teil der Opitzschen Gedichte auf bestehende Melodien oder für die Vertonung geschrieben, sondern auch die Versreform als solche ist für die Musik von großer Bedeutung. „Ohne Opitz gäbe es das deutsche Barocklied nicht“ heißt es lakonisch in der wichtigsten neueren Studie zum Lied des 17. Jahrhunderts.² Im Gegensatz zum modernen Begriff einer Lyrik, die vor allem für die stumme Lektüre eines Lesers gedacht ist, hat das gesungene Gedicht, das Lied, im 17. Jahrhundert noch ganz wesentlich den Begriff der Dichtung überhaupt geprägt.³

1 Opitz: Poeterey S. 61f.

2 Werner Braun: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes. Tübingen 2004, S. 141.

3 Achim Aurnhammer und Dieter Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock. In: Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Hg. v. Hermann Danuser. Laaber 2004, S. 334–348.



Abb. 15: Georg Philipp Harsdörffer: *Gesprächspiele*. Nürnberg 1644, Bd. 4, S. 483.

In der „Poeterey“ verwendet Opitz den Begriff „Lyrica“ als Synonym für „ge-
tichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“⁴ und in der zitierten Stelle
nennt er den Gesang und die instrumentale Begleitung „das leben vnd die Seele“
eines Gedichts. August Buchner macht in seiner „Anleitung“ den einzigen Unter-
schied zwischen „Gedicht“ und „Lied“ an der Strophenform fest:

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 gesetzet seyn/
daß in einer gleichen Stroph eine vollst ändige Meinung begriffen und aus-
geführt sey. Dann solcher Gestalt können sie mit mehrer Bequemlichkeit zur
Music gebraucht und gesungen werden.⁵

Wenn Gedichte vertont werden sollen, müssen auch die Komponisten die Prinzi-
pien der neuen, alternierenden Metrik beherrschen. Sie müssen die natürliche Be-
tonung der Wörter mit den Anforderungen der Musik vermitteln. Das ist anfangs
vielen nicht leichtgefallen. In seinem „Helicon“ (1640) beschwert sich Philipp von
Zesen über Komponisten, die „den Singe-toon (accentum melitum) auff die sylbe
[setzen]/ da der verß-accent (accentus metricus) nicht steht.“⁶ Auch Harsdörffer
fordert in seinem „Poetischen Trichter“, dass „der Poet die Music verstehen oder

4 Opitz: Poeterey S. 33.

5 Buchner: Anleitung S. 11f.

6 Philipp von Zesen: Deutscher Helikon (1641). In ders.: Sämtliche Werke Bd. 9. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1971, S. 26–27.

der Musicus ein Poet seyn sol“.⁷ Wie konkret das gemeint ist, illustriert ein Emblem aus den „Gesprächspielen“. Auf zwei leeren Notenblättern sind unter den Notenlinien schon die metrischen Längen und Kürzen eingetragen, die Melodie und der Text fehlen aber noch.⁸ Zuerst ist das Metrum da, dann folgen Melodie und Text.

Wie schwer die neue Prosodie für einen „unstudierten“ Musiker werden konnte, zeigt der Komponist und Dichter Gabriel Voigtländer, der sich 1642 für seine Verse entschuldigen muss. Erstens sei er krank gewesen, zweitens wüssten die Dichter selbst nicht, welche Regeln gelten sollten, drittens habe er „nicht studirt/ noch von jemand die Poësi gelernet“:

Jst etwas drinnen/ welches der Prosodia nach/ etwas rauch an Versen ist/ so glaube er mirs/ ich weiß es wol zu endern vnd zu verbessern/ hat aber bey meiner damahlichen Kranckheit nicht so alles geschehen können/ sonst hab ich ein gut Theil annotirt/ was ich in berühmter vnd gelehrter Poëten Schrifften funden/ welches nicht alles so gar sauber vnd vnfeklbar gesetzt ist/ dessen ich selbsten bedencken hette/ dergleichen Fehler stehen zu lassen/ wenn ich sie geschrieben/ Aber ich hab gedacht/ weil die Poëten selbst nicht mitnander gar eins seyn/ vnd andern das gut seyn soll/ so ist es mirs nicht zuverdencken/ der ich nicht studirt/ noch von jemand die Poësi gelernet/ sondern was ich von Natur vor Einfälle gehabt/ das habe ich auffgesetzt.⁹

So schlecht diese Entschuldigung ist, so schlecht sind die Verse von Voigtländer auch tatsächlich:

Was soll ich doch wol singen/
Was soll ich doch vor einen Text vorbringen/
Das meine Lieder allen/
Die mir zu hören möchten wollgefallen/
Doch werd ich so glückselig nimmermehr/
Wenn ich auch selbst Orpheus der sänger wehre/
Denn Momus tadelt selbst der Götter sachen/
Was soll ich schlechter den[n] zu danck jhm machen.¹⁰

Das neue, hohe technische Niveau, dass die Versreform voraussetzt, dürfte der wichtigste Grund dafür sein, dass es im 17. Jahrhundert kaum noch Komponisten wie Jacob Regnart, Johann Hermann Schein oder eben Gabriel Voigtländer gibt, die ihre Texte selbst schreiben. Von jetzt an sind es „Fachleute des Worts“, die mit

7 Harsdörffer: Poetischer Trichter Bd. 3, Nürnberg 1653, S. 93.

8 Harsdörffer: Gesprächspiele. Nürnberg 1644, Bd. 4, S. 483. Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen S. 101.

9 Gabriel Voigtländer: Allerhand Oden und Lieder. Sohra 1642. Ndr. Hildesheim u.a. 2004, Vorrede f. b.v.

10 Voigtländer: Allerhand Oden und Lieder Nr. 1, S. 1 („Der Autor kans Niemand zu Danck machen“).

„Fachleuten des Tons“ zusammenarbeiten.¹¹ Analog zu der Kunstdichtung, wie sie um 1600 entsteht, bildet sich im 17. Jahrhundert ein Kunstlied, das von seinen technischen Herausforderungen her einen professionellen Komponisten erfordert. Genauso deutlich, wie sich die neuen Verse von den alten Knitteln unterscheiden, unterscheidet sich das neue Kunstlied „eines in Fürstlichen Capellen wolbestalten Musici“ von den „einfeltigen Hirtenliederen/ eines hinder de[m] Pflug leirenden Bawren“. Das sind die Worte von Johann Rist:

Denn/ ob wol jhrer viel in der Meynung sind/ daß die gemeine Lieder/ so hin vnd wider außgestrewet/ vnd von dem gemeinen Volcke gesungen werden/ mit vnseren Oden eine grosse Verwandschafft haben/ so sollen sie doch wissen/ daß zwischen den gemeinen Reimen/ vnd nach der Kunst gesetzten Gedichten/ eben ein so grosser vnterscheidt zu finden/ als zwischen den einfel-tigen Hirtenliederen/ eines hinder de[m] Pflug leirenden Bawren/ vnnd den künstlich gesetzten Concerten eines in Fürstlichen Capellen wolbestalten Musici, bevorauß weil man in Teutschen so viel vnterschiedliche genera odarum (welchen gleichwol die Musick jhr rechtes Leben vnd Seel geben muß) kan haben/ daß wir es auch damit dem Pindaro, Horatio, vnd anderen bevorthun köndten/ davon aber vielgedachte Reimenmacher weniger denn nichts wissen noch verstehen.¹²

Dieses neue Kunstlied wird in der Musikwissenschaft als Generalbass-Sololied bezeichnet. Zwischen dem Generalbass („basso continuo“) als dem strukturierenden Element dieses Liedes und dem alternierenden Metrum der neuen Verse gibt es eine berückende Parallelle, die Gary C. Thomas bereits angedeutet hat. Wie der Generalbass „ausschließlich der harmonischen und [...] rhythmischen Untermauerung des Liedes“ dient, das heißt „einen gleichmäßigen rhythmischen Takt“ festlegt,¹³ so bildet auch das neue, streng alternierende Metrum eine harmonische und rhythmische Untermauerung des Gedichts. Deutlicher vielleicht noch als in der Einführung des alternierenden Metrums kommt in der des Generalbasses ein stilistischer Wandel zum Ausdruck. Ein neuer Geschmack setzt sich durch, der an der Polyphonie des 16. Jahrhunderts keinen Gefallen mehr findet. Es ist ein neuer Klang – und damit verbunden eine neue Technik zur Herstellung dieses Klangs –, der für die Entwicklung des Generalbasses verantwortlich ist.

Im Gegensatz zu den polyphonen Techniken des 16. Jahrhunderts ist beim Generalbass-Sololied die Verständlichkeit des gesungenen Wortes für die Musiker und Komponisten von überragender Bedeutung. Michael Praetorius nennt 1619 im dritten Teil seines „*Syntagma musicum*“ als wichtigsten Grund für die Einführung des Generalbasses die „jetzige[n] gewohnheit und styli im singen/

11 Braun: Thöne und Melodeyen S. 93.

12 Johann Rist: *Musa teutonica*. Hamburg 1637 (zuerst 1634), Vorrede, f. a6^r.

13 Gary C. Thomas: Einleitung. In Constantin Christian Dedekind: *Die aelbianische Musen-Lust*. 1657. Ndr. hg. u. eingel. von Gary C. Thomas. Bern u.a. 1991, S. 9*-133*, hier S. 42.

do man Componiret und singet/ gleichsam/ als wenn einer eine Oration daher recitirte.”¹⁴ An derselben Stelle polemisiert er gegen ältere, polyphone Techniken der Liedkomposition, bei denen man den Text nicht verstanden habe:

Denn wenn alle Stimmen gesungen werden/ so höret man weder Periodum noch sensum, weil alles von den Fugen/ Welche sich oft repetiren, interrumpiert wird/ vnd eine jede Stimme besondere vnd vnderschiedliche Wort/ zu einer zeit singet vnd aus spricht/ welches verstandigen Leuten/ die darauff mercken/ mißfellt [...].

Heinrich Albert fordert in der Vorrede seiner „Arien“, „daß der Sänger [...] die Worte/ wie sie ungefährlich in einer etwas langsam und deutlichen Erzählung außgeredet werden/ singe.“¹⁵ Harsdörffer seinerseits ermahnt die Dichter, bei Liedtexten auf geschlossene syntaktische Einheiten zu achten, denn „wann ein Wort in der zweyten/ oder dritten Reimzeil oder nach der repetition die Meinung schleusst/ dazwischen aber ein Mittelschluß [...] so wird die Meinung unvernemlich/ die Rede gehemmt/ und die Reimzeilen ganz mißlautend“¹⁶ Buchner dürfte dasselbe meinen, wenn er für Lieder fordert, „daß in einer gleichen Stroph eine vollständige Meinung begriffen und ausgeführt sey.“ Zäsuren und Strophenden müssen syntaktisch geschlossene Einheiten darstellen, damit die Sänger Atem holen können, ohne dadurch die Verständlichkeit des Verses zu gefährden.

Schon um 1600 hatte sich mit Claudio Monteverdis „seconda pratica“ ein rezipitativ-ähnlicher Vortragsstil durchgesetzt, der die Musik ganz dem Text unterordnete. Die Musikwissenschaft spricht von der Monodie, im Gegensatz zur Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Die Laute etabliert sich als das bevorzugte Instrument, das den Generalbass übernimmt, auch deshalb, weil sie als Instrument die Verständlichkeit des Gesangs am besten garantiert. „Airs de cour“, „höfische Melodien“ nennt man, ausgehend von ihrer Beliebtheit am französischen Königshof, diese einfachen Lieder für Sologesang mit Lautenbegleitung.¹⁷ Die instrumentale Begleitung soll die Wirkung des Gedichts verstärken, ohne dabei den Text zu überlagern oder ihn sogar ganz in Musik aufzulösen, wie es dann beim romantischen Lied des 19. Jahrhunderts der Fall sein wird.

¹⁴ Michael Praetorius: *Syntagma musicum*. Wolfenbüttel 1619, Bd. 3, S. 149, mit einem Zitat von Agostino Agazzari.

¹⁵ Heinrich Albert: *Erster Theil der Arien*. Königsberg 1652, f. A2v. Vgl. Braun: Thöne und Melleken S. 176.

¹⁶ Harsdörffer: *Poetischer Trichter* Bd. 3, S. 95.

¹⁷ Zu Entstehung und höfischem Kontext vgl. Jeanice Brooks: *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*. Chicago, London 2000.



Abb. 16: Höfisches Lautenspiel. Abbildung aus: Vital d' Audiguier: *Liebesbeschreibung Lysanders und Kalisten*. Übers. v. Philipp von Zesen. Amsterdam 1644, S. 94.

John Dowland ist einer der wenigen großen Namen, der mit seinen Lautenliedern für den dänischen, später den englischen Hof auch heute noch ein Begriff ist. Die Herzöge von Wolfenbüttel und Hessen-Kassel haben sich gegenseitig überboten bei dem Versuch, ihn an ihre Höfe zu holen.¹⁸ Zahlreiche adelige Damen haben sich insbesondere im Lautenspiel geübt. Von Elisabeth von Hessen-Kassel ist eine umfangreiche Sammlung überliefert und ihr Vater, Landgraf Moritz, hat selbst zahlreiche Kompositionen für die Laute verfasst.¹⁹ Sophie Elisabeth, Herzogin von Mecklenburg und verheiratet mit Herzog August von Braunschweig-Wolfenbüttel, muss eine begabte Lautenistin gewesen sein.²⁰ Aber auch die Dichterin Veronica Gambara, von der Opitz einige Sonette übersetzt hatte, galt in ihrer Zeit als berühmte Lautenistin. An Damen wie sie dürfte Opitz gedacht haben, wenn er sich die antike Sappho mit ihrer Kithara vorgestellt hat.

2 Verse, zur Laute gesungen

Ronsard hatte 1552 seine „Amours“ – einen Zyklus von über zweihundert Sonetten – mit einem Notenanhang erscheinen lassen, in dem er zehn Melodien bereit gestellt hatte, auf die jeweils eine bestimmte Zahl von Sonetten zu singen wären. Der Verleger hatte in einer kurzen Einführung zu diesem Anhang die Ungewöhnlichkeit und Neuheit des Verfahrens hervorgehoben.²¹ So unbefriedigend eine solche Lösung aus musikalischer Perspektive sein musste, so symptomatisch ist diese Entscheidung für das Verhältnis von Vers und Musik. Es geht Ronsard nicht darum, seine Verse möglichst individuell in Musik umzusetzen, sondern darum, dass sie gesungen werden können. Der Gesang als solcher, das Singen der Verse ist das Entscheidende. Später, als Ronsard berühmt war, kehrte sich das Verhältnis im Übrigen um. Mehr als vierzig Komponisten vertonen an die 350 Gedichte von Ronsard.²²

18 Claudio Sittig Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wett-eifers um 1600. Berlin, New York 2010, S. 163f.

19 Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen. Facsimile 4° Ms. Mus. 108.1 Universitätsbibliothek Kassel. Hg. v. Axel Halle. Kassel u.a. 2005. Ausführliche Analyse bei Claudia Knispel: Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen. Frankfurt/M. 1994.

20 Vgl. Linda Maria Koldau: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln, Weimar 2005, mit zahlreichen weiteren Beispielen.

21 Pierre de Ronsard und Marc-Antoine de Muret: *Les Amours, leurs Commentaires*. Texte de 1533. Hg. v. Christine de Buzon u. Pierre Martin. Paris 1999, S. 294. Zur Bedeutung von Sonettvertonungen vgl. Walter Mönch: Das Sonett. Heidelberg 1955, S. 82–90, zu Ronsard insbes. Walter Mönch: Der Dichter und sein Komponist. Ronsard und Goudimel. In: Romania Cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen und musikwissenschaftlichen Interpretationen. Hg. v. Gerhard R. Rohlfs. Tübingen 1980, S. 455–465. Vgl. Gilbert Gadoffre: Ronsard et la relation poésie-musique. In: Ronsard. Colloque de Neuchâtel. Hg. v. André Gendre. Genf 1987, S. 75–84.

22 François Lesure: Ronsard et ses musiciens. In: Pierre de Ronsard und Marc Antoine Muret: *Les Amours. Leurs commentaires*. Hg. v. Christine de Buzon u. Pierre Martin. Paris 1999, S. 291–293, hier S. 292.

In seinem „Abbregé de l'art poetique“ (1565) bestreitet Ronsard grundsätzlich, dass Dichtung ohne Gesang und Instrumentalbegleitung überhaupt irgendwelche Reize entfalten könne.²³ Diese Aufwertung des gesungenen Verses betrifft nicht allein Ronsard, sondern die gesamte Dichtung der Pléiade: Sie ist programmatisch zu einem großen Teil für den Gesang geschrieben.²⁴ Zeuge einer solchen musikalischen Darbietung war im Mai des Jahres 1569 Paul Schede Melissus. Im Haus Heinrich Stephanis in Genf hörte er ein französisches Mädchen zur Laute singen und war so ergriffen, dass er – der sonst nie krank ist – sich ein dreitägiges Fieber zuzog. An beides – den Gesang des Mädchens und das Fieber – erinnert er sich noch zwanzig Jahre später:

Seit dem Jahr 1555 war ich niemals mehr krank, außer einmal, da wurde ich für drei Tage im Monat Mai des Jahres 1569, als ich in Genf wohnte, von einem Fieber gequält, das ich aus der unvermuteten Bewunderung erhielt, als ich ein edles und dazu wunderschönes französisches Mädchen im Haus Heinrich Stephanis hörte (wo wir als ein paar Musizierende zusammenkamen), das mir zur Linken saß und im Beisein allerehrwürdigster Frauen und deren Gatten französische Chansons von Orlando [d.h. Orlando di Lasso] mit höchster Anmut und mit eleganter Stimme und unter Heranziehung einer Laute, die sie mit den Fingern zupfte, spielte und ihre Stimme erklingen ließ. Sie hätte den Kaukasus und andere viel härtere Berge gerührt, ja bewegt, geschweige den Melisse.²⁵

23 Pierre de Ronsard: *Abbregé de l'art poetique françois*. In ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Jean Céard, Daniel Ménager u. Michel Simonin. Paris 1994, Bd. 2, S. 1174–1189, hier, S. 1176: „Apres, à mon imitation, tu feras tes vers masculins et feminins tant qu'il te sera possible, pour estre propre à la Musique et accord des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poésie soit née: car la Poésie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plausible voix.“

24 Manuel Gervink: Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition. Frankfurt/M. 1996, bes. S. 189–198.

25 Paul Schede Melissus, Brief an Hieronymus Baumgartner vom 29. 6. 1590. Zit. Nach: *Virorum clarorum saeculi XVI et XVII epistolae selectae e codicibus manuscriptis Gottingensibus*. Hg. v. Ernst Weber. Leipzig 1894, S. 29, Brief Nr. 25: „Ab anno Christi MDLV. nunquam postea aegrotavi, nisi semel, per triduum, mense Maio anno MDLXIX., Genevae cum habitarem, febre vexatus, quam conceperam ex subita admiratione, cum puellam nobilem Gallam eamque formosissimam, in aedibus Henrici Stephanii, mihi ad sinistram adsidentem (convenemus enim aliquot musici) praesentibus honestissimis matronis earumque maritis, Orlandi cantiones Gallicas summa cum suavitate et vocis elegantia, testudine, quam increpabat digits, admonta, modulantem personantemque audivissem. Movisset illa, imo permovisset Caucasum aliasque cautes multo duriores, nedum Melissum.“ Ich zitiere die Übersetzung von Nicole Schwindt, die auf diese Stelle hingewiesen hat: „... hat ein florentiner bracht, der singt In die lautten“. Terminologische Reflexe eines musikalischen Phänomens zwischen Idee, Praxis und Gattung. In: *Gesang zur Laute*. Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u.a. 2002, S. 9–21, hier S. 12, Anm. 9.

Auch Schede Melissus selbst hat für den Gesang geschrieben. 1566 waren seine „Lieder mit Musik für vier und fünf Stimmen“ („Cantiones musicae quatuor et quinque vocum“) gedruckt worden. Unter den lateinischen Liedern findet sich dort auch ein griechisches und drei deutsche Lieder. Mit Goudimel, der schon eng mit Ronsard zusammengearbeitet hatte, stand Schede in brieflichem Kontakt, mit Orlando di Lasso, dem von ihm am meisten bewunderten Komponisten, war er befreundet.²⁶

Weckherlins erste Sammlung von Gedichten trägt 1618 den Titel „Oden und Gesänge“, genauso wie 1625 das sechste Buch von Opitz’ „Deutschen Poemata“. Siebzehn Gedichte finden sich dort. Darüber hinaus verweisen viele Gedichte der Sammlung mit Titeln wie „Lobgesang“, „Hirtenlied“, „Courante“ oder „Chansonne“ auf ihre Sangbarkeit. In der Zincgrefschens Sammlung von 1624 war bei einigen dieser Lieder noch die Melodie angegeben gewesen, auf die Opitz diese Lieder geschrieben hatte. Es handelt sich um zwei deutsche – „Kehr vmb mein Seel“ und „Angelica die Edle“ – und vier französische Melodien: „Si c'est pour mon pucellage“, „Aupres du bord de Seine“, „Allons dans ce bocage“ und „Ma belle je vous prie“. George Schulz-Behrend konnte die vier französischen Melodien bestimmen. Drei davon finden sich in Gabriel Batailles „Airs de différents autheurs mis en tablature de luth“ (Paris 1609), einer der erfolgreichsten Sammlungen von „Airs de cour“.²⁷ Bei der vierten („Si c'est pour mon pucellage“) handelt es sich um eine Courante, also eine Tanzmelodie, die Opitz wahrscheinlich aus dem „Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught“ (1608)²⁸ kannte. Auch ein Großteil dieses „Blumenhofs“, seinerseits eine Nachahmung der höfischen Dichtung Frankreichs, war für den Gesang geschrieben.

Solche gesungenen Lieder konnten sehr populär werden. Unabhängig von ihrer Sammlung in den Werkausgaben ihrer Autoren wurden sie zusammen mit den Melodien auf Einblattdrucken, die für wenig Geld an den Straßenecken zu haben waren, angeboten. In einer Zeit, die noch keine elektronischen Aufzeich-

26 Ein Gedicht Schedes auf Orlando di Lasso findet sich in: Humanistische Lyrik. Hg. v. Wilhelm Kühlmann u.a. Frankfurt/M. 1997, S. 808–813. Zu Schede-Melissus als Musiker den Art. v. Uwe Martin in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a. 2005. Personenteil Bd. 14, Sp. 1194–1196, außerdem Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Wiesbaden 1976, S. 68. Zur Vertonung neulateinischer Oden Karl-Günther Hartmann: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen. Erlangen 1976.

27 Jeanice Brooks: „New Music“ in Late Renaissance France. In: Gesang zur Laute. Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u.a. 2002, S. 161–175 argumentiert, dass der Erfolg dieser Sammlung vor allem darauf zurückzuführen ist, dass sie sich an ein neues Publikum wendet, den höfischen Adligen, der das Lautespielen als Dilettant gelernt hat. Die Lieder selbst stammen zum großen Teil aus älteren Traditionen.

28 George Schulz-Berend: Opitz’ Gedichte „Auf die Melodey“. In: Jahrbuch für internationale Germanistik Reihe A, Bd. 8.3. Bern 1980, S. 24–32 und Braun: Thöne und Melodeyen S. 142–144. Vgl. auch Irmgard Scheitler: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik. In: Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a. Hamburg 2014, S. 171–208, hier S. 202.

nungs- und Wiedergabetechniken kannte, konnte sich auf diese Art jeder die Lieder beschaffen, die gerade überall geträllert und gesungen wurden. Die Verfasser dieser Lieder mussten sich regelrecht vor unerlaubter Vervielfältigung schützen. Gabriel Voigtländer schreibt 1642 in der Vorrede zu seinen „Oden und Liedern“, er habe diese Lieder auch deshalb in den Druck gegeben, weil sich viele von ihnen bereits verbreitet hätten, ohne dass er daran etwas verdient habe:

Ja man hat je vnd allzeit meinen Liedern sehr nachgetrachtet/ vnd hab von männiglich viel Anlauffens vmb ein eintzigs gehabt/ vnd wenn ich einen guten Freund etwas geben/ ist es vnter die Leute kommen/ endlich haben sie die Buchdrucker vnd Buchführer gar gedruckt/ vnd gemein gemacht/ vnd so jhren Vortheil gesucht/ wobey meines Nahmens nicht einmahl gedacht worden.²⁹

Auch Opitz scheint mit seinen Liedern sehr erfolgreich gewesen zu sein. 1628 schreibt er an Christoph Coler:

Ich trage hier jetzt auch den Lohn aus den Tändeleien davon, die ich fast noch als Jugendlicher in Heidelberg und anderswo mir ausgedacht habe. Denn aus jedem Haus, jeder Straße lärmst es von meinen Liedchen, die auf den Kreuzungen für den einen oder anderen kleinen Betrag verkauft werden. Ich wohne, wenn es den Göttern gefällt, meinem Ruhm bereits als Lebender bei, und ich ergötze mich an den Herzen der Mädchen und an den Mägden wie der launige Liebhaber eines Schauspiels. Jetzt, wo ich von diesen durch die Jahre verwischten Liedern Abstand gewonnen habe, hilft es doch, sich an die Vergangenheit zu erinnern.³⁰

Dieter Lohmeier hat gezeigt, wie weit und wie schnell sich ein Lied durch Einblattdrucke und Flugschriften verbreiten konnte. Die Schlussfolgerung, dass Melodien dabei oft das Medium zur Verbreitung von Texten waren, leuchtet unmittelbar ein.³¹ Anders als später im 18. und 19. Jahrhundert vertont nicht ein Komponist ein Gedicht, um seinem Inhalt musikalischen Ausdruck zu verleihen, sondern der Dichter bedient sich einer bekannten Melodie, um die Verbreitung seines Gedichtes zu fördern. Wenn Opitz – und nicht nur er, es handelt sich um

29 Gabriel Voigtländer: Allerhand Oden und Lieder. Sohra 1642. Ndr. Hildesheim u.a. 2004, Vorrede f. b^v. Zu Voigtländer vgl. Heinrich W. Schwab: Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers. In: Daphnis 8 (1979), S. 183–207.

30 Martin Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung. Hg. v. Klaus Conermann unter Mitarbeit v. Harald Bollbuck. Berlin, New York 2009, S. 602 (lat. Original S. 600f.). Brief vom 29.2. 1628. Auf die Stelle aufmerksam gemacht hat Schulz-Behrend: Opitz' Gedichte „Auf die Melodey“ S. 24.

31 Dieter Lohmeier: Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter. In: Daphnis 8 (1979), S. 41–65. Vgl. auch Anthony J. Harper: 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. Gudrun Busch und Anthony J. Harper. Amsterdam, Atlanta 1992, bes. S. 35–38.

eine allgemein gängige Praxis³² – bekannte Melodien neu betexten kann und die Angabe der Melodie dabei schon genügte, um jeden wissen zu lassen, wie dieses Lied zu singen war, illustriert das schlagend den Verbreitungsgrad, den bestimmte Melodien in dieser Zeit gehabt haben müssen. Auf eine bekannte Melodie einen neuen Text zu dichten, bedeutete, sich dieser Melodie als Medium zur Verbreitung eines Gedichts zu bedienen. Vielleicht kann man sich das ähnlich vorstellen wie die Praxis der Cover-Versionen in der populären Musik heute: Der Reiz besteht gerade darin, eine Melodie, die jeder kennt, in einer neuen Form zu interpretieren. Umgekehrt hätte der Reiz in der Frühen Neuzeit darin bestanden, dieselbe Melodie mit einem neuen Text zu versehen.

Wenn Opitz selbst in seiner eigenen Ausgabe der „Poemata“ von 1625 die von ihm neu betexteten Melodien nicht mehr nannte, spricht das nicht gegen diese These, sondern dürfte, wie Werner Braun vermutet, eher der Tatsache geschuldet sein, dass Opitz zu Neuvertonungen seiner Lieder anregen wollte.³³ Opitz hätte es sich jetzt sozusagen leisten können, auf die Hilfestellung bekannter Melodien zu verzichten. Wenn diese Vermutung zutrifft, dann war seine Hoffnung berechtigt. Opitz dürfte – nach derzeitigem Kenntnisstand, ein Verzeichnis gibt es bisher nicht – einer, wenn nicht sogar der meist vertonte Dichter seiner Zeit sein.

Die ersten Vertonungen finden sich schon 1627 in Johann Nauwachs „Erstem Theil Teutscher Villanellen“. Ohne den Namen des Dichters zu nennen (das war 1627 also offensichtlich noch möglich) hat Nauwach dort zehn erst später gedruckte Gedichte von Opitz vertont, darunter das berühmte „O du Gott der süßen Schmertzen“. Der Band ist Georg II. von Hessen-Darmstadt und Sophie Eleonore von Sachsen zur Hochzeit gewidmet, also angelegentlich derselben höfischen Festivität entstanden, zu der auch Opitz’ „Dafne“ aufgeführt wurde. Es handelt sich bei dieser nicht um die erste deutsche Oper, wie immer wieder behauptet worden ist, sondern um ein Schauspiel mit musikalischen Einlagen, wie es zu dieser Zeit üblich war.³⁴ Die – heute verlorene – Musik stammte von Heinrich Schütz, der im Übrigen auch zahlreiche Gedichte von Opitz für den Gesang vertont hat. Sie sind handschriftlich erhalten und zeigen, dass Schütz damit auf eine zeitgemäße deutsche vokale Kammermusik nach dem Modell von Claudio Monteverdi zielte.³⁵

Auch Caspar Kittels „Arien und Cantaten“ – obgleich sie in Dresden 1638 mit einem Widmungsgedicht von August Buchner erscheinen – nennen den Namen von Opitz (und aller anderen dort vertonten Dichter) noch nicht. 1642 huldigt Johann Erasmus Kindermann dann allerdings schon mit dem Titel seines „Opt-

32 Natascha Veldhorst schätzt, dass bei neunzig Prozent der Lieder die Musik zuerst da war und der Dichter also eine existierende Melodie wählte, um einen neuen Text darauf zu verfassen, vgl. Natascha Veldhorst: Pharmacy for the Body and Soul: Dutch Songbooks in the Seventeenth Century. In: Early Music History 27 (2008), S. 216–286, hier S. 232.

33 Braun: Thöne und Melodeyen S. 143.

34 Irmgard Scheitler: Martin Opitz und Heinrich Schütz: „Dafne“ – ein Schauspiel. In: Archiv für Musikwissenschaft 68 (2011) S. 205–226.

35 Braun: Thöne und Melodeyen S. 153f.



Abb. 17: Constantin Christian Dedeckind: *Aelianische Musenlust*. Dresden 1657.

zianischen Orpheus“ dem Meister der neuen Verse. Ähnlich schmeichelhaft ist Constantin Christian Dedeckind in seiner „Aelianischen Musen-Lust“ (1657), in der Opitz mit Apollo selbst gleichgesetzt wird.

Das Titelkupfer zeigt dort den Helikon mit Apollo und den Musen auf der linken Seite der Elbe. Auf der rechten Seite sitzt auf einem ähnlichen Berg Opitz an oberster Stelle, während die Opitzianer ihrem Alter entsprechend mit den Musen parallelisiert werden. Unterhalb von Opitz sitzt mit Paul Fleming und Gottfried Finckelthaus die älteste Generation von Opitzianern, gefolgt auf einer zweiten Stufe von Johann Rist, Andreas Tscherning und Simon Dach, auf einer dritten Stufe von David Schirmer, Justus Sieber, Heinrich Held und Dedeckind selbst. Nicht in den Rang der opitzianischen Musen, aber immerhin auf den Titelkupfer haben es Johann Christoph Göring, Ernst Christoph Homburg, Christoph Bernhard und Enoch Gläser geschafft, die in der Mitte des Bildes zu sehen sind und noch auf die Musenberge zustreben.³⁶ All diese Dichter werden als Sänger ihrer Gedichte oder als Musiker mit Instrumenten dargestellt.

³⁶ Zur Interpretation des Titelkupfers und der Identifikation der Dichter vgl. das Vorwort von Thomas in Constantin Christian Dedeckind: *Die aelianische Musen-Lust*. 1657. Ndr. hg. u. eingel. von Gary C. Thomas. Bern u.a. 1991, S. 21*-31*.

3 Liebeslieder und „Buhlereyen“

Als Sänger treten auch die Protagonisten der „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“ (1630) auf. Neben Opitz selbst sind es seine Freunde Wilhelm Nüßler, August Buchner und Balthasar Venator. Die Herren spazieren nicht nur durch eine arkadische Landschaft, schnitzen Sonette in Bäume und führen gelehrte Unterhaltungen, sondern sie singen auch. Opitz selbst ist der erste, der ein Lied anstimmt. Er hat sich nämlich unglücklicherweise in ein zwar sehr schönes, aber auch sehr einfältiges Mädchen verliebt. Über die Belanglosigkeit seiner Verse ist er sich im Klaren, denn bevor er sein Lied anstimmt, zierte er sich noch ein wenig. Venator ermuntert ihn daraufhin mit dem Argument, dass selbst wenn der „innhalt“ des Liedes nicht gefalle, so doch die klangliche Form sicherlich „ergetzen“ werde: „gefelt vns der innhalt nicht/ so ergetzen vns doch die worte“. Besonders wichtig ist der Inhalt des von Opitz gesungenen Liedes wirklich nicht. Zwei Strophen daraus genügen als Illustration:

Ist mein hertze gleich verliebet
 In ein schlechtes mägdelein/
 Die mich tröstet vndt betrübet/
 Soll ich darumb vnrecht sein?
 Liebste/ deiner schönheit licht
 Mindert sich durch einfalt nicht.

Was das Glücke dir nicht schencket/
 Das verdient doch deine ziehr/
 Vndt worauff mein hertze dencket
 Solches hast du gantz bey dir;
 Was mein hertze denckt hast du/
 Vndt das hertze selbst darzue.³⁷

Die Belanglosigkeit des Textes hat niemanden gestört. Dieses und die anderen Lieder der „Hercinie“ wurden in der Folge tatsächlich vertont und zwar mehrfach, genauso wie die Liedeinlagen in den zahlreichen Schäfereien, die dem Modell der „Hercinie“ folgten,³⁸ darunter etwa die „Jüngst-erbawete Schäfferey“ („Amoena und Amandus“, 1632) des Georg Christoph von Gregersdorf, „Floridans Lob- vnd Liebes-Gedichte“ (1635) des Gottfried Finckelthaus, die „Winter-Tages Schäfferey von der schönen Coelinden und deroselben ergebenen Schäffer Corimbo“ (1636) des Christian Brehme und das „Pegnesische Schäfergedicht“ (1644) von Harsdörffer und Klaj. Jenseits aller geschichtsphilosophischen Erwägungen, zu denen diese Schäfereien Anlass gegeben haben, sollte man sie auch in dieser Hinsicht ernst nehmen: als eine Mode, zu der nicht nur die schäferliche

37 Martin Opitz: Schäfferey von der Nimfen Hercinie. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1969, S. 14.
 38 Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen S. 83–87.



Abb. 18: Johann Rist: *Neuer Teutscher Parnass*. Lüneburg 1652.

Stilisierung des Dichters gehört, sondern auch die Tatsache, dass der Dichter als Sänger seiner Verse auftritt.

Johann Rist lässt sich gleich auf dem Titelkupfer seines „Neuen Teutschen Parnass“ (1652) am Elbufer in schäferlichem Ambiente abbilden. Insbesondere aber die Leipziger Dichter scheinen sehr viel Zeit damit verbracht zu haben, in gemischt-geschlechtlichen Gesellschaften singend vor den Toren der Stadt herumzuziehen, Alkohol zu konsumieren und das andere Geschlecht zu umwerben – oder sich jedenfalls vorzustellen, wie sie dies tun. Wie Nils Grosch und Benjamin Roberts gezeigt haben, spielte das gemeinsame Singen – und mehr noch der Tanz – auch schon im 17. Jahrhundert eine große Rolle in Ritualen der Eheanbahung oder noch allgemeiner: der Annäherung der Geschlechter.³⁹ Es war dabei vor allem die Jugend, die sich an diesen Liedern ergötzte, entsprechende Lieder-

³⁹ Vgl. Nils Grosch: „Damit die jugent der bul lieder und fleyschlichen gesenge loß würde“: Zur Funktion von Liebesliedern in der Frühzeit der Populären Musik. In: Amor docet musica. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim u.a. 2012, S. 235–248 und Benjamin B. Roberts: Sex and Drugs before Rock'n Roll. Youth

bücher oder Einblattdrucke besaß und das gemeinsame Singen als Teil einer Jugendkultur praktizierte.

Doch bin ich allzeit frey vnd nicht zu binden:
Wo Schöne Damen sind laß ich mich finden.⁴⁰

So lesen sich Schlager-Texte aus dem 17. Jahrhundert. Sammlungen wie Gottfried Finckelthaus' „Deutsche Gesänge“, aus der diese beiden Zeilen stammen, Christian Brehmes „Lustige/ Trawrige/ und nach gelegenheit der Zeit vorgekommene Gedichte: Zu Passierung der Weyle mit dero Melodeyen mehrrenteils auffgesetzt“ (1637), Georg Greflingers „Weltliche Lieder“ (1651)⁴¹ oder Kaspar Stielers „Geharnschte Venus oder Liebes-Lieder im Kriege gedichtet, mit neuen Gesang-Weisen zu singen und zu spielen gesetzt“ (1660) gehören nicht in eine Geschichte der Lyrik, die es sowieso erst ab dem 18. Jahrhundert gibt, sondern in eine Geschichte der populären Liedkultur. Die Widmungen in niederländischen Liederbüchern der Zeit illustrieren, dass das Liederbuch das bevorzugte Geschenk an junge bürgerliche oder adelige Damen war.⁴² Eine Sammlung von Gedichten wie der „Bloem-Hof“ war keine esoterische „Kunst“, keine Lyriksammlung im emphatischen Sinne, wie es später der „West-östliche Divan“ Goethes oder Rilkes „Sonette an Orpheus“ sein werden, sondern ein Kultbuch der Jugend, in dem man heimlich las und das man unter den Gebetbüchlein versteckte, wenn die Eltern das Zimmer betraten.

Mitte des 17. Jahrhunderts beschreibt ein Rotterdamer Prediger als abschreckendes Beispiel, was er bei seinen Hausbesuchen bei den jungen Damen auf der Kommode liegen sieht. Neben den Puderöschen, dem Rouge, dem Lippenstift und was diese jungen Damen sich sonst ins Gesicht schmierten, lägen dort die weltlichen Liederbücher mit ihren abscheulichen Liebesliedern – und im ganzen Zimmer keine Bibel und kein Gesangbuch.⁴³ Zu diesen Büchern gehört der „Bloem-Hof“. Mit seiner ganzen pretentiösen Aufmachung und Ausgestaltung richtet er sich an ein offensichtlich höchst modebewusstes, jugendliches Publikum. Es war das Buch, das man haben musste, wenn man 1608 zur jeunesse doreé der Niederlande gehörte.

Auch die „Deutschen Poemata“ des zwanzigjährigen Martin Opitz, wie sie Zincgref 1624 herausgegeben hatte, waren voll von Liebesliedern und „Buhlereyen“. Im Gegensatz zu der Ausgabe von 1625 waren diese „Buhlereyen“ auch nicht durch einen ersten Teil, „worinnen geistliche Sachen“ enthalten waren,

Culture and Masculinity during Holland's Golden Age. Amsterdam 2012, S. 187–214. (Im open access zugänglich auf den Seiten der Amsterdam University Press.)

40 Gottfried Finckelthaus: Deutsche Gesänge. Hamburg 1640, f. B7r („Eben der“).

41 Astrid Dröse: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert. Berlin, München, Boston 2015. Richtungweisend dort S. 279–293 zu Aufführungspraxis und Funktion der Lieder.

42 Natascha Veldhorst: Pharmacy for the Body and Soul: Dutch Songbooks in the Seventeenth Century. In: Early Music History 27 (2008), S. 216–286, hier S. 250.

43 Veldhorst: Pharmacy for the Body and Soul, S. 167f.



Abb. 19: Vier Illustrationen aus dem „Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught“, 1608

DOI: 10.13173/9783447110730.309

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>
© by the author

aufgefangen, sondern die Sammlung beschränkte sich vollständig auf weltliche Dichtung. Unter den „Buhlereyen“ befand sich das späterhin, im prüden 19. Jahrhundert, berühmt-berüchtigte „Fieberliedlein“ mit seiner Beschreibung eines Orgasmus:

Das Fieberliedlin.

Nechst als zugleiche lagen
 Zwey lieb in fiebers schmertz/
 Sprach er: ich bin zutragen
 Für dich bereit/ mein hertz/
 Für dich bin ich bereit zu leiden/
 Vnd soll sich meine Seele scheiden.

Er lag in heisser flammen/
 Die Sprache ließ schon nach/
 Die Hitze kam zusammen/
 Der Puls schlug sehr gemach;
 Empfund doch mitten in dem leiden/
 Weil er bey jhr wahr/ lust vnd freuden.

Sie schlug die augen nieder/
 Als er fiel in den tod/
 Er wandte hin vnd wieder
 Sein haupt in letzter noth/
 Sein Hertz wurd matt/ die adern sprungen/
 Der Geist würd auß zu fahrn gezwungen.

Sie sprach: mein lieb/ mein leben/
 Jch schwimme wegen dein/
 Vnd ich/ er sagt/ muß geben
 Für dich mein Seelein.
 So ist er in der Schoß gestorben/
 Die er so treulich hatt erworben.⁴⁴

Das niederländische Original stammt von Gerbrand Adriaenszoon Bredero.⁴⁵ Auch das ist ein „Liedlein“ und also für den Gesang geschrieben. Es ist offensichtlich, dass es nur bestimmte Situationen waren, in denen es gesungen werden konnte und dass diese Situationen nichts mit einer Konzertsaal-Aufführung im Sinne des 19. Jahrhunderts zu tun hatten. Auch hier wird man wieder an die Rezeptionsformen populärer Musik denken müssen. Ein solches Lied, gesungen zur

44 Opitz: Poemata 1624, S. 93f., ed. Wittkowski S. 134, GW 2.1, S. 211 (nr. 119).

45 Vgl. Theodor Weevers: Some Unrecorded Dutch Originals of Opitz. In: Neophilologus 23 (1938), S. 187–198.



Abb. 20: *Musizierendes Paar. Chrispijn de Passe nach Maerten de Vos. Aus einem Zyklus der vier Elemente.* (Terra) Das Motiv kursiert auch unter anderen Titeln.

Laute oder als Einblattdruck verschenkt, bestätigt den Befund des Musikwissenschaftlers Nils Grosch, dass in der Frühen Neuzeit Lieder als „Kommunikationsmittel für emotionale Botschaften“ verwendet wurden. Ähnlich wie Bildquellen aus der Zeit zeigen, dass „das Singen zur Laute einen auffälligen Bezug zum Geschlechterverhalten junger Menschen“ aufweist, ist das Liebeslied Ausdruck einer städtisch geprägten Jugendkultur.⁴⁶ Die kunstvolle Aufmachung des „Bloem-Hof“ genauso wie die der „Deutschen Poemata“ dokumentiert nicht nur den intellektuellen Anspruch ihrer Verfasser, sondern auch den Anspruch, Teil einer modischen, populären Avantgarde zu sein.

In seiner erotischen Deutlichkeit ist das „Fieberliedlein“ bei Opitz eine Ausnahme. Hier dürften es deshalb auch nicht die fehlende Alternation und die Apothen gewesen sein, die Opitz dazu veranlassten, dieses Gedicht in die Samm-

⁴⁶ Nils Grosch: Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert. Münster u.a. 2013, S. 98.

lung von 1625 nicht mehr mit aufzunehmen (beides wäre leicht zu korrigieren gewesen), sondern die offensive Weltlichkeit dieser erotischen Dichtung. Gerade die populäre, weltliche Liedkultur war den schärfsten Angriffen von Seiten der Theologen ausgesetzt. Seit Luther hatte es insbesondere auf protestantischer Seite nicht abreißende Versuche gegeben, das weltliche Lied durch Kontrafazierung – also Beibehaltung der Melodie bei Ersetzung der weltlichen durch geistliche Texte – für die Propaganda christlicher Ideale einzusetzen.⁴⁷ Auch das illustriert ex negativo die Bedeutung, die die populäre Liedkultur gehabt haben muss.

Die theologische Polemik dürfte auch der Grund gewesen sein, warum (wie im Falle des „Bloem-Hof“) weltliche Lieder häufig anonym veröffentlicht wurden, im Gegensatz zu geistlichen. Johann Rist (selbst ein Theologe) nimmt bei seiner „Galathee“ (1642) Zuflucht zu der Fiktion, die – allerdings vergleichsweise harmlosen – Schäferliedchen dieser Sammlung seien ihm entwendet und gegen seinen Willen gedruckt worden. Brieflich dagegen zeigt er sich gegenüber Zesen ungeduldig, wann die Sammlung endlich erscheint.⁴⁸

Mit sieben Auflagen ist die „Galathee“ dann äußerst erfolgreich. Im Gegensatz zur „Hercinie“ verzichtet Rist fast ganz auf eine begleitende oder rahmende Handlung und veröffentlicht nur die Lieder, eingeleitet jeweils mit einer kurzen Situationsschilderung in Prosa. Zu den „barocken Evergreens“, den Schlagern des 17. Jahrhunderts, gehört nach Werner Braun das einleitende Lied „Daphnis ging für wenig Tagen“.⁴⁹ Auch hier ist (um noch einmal Venator aus der „Hercinie“ zu zitieren) der „innhalt“ ziemlich belanglos, aber die „worte“ haben scheinbar „ergetzt“:

1. Daphnis gieng für wenig Tagen
über die begrünte[n] Heid/
Heimlich fieng er an zu klagen
Bey sich selbst sein schweres Leid/
Sang aus hochbetrübte[m] Hertzen
Von den bittern Liebes-Schmortzen/
Ach daß ich dich nicht mehr seh
Allerschönste Galathe!
2. Jst mier recht/ das sind die Spiten
Die ich an den Bäumen schauw/
Hinter welche[n] pflegt zu sitzen
Galathee bey der Auw'

⁴⁷ Grosch: Lied und Medienwechsel, S. 96–103.

⁴⁸ Vgl. Dieter Lohmeier: Exkurs: Zur Druckgeschichte von Rists „Galathee“. In: Søren Terkelsen: Astree Siunge-Choer. Die dänischen Lieder mit ihren deutschen Vorlagen von Gabriel Voigt-länder und Johann Rist. Hg. v. Erik Søderholm. Neumünster 1976, S. 143–137, hier S. 132f.

⁴⁹ Vgl. Braun: Thöne und Melodeyen S. 204.



Abb. 21: Johann Rist: *Des Daphnis aus Cimbriens Galathee*.
Lüneburg 1642.

Als sie zwinget meine Sinnen
 O du Preyß der Schäfferinnen/
 Weh mir daß ich nicht mehr seh
 Allerschönste Galathe.⁵⁰

Der Titelkupfer der „Galathee“ lässt keinen Zweifel an der erotischen Direktheit der Sehnsucht nach der schönen Schäferin.

An ein jugendliches, tanzfreudiges Publikum wendet sich auch Philipp von Zesen, wenn er in seinem „Helikon“ (1656) die neue, opitzianische Metrik nicht nur an Versen, sondern auch an der Erfindung von Tänzen entwickelt. Ein „Tantz- oder reihen-lied/ zwischen einem mans- und einem weibes-bilde“ schlägt Zesen dort folgendermaßen zu tanzen und zu singen vor:

Er fähet an nach zwei steigenden oder mänlichen reimen/ [d.h. Jamben] mit forsetzung des rechten fußes/ auf der rechten seite des saales/ vom morgen nach dem abende zu/ singende zu tantzen; Sie aber/ die unterdessen stille gestanden ist/ fähet an nach 2 fallenden oder weiblichen reimen/ [d.h. Trochäen] auch fallend/ d. i. mit forsetzung des linken fußes/ auf der linken seite des saales/ von morgen nach dem niedergange zu/ da Er indeſen auf Sie wartet/ auch singende zu tantzen. Da geben sie dan einander die hände/ und tantzen das gesetze mitten auf dem saale/ nach rollenden Palmen= oder Dattel=reimen [d.h. Daktylen] follend hinaus/ als:

1.

- (Er) Wo ist doch meine Rosemund/
 die mier mein hertz macht wund?
- (Sie) Schau! hier kömmt sie/ dier ihr leben
 gantz zu geben.
- (Beide) Der himmel mag stürmen/ mag hitzen und blitzen/
 wan unter dem schirme der liebe wier sitzen.
 wier können uns lieben/
 ohn alles betrüben/
 dieweil uns die liebe so lieblich anblikt/
 ja weil es sich alles zur fröligkeit schikt.⁵¹

50 Johann Rist: Daphnis bekümmerte Liebes-Gedancken/ Als er bey seiner Galatheen nicht seyn konte. In ders.: Des Daphnis aus Cimbriens Galathee. Lüneburg 1642, f. B ij^r.

51 Philipp von Zesen: Hoch-deutscher Helikon (1656). In ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1977, Bd. 10.1, S. 180f. Vgl. auch dort S. 61f., wo ein solcher Tanz beschrieben wird. Auf die Stelle hingewiesen hat Gary C. Thomas: Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter. In: Daphnis 16 (1987), S. 107–146, hier S. 144. Vgl. auch Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesen in seiner Zeit und seiner Umwelt. Berlin, Boston 2013, S. 68.



Abb. 22: *De vijf dwaze maagden dansen en musiceren* („*Die fünf törichten Jungfrauen tanzen und musizieren*“). Crispijn van de Passe (I), nach Maerten de Vos.

Auch Zesen war ein beliebter und populärer Dichter, der mit Musikern und Komponisten in engem Kontakt stand. Solche Tanzerfindungen waren keine theoretischen Übungen oder abseitigen Experimente. So viel Wert Zesen auf seine metrischen Innovationen legt – sie sind ihm niemals Selbstzweck. Es geht immer um die musikalische Wirkung als Einladung zum Tanz und zum Gesang. An anderer Stelle heißt es bei Zesen:

Diese und dergleichen lieder werden mit anmuht und lust weder gemacht noch gelesen/ wo man die gesang-weise/ die ihnen die anmutigkeit ehrst geben mus/ nicht darbei hat/ und sie zugleich/ auch selbst im auf-setzen und verfassen/ mit-singet.⁵²

Mit dieser Art von Popularität und Leichtigkeit, von Erotik und Spiel, von Dichtung als Tanz und Gesang ist erst im 18. Jahrhundert Schluss, mit der Entstehung der Lyrik als erhabener Dichtung, von einem Sänger ewiger Wahrheiten im Zustand enthusiastischer Entrückung verfasst.⁵³ Zwar beruft sich auch diese Lyrik noch auf ihre Musikalität, allerdings in einem ganz anderen Sinne.

4 Lehrlinge der Griechen: Breitinger und Klopstock

Zu den zahlreichen Implikationen der Tatsache, dass ein Großteil der Dichtung des 17. Jahrhunderts für den Gesang gedacht ist, gehört auch, dass diese Dichtung nicht den Versuch unternimmt, die Musik zu ersetzen. Sie ist für den Gesang geschrieben, ohne dabei in ihrer sprachlichen Form selbst zu Musik werden zu wollen. Das ist ein großer Unterschied zur Entstehung der „lyrischen Poesie“ als unmittelbarer Ausdruck einer Empfindung, der als solcher schon Musik ist, wie sie sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht. In den Worten von Heinz Entner:

Die Entwicklung des lyrischen Gedichts, wie es dem modernen Leser geläufig ist, stellt sich literaturgeschichtlich dar als fortschreitende Emanzipation des dichterischen Worts von der Musik, als Arbeit auf das Ziel hin, jene lyrische Wirkung, die früher vom Zusammenklang des Worts mit der Musik erreicht worden war und die im Lied weiterhin so erreicht wird, auch allein durch das Wort zu erreichen, ja, sie mündet letztlich in das Bestreben, den Wirkungsraum der Musik durch das Wort zu besetzen.⁵⁴

52 Philipp von Zesen: Hoch-deutscher Helikon (1656). In ders.: Sämtliche Werke. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1977, Bd. 10.2, S. 587f. Auch auf diese Stelle hat Thomas: Dance Music S. 115 hingewiesen.

53 Die Anakreontik, der auch Klopstock mit seiner zärtlich-empfindsamen Seite („Das Rosenband“) angehört, bildet einen gewissen Übergang zwischen diesen beiden Polen. Vgl. Stefan Ebert und Klopstock: empfindsam-erhabene Posen und offener Austausch. In: Johann Arnold Ebert. Dichtung, Übersetzung und Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung. Hg. v. Cord-Friedrich Berghahn u.a. Heidelberg 2016, S. 177–190.

54 Heinz Entner: Deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts zwischen „Lied“ und „Lyrik“. In: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Hg. v. Wolfram Steude. Leipzig 1987, S. 31–41, S. 32.

Wie die Entstehung der alternierenden Metrik um 1600, so ist auch die Entstehung dieser Lyrik als stilgeschichtliche Entwicklung zu beschreiben und das heißt: als Abkehr vom Prinzip der Alternation. Erste, grundsätzliche Kritik daran wird 1740 in Johann Jakob Breitingers „Critischer Dichtkunst“ laut. Paradoxerweise sind es wieder die Italiener und Franzosen, deren Verskunst den Deutschen als vorbildlich gepriesen wird. Jetzt ist es gerade die Tatsache, dass sich in diesen Sprachen keine alternierende Metrik finde, die sie zum Vorbild macht. Zwar hätte auch die italienische und französische Sprache hohe und tiefe Silben, schreibt Breitinger, alleine es sei den Italienern und Franzosen deshalb nicht in den Sinn gekommen, „die hohen und tiefen Sylben in ihren Versen auf beständige Sitze zu setzen“. Ihr „musicalisches Ohr“ hätte ihnen solches verboten, „damit ihr Vers nicht in eine verdrüfliche Homophonie verfalle.“⁵⁵

Alles, was man bei italienischen und französischen Versen beachten müsse, sei die richtige Silbenzahl und der Akzent vor der Zäsur und am Ende des Verses. Diese freie Verteilung der Tonstellen über den Vers sei wesentlich musikalischer als die regelmäßige Alternation mit ihrer „Monotonie und Unisonanz“ (S. 451) Dazu komme die Tatsache, dass die regelmäßige Alternation zu zahlreichen Tonbeugungen zwinge. In einem längeren Gedicht schaffe es einfach niemand, die Wörter immer so zu setzen, dass an den vom metrischen Schema geforderten Stellen auch wirklich immer betonte Silben zu stehen kämen. In Anbetracht dieser Sachlage meint Breitinger, dass „man besser thäte, so man die Regel, die befiehlt die hohen und tiefen Accente beständig mit einander abwechseln zu lassen, fahren liesse“ und nach dem Vorbild der italienischen und französischen Verse „einen angenehmen Wechsel von natürlichen Jamben, Trochäen und Dactyli-schen“ zulasse. (S. 470) Ausdrücklich erklärt Breitinger den Vers vor Opitz, der „durch die beständige Abwechselung der Füsse den Eckel der Homophonie“ (S. 467) vermieden habe, zum Vorbild. Damit dürfte die französische Technik Weckherlins gemeint sein.

Die Forderung Breitingers nach einem Verzicht auf regelmäßige Alternation ist allein stilistisch motiviert. Diese erzeugt jetzt keinen Klang mehr, der besonders gesucht würde, sondern im Gegenteil Ekel und Überdruss. Die Berufung auf die höhere Musikalität der italienischen und französischen Verse ist insofern verräterisch, als es nicht die Verse als solche sind, die musikalischer oder unmusikalischer sind. Es ist eine bestimmte Art von Musikalität, die Breitinger in der regelmäßigen Alternation nicht wiederfindet.

Welcher Art diese Musikalität ist, wird deutlich an zwei anderen Kritikpunkten. Erstens bestreitet Breitinger die „Anmuth des Reimes“. Diese bloße „Widerholung eines Schalles“ könne nur das „stumpfe Ohr“ erfreuen, für „geistreiche Leute“ aber keinen Reiz haben. Breitinger vergleicht die Wirkung des Reims mit einem „Kirmefß-Tantz, wo die Personen bey bestimmten Pausen aus Freude-Be-

55 Johann Jakob Breitinger: Critische Dichtkunst. Zürich 1740. Bd. 2, 10. Abschnitt: „Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses“, S. 466f.

zeugung in die Hände klatschen“. Der Reim mache einen komischen Effekt und könne deshalb „alleine in einigen lustigen Gedichten einen Platz fodern“. (S. 460) Mit der Erhabenheit der großen Dichtung, die Breitinger im Sinn hat, ist das Kling-Klang des Reims nicht mehr zu vereinbaren.

Zweitens verteidigt Breitinger genau die stilistische Figur, die Opitz ausdrücklich verboten hatte, nämlich die Inversion. Diese Verteidigung der Inversion richtet sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gegen Opitz, sondern gegen seinen stilgeschichtlich wichtigsten Nachfolger, Johann Christoph Gottsched. In seinem „Versuch einer critischen Dichtkunst“ hatte dieser die prosaische, „ordentliche Wortfügung“, ausdrücklich mit Berufung auf Opitz und gegen Bodmers Milton-Übersetzung auch für die Dichtung gefordert.⁵⁶ Nach Breitinger dagegen ist es ein unnatürlicher Zwang, „welcher dem deutschen Verse dadurch angethan wird, daß man ihn allzu scharf an die prosaische Construction bindet.“ Was wären die Verse Homers oder Vergils, wenn man sie an die gewöhnliche, prosaische Wortstellung anpassen würde? Es sei „ein Irrthum, wenn man gläubt, daß die deutsche Sprache von der ordentlichen und üblichen Construction in keinen Weg abweichen könne; ohne daß eine lächerliche Rede herauskomme.“ (S. 463) Die freie Anordnung der Wörter im Vers helfe vielmehr dabei, Affekte natürlich auszudrücken. Inversionen sind nicht nur erlaubt, sondern geradezu gefordert, weil auch der natürliche Sprachgebrauch im Affekt sich nicht an die grammatisch korrekte Wortstellung halte.

Friedrich Gottlieb Klopstock, der 1747 seine „Oden“ zu schreiben beginnt, ist der Vollstrecker der Forderungen Breitingers. Die erste seiner Oden ist programmatisch „Lehrling der Griechen“ betitelt:

Der Lehrling der Griechen

– v – v v – , – v v – v –
– v v

– v – v v – v –
– v v

Wen des Genius Blick, als er gebohren ward,
Mit einweihendem Lächlen sah,
Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben umflogt, und sein mäonisch Ohr
Vor dem Lerme der Scholien
Sanft zugirrtet, und ihm, daß er das Alterthum
Ihrer faltigen Stirn nicht säh,

⁵⁶ Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. Hg. v. Joachim und Brigitte Birke. In ders.: Ausgewählte Werke. Berlin, New York 1973, Bd. 6.1, S. 357 (Kap. IX, § 7).

Der Lehrling der Griechen.

— v — v v —, — v v — v —,
 — v — v v — v —

Wen des Genius Blick, als er gehohren ward,
 Mit einweihendem Lächeln sah,
 Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anakreons
 Fabelhafte Gespielinnen,
 Dichtrische Tauben umflogt, und sein mäonisch Ohr
 Vor dem Lärme der Scholien
 Sanft zugirrte, und ihm, daß er das Alterthum
 Ihrer faltigen Stirn nicht säh,
 Eure Fittige lieht, und ihn umschattetet,
 Den rust, stolz auf den Lorberkranz,
 Welcher vom Fluche des Volks welt, der Eroberer
 In das eiserne Feld umsonst,
 Wo kein müchterlich Ach hänger beym Scheidefuß,
 Und aus blutender Brust gesenst,
 Ihren sterbenden Sohn dir, unerbittlicher
 Hundertarmiger Tod,entreißt!
 Wenn das Schicksal ihn ja Königen zugeselle,
 Umgewöhnt zu dem Waffenklang,

R 2

Sieht

Abb. 23: Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Lehrling der Griechen*. Aus den „Oden“, Hamburg 1771.

Eure Fittige lieht, und ihn umschattetet,
 Den ruft, stolz auf den Lorberkranz,
 Welcher vom Fluche des Volks welkt, der Eroberer
 In das eiserne Feld umsonst,
 Wo kein müchterlich Ach bang bey dem Scheidekuß,
 Und aus blutender Brust geseufzt,
 Ihren sterbenden Sohn dir, unerbittlicher,
 Hundertarmiger Tod, entreißt!
 Wenn das Schicksal ihn ja Königen zugesellt,
 Umgewöhnt zu dem Waffenklang,
 Sieht er, von richtendem Ernst schauernd, die Leichname
 Stumm und seelenlos ausgestreckt,
 Segnet dem fliehenden Geist in die Gefilde nach,
 Wo kein tödlicher Held mehr siegt.
 Ihn lässt gütiges Lob, oder Unsterblichkeit
 Deß, der Ehre vergeudet, kalt!
 Kalt der wartende Thor, der, des Bewunderns voll,
 Ihn großäugichten Freunden zeigt,
 Und der lächelnde Blick einer nur schönen Frau,
 Der zu dunkel die Singer ist.
 Thränen nach besserem Ruhm werden Unsterblichen,
 Jenen alten Unsterblichen,
 Deren daurender Werth, wachsenden Strömen gleich,
 Jedes lange Jahrhundert füllt,
 Ihn gesellen, und ihn jenen Belohnungen,
 Die der Stolze nur träumte, weih!
 Ihm ist, wenn ihm das Glück, was es so selten that,
 Eine denkende Freundin giebt,
 Jede Zähre von ihr, die ihr sein Lied entlockt,
 Künftiger Zähren Verkünderin!⁵⁷

⁵⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Lehrling der Griechen. In ders: Werke und Briefe Bd. I.1. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 1f. Zu Klopstocks Stil- und Metrikreform vgl. Katrin Kohl: Friedrich Gottlieb Klopstock. Stuttgart 2000, S. 60–68. Zu Klopstocks Stilidealen ausführlich Karl Ludwig Schneider: Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1965.

Klopstock bricht in solchen Oden mit allen Hör- und Lesegewohnheiten, die sich im Gefolge von Opitz etabliert hatten. Nicht nur verschmäht er ein alternierendes Versmaß (der Jambus habe die Sprache „halb in die Acht erklärt“, heißt es), er verzichtet auch auf den Reim. Einen „bösen Geist“ und ein „plumpes Wörtergepolter“ wird er ihn später nennen.⁵⁸ Vor allem aber bemüht sich Klopstock nicht um eine verständliche Syntax. Erst nach mehrmaligem Lesen wird langsam klar, worum es in dieser Ode geht. Diese gewollte Dunkelheit des Ausdrucks (*obscuritas* heißt dieses Stilmittel in der Rhetorik) hat Klopstock die schärfste Polemik von Seiten Gottscheds eingebbracht, des Verteidigers der „Sprachreinigkeit“ und Deutlichkeit.

Ein gewisser Höhepunkt dieser Polemik war 1752 erreicht, als Gottsched in seiner Zeitschrift „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ eine „Gereimte Umschreibung der Reimfreyen Kloppstockischen Ode an den König“ brachte. Es handelt sich um eine „Umschreibung“ in ein verständliches Deutsch, die von einem „geschickten Frauenzimmer in der Mark Brandenburg“ verfasst worden sei. In der redaktionellen Anmerkung Gottscheds heißt es einleitend, Klopstock sei damit wohl der erste Dichter, „dem das Schicksal wiederfährt, in seine eigene Muttersprache übersetzt zu werden.“ Lese man diese Übersetzung, „klinget alles eben so, wie alle vernünftige Dichter unsers Vaterlandes, seit Opitzens Zeiten gedacht und geschrieben haben.“ Klopstock hätte den Fehler gemacht, „fremde Wortfügungen, unerhörte Versetzungen, Verkehrungen der Ausdrücke und halbverbissene Redensarten“ „für neue Gedanken“ zu halten.⁵⁹

1754 veröffentlicht der Gottschedianer Christoph Otto von Schönaich ein ganzes „Neologisches Wörterbuch; als ein sicherer Kunstgriff, in 24 Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden, und sich über alle schale und hirnlose Reimer zu schwingen.“ Gewidmet ist es „dem Geist-Schöpfer, dem Seher, dem neuen Evangelisten, dem Träumer, dem göttlichen St. Klopstocken“. Schönaich listet darin in alphabetischer Reihenfolge die stilistischen Sünden von Klopstock und Bodmer auf und belustigt sich an deren gesuchtem Pathos. „Jedermann giebt zu, daß Klopstock Verstand hat; nicht aber alle räumen ihm eine gesunde Verunft ein“, heißt es in der Vorrede.⁶⁰ Auf solche Kritik hat Klopstock – auch darin ganz der erhabene, enthusiastisch erregte Dichter – gar nicht geantwortet.

In einem Aufsatz „Von der Sprache der Poesie“ hat Klopstock seinerseits 1758 die Prinzipien der neuen „Poesie“ erläutert.⁶¹ Zu ihnen gehört etwa die Forderung, keine gemeinen, durch ständigen Gebrauch abgeschliffenen und würdelos

58 Klopstock: An Johann Heinrich Voß. In ders.: *Werke und Briefe* Bd. I.1, S. 446.

59 Gereimte Umschreibung der Reimfreyen Kloppstockischen Ode an den König. In: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* 2 (1752), S. 776–782, hier S. 777. Der Verweis auf die Stelle bei Schneider: Klopstock S. 32.

60 Christoph Otto von Schönaich: *Die ganze Aesthetik in einer Nuss oder Neologisches Wörterbuch*. Hg. v. Albert Köster. Berlin 1900, S. 9.

61 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Von der Sprache der Poesie*. In ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989, S. 22–34.

gewordenen Wörter zu verwenden. Was er damit meint, zeigt die fortwährende Überarbeitung, der Klopstock die eigenen Werke unterzieht. „Kommen“ wird dabei durch „sich nähern“ ersetzt, „gehen“ durch „wandeln“, „reisen“ durch „walten“ und „Gesicht“ durch „Antlitz“.⁶² Eine weitere, beliebte stilistische Strategie ist die Verfremdung der Wörter durch neue Komposita („hinströmen“, „umschatten“) oder Kürzung der Vorsilbe: „Der Weltraum fernt mich weit von dir“ schreibt Klopstock etwa, oder: „schon zerschmettern sie, stümmeln mich“ (statt „verstümmeln“).⁶³ Außerdem macht Klopstock exzessiven Gebrauch von der Lizenzi, neuen Wörter zu bilden („grabverlangend“, „Erstaunung“, „friesam“).

Das wichtigste Prinzip ist aber das Aufbrechen der gewöhnlichen Syntax. In einer kurzen Abhandlung „Von der Wortfolge“ (1779) nennt Klopstock vier Gründe, warum der Dichter die normale Syntax nicht nur verändern dürfe, sondern sogar müsse. An erster Stelle steht die Notwendigkeit, den „Ausdruck der Leidenschaft“ zu verstärken.⁶⁴ Gemeint ist damit, dass genauso wie das Metrum „Mitausdruck“ des Gedankens sein muss, auch die Syntax die emotionale Bewegtheit des Inhalts widerspiegeln muss. Indem es für Klopstock gleichzeitig in der „Poesie“ immer nur um die sinnliche Vergegenwärtigung affektiv aufgeladener Inhalte geht, muss die Sprache dieser „Poesie“ auch immer von der „prosaischen Wortfolge“ abweichen. Die Inversion wird damit zum „emotionalen Anordnungsprinzip für die Satzeinheit“.⁶⁵ „Poesie“, wie Klopstock sie konzipiert, ist der maximale Gegensatz zur Prosa und darf deshalb auch nicht deren Konstruktionslogik übernehmen. Verständlichkeit – *perspicuitas* – ist für Klopstock kein stilistisches Ideal.

Überhaupt darf eine Ode nicht so aussehen, als sei sie nach vernünftigen, logischen Prinzipien gebaut worden. „Frey aus der schaffenden Sel enttaumeln“ solle sie, „ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich“.⁶⁶ Diese Wirkung erreicht Klopstock durch die exzessive Anwendung von Inversion, Exclamatio, Asyndeton, Ellipse, Aposiopese und ähnlichen, Affekte vergegenwärtigenden Stilmitteln. Dass es ausgerechnet die komplexen metrischen Formen der antiken Ode sind, die Klopstock dabei nachahmt, ist nur scheinbar ein Paradox. Klopstock gelten diese Odenstrophen als differenzierter Ausdruck von Affekten.

Wenn die zitierte Ode den Titel „Lehrling der Griechen“ trägt, so bezieht sich dieser Titel nicht auf den Inhalt, sondern nur auf die metrische Form. Klopstock bildet in ihr die griechischen Odenmaße nach – das heißt genauer gesagt und wiederum paradoixerweise: die griechischen Odenmaße, wie sie Horaz für die

62 Beispiele nach Schneider: Klopstock S. 46.

63 Beispiele nach Schneider: Klopstock S. 50.

64 Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der Wortfolge. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989, S. 174–179.

65 Schneider: Klopstock S. 54.

66 Friedrich Gottlieb Klopstock: Alkäische Ode. Auf meine Freunde (1747). In ders.: Werke und Briefe Bd. I.1. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 6.

lateinische Dichtung adaptiert hat.⁶⁷ In diesem Fall handelt es sich um eine Variante der zweiten asklepiadeischen Odenstrophe. Auffällig am vorangestellten Metrum ist vor allem die Tatsache, dass Klopstock einen Hebungsprall in der Mitte des ersten Verses haben möchte, also bewusst einen völlig unopitzianischen Klangeffekt sucht.

Dieser Hebungsprall verdeutlicht auch, dass der Abdruck des metrischen Schemas nicht als Analyse, sondern als Lektüre- oder Rezitationsanweisung gedacht ist, als eine Art Partitur: Der Hebungsprall in diesen Versen ist im Deutschen nur in der Form zu realisieren, dass man zwischen den beiden Wörtern eine Pause macht. Stünde das metrische Schema dem Gedicht nicht voran, würde man das „als“ im ersten Vers genauso wie das „und“ im fünften Vers sicher nicht betont lesen. Den fünfunddreißigsten Vers – „Ihm ist, wenn ihm das Glück, was es so selten that“ – würde man ohne diese metrische Rezitationsanweisung als jambischen Vers lesen. Auch in diesem Punkt markiert Klopstock eine radikale stilistische Umorientierung: Die natürliche Betonung der Wörter ist nicht mehr allein ausschlaggebend für die Betonung des Verses.

5 Das „Sylbenmaß“ als „Mitausdruck des Gedankens“

Gleichzeitig mit den ersten Oden arbeitet Klopstock an seinem Epos, dem „Messias“. 1749 erscheinen die ersten Gesänge. Der Anfang lautet:

Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschen Erlösung,
Die der Messias auf Erden in seiner Menschheit vollendet,
Und durch die er Adams Geschlechte die Liebe der Gottheit
Mit dem Blute des heiligen Bundes von neuem geschenkt hat.
Also geschah des Ewigen Wille. Vergebens erhub sich
Satan wider den göttlichen Sohn: umsonst stand Judäa
Wider ihn auf; er thats, und vollbrachte die grosse Versöhnung.⁶⁸

Das sind Hexameter nach griechisch-lateinischem Modell. Klopstock macht von allen Freiheiten Gebrauch, die dieser Vers in der Antike hatte und erweitert sie noch massiv, indem er den Ersatz der Spondäen durch Trochäen erlaubt. Der antike Hexameter besteht aus sechs daktylischen Füßen, wobei die ersten vier durch Spondäen – oder, in der freien Auslegung Klopstocks, auch durch Trochäen – ersetzt werden können. Die letzte Silbe kann im antiken Hexameter lang oder kurz sein (anceps), bei Klopstock ist sie unbetont. Fest liegen in Klopstocks Hexametern also nur die sechs Längen und die Doppelsenkung im fünften Fuß:

⁶⁷ Grundlegend zu den Paradoxien von Klopstocks Nachahmungstheorie Stefan Elit: Die beste aller möglichen Sprachen der Poesie. Klopstocks wettstreitende Übersetzungen lateinischer und griechischer Literatur. St. Augustin 2002.

⁶⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Messias. Erste Druckfassung 1748. In ders.: Werke und Briefe Bd. IV.3. Hg. v. Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin, New York 1996, S. 3.

- v - v - v - v - **vv** - v
 vv vv vv vv

Die Silbenzahl dieses Klopstockschen Hexameters kann damit zwischen dreizehn und siebzehn Silben schwanken. Schon die metrische Analyse der zitierten, ersten Verse zeigt, wie viel metrische Gestaltungsfreiheit dieser Hexameter lässt:

- v - vv - vv - vv - vv - v
 - v - vv - vv - v - vv - v
 - v - v - v - vv - vv - v
 - v - vv - vv - vv - vv - v
 - vv - v - vv - vv - vv - v
 - v - vv - vv - v - vv - v
 - vv - v - vv - vv - vv - v

Zusammen mit der Tatsache, dass die Verse ungereimt sind, ergibt sich ein völlig neues Klangbild – oder besser: ein neuer Stil. Löst man die Zeilenform dieser Verse auf und läse sie mit normaler Satzbetonung, wäre ihre Versform kaum noch zu erkennen. Was man hören würde, wäre eine komplex rhythmisierte Prosa. Genau in dieser Freiheit sah Breitinger den großen Vorteil des Hexameters gegenüber dem Alexandriner: Die Sprache könnte aufgrund dieser Freiheit den „Bewegungen des Herzens“ (S. 450), den Affekten folgen, indem frei vom Zwang der Alternation und des Reims die Wörter so gesetzt werden könnten, wie sie der Affekt natürlicherweise setzen würde. Das macht nach Breitinger die Musikalität dieser Verse aus.

Damit ist aber auch gesagt, dass – entgegen einem gängigen Vorurteil – der Hexameter (wie Klopstock ihn gebraucht) ein relativ freies, einfach zu verwendendes Versmaß ist, im Gegensatz zum Alexandriner. Ein Alexandriner nach den Regeln von Opitz ist eine extrem gezwungene Angelegenheit, verglichen mit den Hexametern Klopstocks. Genauso ist das Sonett eine extrem starre Form, verglichen mit den Oden Klopstocks. Das erklärt die Tatsache, dass das Alexandriner-Sonett im 18. Jahrhundert gerne mit dem Zwang und der Steifheit der höfischen Etikette identifiziert wird, im Gegensatz zur angeblichen Natürlichkeit des Hexameters.

Die Schwierigkeit an den poetischen Formen Klopstocks ist nicht die Metrik als solche, sondern die Nachahmung der Affekte, die sich in den sprachlichen Rhythmen vollziehen soll. Klopstock nennt das den „Mitausdruck“. Damit ist nichts Anderes bezeichnet, als dass die sprachliche Form den Inhalt des Gedichts – den Affekt – vergegenwärtigen soll. Klopstock geht es um die syntaktische, stilistische und metrische Codierung von Affekten, um die Semantisierung des Rhythmus.⁶⁹ Später wird er zu diesem Zweck die Theorie der Wortfüße entwik-

69 So Mark Emanuel Amstätter: Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung. In: Klopstock und die Musik. Hg. v. Peter Wollny. Beeskow 2005, S. 109–114. Zu Klopstocks Metrik grundlegend ist Hans-Heinrich Hellmuth: Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock. München 1973.

keln. Im Unterschied zur antiken Theorie der Versfüße (Jambus, Trochäus usw.) sind die Klopstockschen Wortfüße semantische Einheiten. Der Hexameter

Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar.
zerfällt demnach in sechs „künstliche“ Versfüße nach antikem Modell:

– v v	Schrecklich er
– v v	scholl der ge
– v v	flügelte
– v v	Donnerge
– v v	sang in der
– v v	Heerschaar.

dagegen aber in vier „Wortfüße“ in der neuen Theorie Klopstocks:

– v v –	Schrecklich erscholl
v v – v v	der geflügelte
– v v –	Donnergesang
v v – –	in der Heerschaar. ⁷⁰

Künstlich seien die antiken Versfüße, weil sie niemand in der Rezitation eines Verses höre, indem sie syntaktische Einschnitte nicht beachten, ja sogar mitten durch die Wörter verlaufen. Die Klopstockschen Wortfüße dagegen sind semantische Einheiten. Klopstock gliedert sie in 44 Arten, die er jeweils bestimmten affektiven Qualitäten zuordnet. Der „Wortfuß“ – v (verwirklicht zum Beispiel in den Wörtern „Laute“ oder „Klagestimme“) bezeichnet nach Klopstock das „Sanfte“, der Wortfuß v – v – (verwirklicht zum Beispiel in der Wortfolge „mit Ungestüm“) das „Heftige“.⁷¹

Klopstock benennt diese affektiven Qualitäten der Wortfüße mit dem Begriff des „Tonverhalts“. Von diesem Tonverhalt zu unterscheiden ist der „Zeitausdruck“, mit welchem Begriff Klopstock das Verhältnis betonter und unbetonter Silben in einem Vers bezeichnet. Unbetonte, kurze Silben beschleunigen den Zeitausdruck, betonte, lange Silben verlangsamen ihn. Inwieweit dabei für Klopstock tatsächlich quantitative Verhältnisse eine Rolle spielen, ist eine schwierige Frage. Auf jeden Fall verrechnet Klopstock nicht einfach nur die antiken Quantitäten mit den Akzenten der deutschen Sprache, wie es nach Opitz die Regel wurde, sondern bringt Quantität und Akzent in enge, wechselseitige Abhängigkeit.⁷² Noch weiter auf diesem Weg wird Johann Heinrich Voß in seiner „Zeitmessung der deutschen Sprache“ (1802) gehen.⁷³

⁷⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock: Vom deutschen Hexameter. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989, S. 60–158, hier S. 131.

⁷¹ Klopstock: Vom deutschen Hexameter, S. 138f.

⁷² Klopstock: Vom deutschen Hexameter, S. 81ff.

⁷³ Vgl. Lars Korten: Metrik als Tonkunst. Zur „Zeitmessung der deutschen Sprache“ von Johann Heinrich Voß. In: Voß’ Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. Hrsg.

Diese sehr verkürzte Darstellung der metrischen Metaphysik Klopstocks genügt. Der entscheidende Punkt, in dem Klopstock radikal mit der Theorie und Praxis der Frühen Neuzeit bricht, ist die Behauptung, dass das Metrum nicht nur ein äußerliches Akzidenz ist, über das man beliebig verfügen kann, sondern das als Mitausdruck des Gedankens affektive Qualitäten besitzt. Niemand vor Klopstock ist auf die Idee gekommen, dass die metrische Gestalt eines Gedichts den Ausdruck des Inhalts unterstützen könnte. Was es gab, war die rhetorische Forderung des *aptum*, also die Forderung nach Angemessenheit, wie etwa im Epos den Hexameter zu benutzen. Aber das ist nicht das, was Klopstock mit dem Begriff „Mitausdruck“ meint. Der Begriff impliziert, dass das „Sylbenmaß“ an sich schon einen „Ausdruck“ mit sich bringt – wenn man denn nicht so „harthörig und fühllos“ ist, wie es nach Klopstocks Überzeugung wohl das ganze 17. Jahrhundert gewesen sein muss:

Wer auf die Eindrücke acht gegeben hat, welche Gedichte machen, der wird bemerkt haben, (nur Harthörigen und Fühllosen ist dieß unbekannt) daß die Eindrücke des Sylbenmaßes stärker sind, als man vermuten sollte, daß sie seyn könnten, wenn man den Ausdruck, der darin liegt, an sich selbst betrachtet.⁷⁴

Das ist auch der Grund, aus dem Klopstock die Alternation so scharf ablehnt: sie erzwingt durch ihre Mechanik einen Verzicht auf den Mitausdruck. Mehr noch, die „beständige Einförmigkeit“⁷⁵ der Jamben oder Trochäen könne dem Mitausdruck sogar schaden, indem sie etwa Affekte vermittelt, die dem Gedanken nicht angemessen sind.⁷⁶ Es wäre deshalb besser gewesen, die Dichter hätten neue Versmaße erfunden, statt sich den Zwängen der regelmäßigen Alternation zu unterwerfen. In der Konsequenz dieser Überzeugung beginnt Klopstock 1764 damit, eigene Odenmaße zu entwickeln.

Schon 1758/59 hatte er jedoch aus demselben Befund noch eine wesentlich weitreichendere Konsequenz gezogen, nämlich überhaupt auf regelmäßige metrische Strukturen zu verzichten.⁷⁷ Diese späterhin sogenannten „freien Rhythmen“ sind überhaupt die folgenreichste metrische Innovation seit der Versreform des Martin Opitz. Wenn die eigentliche Aufgabe des Metrums sein soll, den Inhalt einer Dichtung rhythmisch zum Ausdruck zu bringen, zum „Mitausdruck“ des Gedankens zu werden, dann liegt es nicht nur nahe, sondern drängt sich geradezu auf, ein wie-

von Anne Baillot u.a. Berlin, u.a. 2015, S. 33–49. Zu den Gegensätzen zwischen Klopstock und Voß vgl. Stefan Elit: Der späte Klopstock und Johann Heinrich Voß. Ein Spannungsverhältnis, poetologisch betrachtet, in: Wort und Schrift – Das Werk von F. G. Klopstock. Hg. v. Kevin Hilliard u. Katrin Kohl. Tübingen 2008, S. 209–220.

74 Klopstock: Vom deutschen Hexameter, S. 148.

75 Klopstock: Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Mennighaus. Frankfurt/M. 1989, S. 9–21, hier S. 17.

76 Klopstock: Grammatische Gespräche. In ders.: Sämtliche Werke Bd. 14. Leipzig 1830, S. 108. Vgl. Hellmuth: Metrische Erfindung S. 16.

77 Katrin M. Kohl: Rhetoric, the Bible and the Origins of Free Verse. Berlin 1990, S. 37ff.

derkehrendes Strophen- und Versmaß ganz aufzugeben und sich sozusagen völlig dem Sprachrhythmus zu überlassen. Das berühmteste Beispiel für solche freien Rhythmen ist die „Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ (1759 entstanden, später unter dem Titel „Die Frühlingsfeyer“), deren Anfang lautet:

Nicht in den Ozean
 Der Welten alle
 Will ich mich stürzen!
 Nicht schweben, wo die ersten Erschafnen,
 Wo die Jubelchöre der Söhne des Lichts
 Anbeten, tief anbeten,
 Und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
 Um die Erde nur, will ich schweben,
 Und anbeten!

Halleluja! Halleluja!
 Auch der Tropfen am Eimer
 Rann aus der Hand des Allmächtigen!

Da aus der Hand des Allmächtigen
 Die grössern Erden quollen,
 Da die Ströme des Lichts
 Rauschten, und Orionen wurden;
 Da rann der Tropfen
 Aus der Hand des Allmächtigen!

Wer sind die tausendmal tausend,
 Die myriadenmal hundert tausend,
 Die den Tropfen bewohnen?
 Und bewohnten?
 Wer bin ich?
 Halleluja dem Schaffenden!
 Mehr, als die Erden, die quollen!
 Mehr, als die Orionen,
 Die aus Strahlen zusammenströmten!⁷⁸

Der fünfundzwanzigjährige Goethe gehört zu den großen Bewunderern dieser neuen Form. In seinen eigenen Hymnen aus dieser Zeit („Wanderers Sturmlied“) tritt er geradezu als Klopstock-Imitator auf.

⁷⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock: „Eine Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens.“ In ders: Werke und Briefe Bd. I.1. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlebusch. Berlin, New York 2010, S. 172.

6 Herders „Volkslieder“

Das eigentliche Ende der Kunstdichtung bedeuten jedoch nicht die Oden Klopstocks – die ihre metrische Künstlichkeit und Kunstfertigkeit noch deutlich zu erkennen geben –, sondern die Erfindung des Volksliedes, die wir Johann Gottfried Herder zu verdanken haben. 1771 beginnt Herder mit der Sammlung dieser Lieder. Eine erste Veröffentlichung wird 1773 abgebrochen, wohl auch deswegen, weil Herder den Spott eines Friedrich Nicolai fürchtete. Erst 1778 ist er dann mutig genug, die Sammlung in einer überarbeiteten Fassung zu veröffentlichen.

Aus der Perspektive des modernen Begriffs von Volkslied ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass die Sammlung nicht nur anonym tradierte Lieder etwa aus Litauen, Lettland, Schottland und Skandinavien enthält, sondern auch Vieles von Shakespeare und Sappho, von Simon Dach, Robert Roberthine, Johann Rist, Paul Fleming und Martin Opitz. Homer gilt Herder, neben Ossian, als „der größte Volksdichter“. Was Homer zu einem solchen macht, ist die Tatsache, dass er nicht „ein Heldengedicht in zweimal vier- und zwanzig Gesängen nach Aristoteles Regel“ geschrieben habe,

sondern sang was er gehöret, stellte dar was er gesehen und lebendig erfaßt hatte: seine Rhapsodien bleiben nicht in Buchläden und auf den Lumpen unsres Papiers, sondern im Ohr und im Herzen lebendiger Sänger und Hörer, aus denen sie spät gesammlet wurden und zuletzt, überhäuft mit Glossen und Vorurteilen, zu uns kamen. Homers Vers, so umfassend wie der blaue Himmel und so vielfach sich mitteilend, allem, was unter ihm wohnet, ist kein Schulen- und Kunsthexameter, sondern das Metrum der Griechen, das in ihrem reinen und feinen Ohr, in ihrer klingenden Sprache zum Gebrauch bereit lag und gleichsam als bildsamer Leim auf Götter- und Heldengestalten wartete. Unendlich und unermüdet fließt in sanften Fällen, in einartigen Beiwörtern und Kadenzen, wie sie das Ohr des Volks liebte, hinunter.⁷⁹

Homers Hexameter ist kein „Schulen- und Kunsthexameter“, also nicht vom Kunstverständ „errechnet“, sondern entstammt der „Natur“, nämlich dem „reinen und feinen Ohr“. Der Rhythmus des Hexameters liegt bereits in der Natur der griechischen Sprache und Homer war als Genie so nah an dieser Natur, dass er in Hexametern sprechen konnte, ohne dabei irgendwelche Kunstregeln zu befolgen. Erst nach ihm kamen dann die Grammatiker und Philologen und leiteten aus seinen Versen die Regeln ab, die dann wiederum von den „Kunstdichtern“ bewusst angewandt wurden. Am Ende der Abfolge von „Naturdichtern“ und „Kunstpoeten“ stehen die „wissenschaftlichen Reimer“ à la Gottsched, denen jedes lebendige Gefühl für die Musik der Sprache abgehe: „Auf die Naturdichter folgten Kunstpoeten,

⁷⁹ Johann Gottfried Herder: Volkslieder. In ders.: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/M. 1990, S. 9–430, S. 231.

und wissenschaftliche Reimer beschließen die Zahl.“⁸⁰ Der Prozess der Zivilisation ist für Herder deshalb ein Prozess der Degeneration, an deren Anfang lebendiges Gefühl, Phantasie, das musikalische Ohr, Natur und Genie stehen, an seinem Ende dagegen kalter Verstand, Regelkenntnis, Wissenschaft und Kunstpoesie.

Was für Homer und das griechische Epos gilt, gilt genauso für die skandinavische Dichtung der Skalden wie für das gälische Epos Ossians, das der Schotte Macpherson wiederentdeckt zu haben behauptete. Wie der Hexameter dem griechischen Epos zugehört, sind die „Rhythmusarten“ der Skalden notwendiger Ausdruck der nordischen Sprachen, „unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohrs bestimmt“.⁸¹ Die jeweilige Verstechnik – in diesem Fall die Stabreime der „Edda“ – ist engstens mit einer Kultur und ihrer Sprache verwoben, weil sie am Anfang eben nichts anderes war als gelebter Rhythmus, als Natur:

Ähnliche Anfangssylben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt, gleichsam Lösungen zum Schlage des Takts, Anschläge zum Tritt, zum Gange des Kriegsheers. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesanges in die Schilder! Disticha und Verse sich entsprechend! Vokale gleich! Sylben Konson – wahrhaftig eine Rhythmis des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, daß es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden; aber denken Sie nicht, daß sie jenen lebendigen Völkern, die sie hörten und nicht lasen, von Jugend auf hörten und mit sangen, und ihr ganzes Ohr darnach gebildet hatten, eben so schwer gewesen sei. Nichts ist stärker und ewiger, und schneller, und feiner, als Gewohnheit des Ohrs!⁸²

Die „Büchergelehrten“ sind mit ihrem Verstand nicht schnell genug, die komplexe, künstliche, das heißt kunstvolle Rhythmis der skaldischen Verse zu erkennen, weil diese Verse eben auch nicht mit dem Verstand gemacht sind, sondern aus der „Gewohnheit des Ohrs“ entstanden. Sie wurden von Sängern verfasst, die solche Verse „hörten und nicht lasen, von Jugend auf hörten und mit sangen, und ihr ganzes Ohr darnach gebildet hatten“. Metrum und Rhythmus dieser Verse ist nicht zufällig. Deshalb war es auch der große Fehler von Michael Denis, dem deutschen Übersetzer Ossians, dessen Gesänge in griechische Hexameter zu übersetzen.⁸³ Wenn Metrum und Inhalt, Rhythmus und Gedanke essentiell miteinander verknüpft sind, dann kann man das Metrum nicht einfach wechseln. Ein schottisches Epos kann nicht in ein griechisches Versmaß gebracht werden.

Das macht für Herder auch das Genie Klopstocks aus. Ihm ist es mit seinen „Oden“ gelungen, neue, eigene Klänge zu finden. Jede dieser Odenstrophen habe

80 Johann Gottfried Herder: Fragmente einer Abhandlung über die Ode. In ders.: Frühe Schriften 1764–1772. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/M. 1985, S. 77–96, hier S. 89.

81 Johann Gottfried Herder: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker. In ders.: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993, S. 447–497, hier S. 453.

82 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 453.

83 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 455 und S. 463.

einen eigenen Klang: „Alles wird bloß Werkzeug der Seele, die eine gewisse Farbe der Komposition, eine Stärke oder Schwäche, Fluß oder Strom auch bis ins Sylbenmaß überträgt“.⁸⁴ Die Tatsache, dass Klopstock die Metren schematisch über den Oden notiert – was doch als Indiz für deren berechnende, rationale Konstruktion, mithin als Gegeneinwand scheinen könnte – ist Herder zufolge nur die „Auszählung der Harmonie“, die nicht mit der tatsächlichen Melodie der Verse identisch ist. Bei dieser komme „alles auf die Sukzession der Töne, auf das Entwickeln des Gesanges der Seele, und der Bebungen des Herzens an“. Das Entscheidende sei der „lebendige Laut“, die „musikalische Zustimmung der Worte zum Sylbenmaße“. Hierin bestehe die eigentliche Meisterschaft Klopstocks, der auch die verflochtensten, sich stemmendsten Strophengänge [...] mit einer Macht durchgetrieben“ hätte, „daß die Worte mit ihrem Klange gleichsam wie Orpheus Steine und Fels folgen müssen“.⁸⁵

Seien es nun die Bardengesänge Ossians, die Epen Homers, die Oden Klopstocks oder die deutschen „Volkslieder“: die Musik ist das eigentliche Paradigma dieser neuen „Lyrik“. Anders als im 17. Jahrhundert geht es nicht mehr darum, Verstexte singen zu können, sondern die Verse selbst müssen zu Musik werden. Die affektive Gewalt der Musik ist dabei das entscheidende Element. Genauso wie die Musik durch bestimmte Klänge und Töne bestimmte Gefühle auslöst, muss auch der Dichter durch bestimmte Sprachrhythmen und Melodien bestimmte Gefühle auslösen können. Es geht dabei um weit mehr als die Identifikation etwa der Dur-Tonart mit Heiterkeit und der Moll-Tonart mit Traurigkeit. Friedrich Josef Wilhelm Schröder schlägt 1759 eine genau differenzierte Untersuchung vor, welche Töne mit welchen Affekten verknüpft sind.⁸⁶ Nicht nur der Komponist, auch der Dichter hätte in seinen Oden und Liedern nur mit „Empfindungen“ zu tun, die er zum Ausdruck bringen müsse – und zwar nicht nur in den Worten selbst, sondern auch in der „Form des Sylbenmasses“.⁸⁷ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg ist ein weiterer Theoretiker, der 1766 im zwanzigsten Brief seiner „Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur“ die „lyrische“ Dichtung von der Musik her zu verstehen versucht.⁸⁸

84 Johann Gottfried Herder: Rezension von Klopstocks Oden. In ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993, S. 779–791, hier S. 785. Zu Herders Klopstock-Verständnis vgl. Dieter Lohmeier: *Herder und Klopstock*. Bad Homburg v.d.H. u.a. 1968.

85 Herder: Rezension von Klopstocks Oden S. 787.

86 Friedrich Josef Wilhelm Schröder: Dritte Anmerkung. Von der lyrischen Poesie und der Empfindung; oder vom Tone, vom accordmäßigen Schwung und vom Tackte. In ders.: *Lyrische, Elegische und Epische Poesien*. Halle 1759, S. 32–111, hier S. 102.

87 Schröder: Von der lyrischen Poesie, bes. S. 72–86.

88 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleswig u.a. 1766–1770, S. 372–384. Abdruck auch in: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. v. Ludwig Völker. Stuttgart 1990, S. 77ff. Zum neuen Paradigma der Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. vgl. Joh. Nikolaus Schneider: *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*. Göttingen 2004; Clémence Couturier-Heinrich: *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*. Paris

Herder schlägt 1778 in der Vorrede zu seinen „Volksliedern“ den altertümlichen Begriff der „Weise“ vor, um das musikalische Wesen des „Volksliedes“ zu erfassen:

Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben; habe es Bild und Bilder, und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr.⁸⁹

Nicht wie die Malerei also ist das Wesen der Lyrik zu denken, nicht „ut pictura poesis“, sondern „ut musica poesis“. Diese Weise und „poetische Modulation“ des Liedes könne durch bewusste ‚Künstelei‘ des Dichters – also etwa durch eine stilistisch hübsche Wendung, ein besonders gesuchtes Adjektiv – nur zerstört werden.⁹⁰ Es kommt deshalb bei einem Gedicht auch nicht auf die genaue Silbenzahl oder metrische Korrektheit an, sondern allein auf den Klang: „Lied muß gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Sylben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmet.“⁹¹

Die regelmäßige Alternation muss unter diesen Umständen als unnatürliche Barbarei, seelenloses Wortgeklingel, maschinenmäßiges „Mühlengeklapper“ erscheinen. Den ganzen modernen Dichtern, den „Schulmeistern, Küstern, Halbgelehrten“, „unsre[n] Pedanten, die alles vorher zusammen stoppeln, und auswendig lernen müssen, um alsdenn recht methodisch zu stammeln“, hält Herder die Dichter, Barden und Skalden der Antike und der Naturvölker entgegen, „die eben diese Sicherheit und Festigkeit des Ausdrucks am meisten mit Würde, mit Wohlklang, mit Schönheit zu paaren wußten“.⁹² Wo die modernen Kunstdichter an ihren Schreibtischen nur „fein korrigierte Knaben- und Schulexerzitien“⁹³ zu stande brächten, da waren die Gesänge Homers und Ossians Improvisationen, „waren gleichsam impromptus, weil man damals noch von Nichts als impromptus der Rede wußte“.⁹⁴

Dieser zutiefst romantischen Theorie eines natürlichen Rhythmusgefühles – „Schläft ein Lied in allen Dingen“ – entsprechen Herders stilistische Ideale. Weil die moderne Dichtung nur „fein korrigierte Knaben- und Schulexerzitien“ zustande bringt, wagt es niemand mehr, Silben zu elidieren oder gegen die syntaktisch korrekte Wortstellung zu verstößen. Auch wenn „schleppende Artikel, Partikeln u.s.w. [...] den Gang des Sinns oder der Leidenschaft“ noch so sehr hin-

2004 und Lars Korten: Metrik als Tonkunst. Zur „Zeitmessung der deutschen Sprache“ von Johann Heinrich Voß. In: Voß‘ Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. Hrsg. von Anne Baillot u.a. Berlin, u.a. 2015, S. 33–49.

89 Herder: Volkslieder S. 246.

90 Herder: Volkslieder S. 246f.

91 Herder: Volkslieder S. 247.

92 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 473.

93 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 474.

94 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 473.

dern – „wer unter uns wird [diese Artikel und Partikel] zu elidieren wagen? Unsre Kunstrichter zählen ja Sylben, und können so gut skandieren!“⁹⁵

Vor allem ist es die Inversion, die für Herder zur Stilfigur einer Dichtung wird, die der Natur folgt, und nicht der Kunst. Die Inversion erst unterscheidet das wahre „Volkslied“ von der schlechten Kunstdichtung. Paradoxerweise sind es wieder Luthers Kirchenlieder, die dafür das Vorbild abgeben müssen. „Ein feste Burg ist unser Gott“ heißt es bei Luther, statt grammatisch korrekt und ohne Inversion und Elision „Unser Gott ist eine feste Burg“. In solchen Inversionen Luthers erkennt Herder geradezu „Klopstocksche Wendungen“:

und wie mächtig sind diese Übergänge und Inversionen! Wahrhaftig nicht Notfälle einer ungeschliffenen Muse, für die wir sie gütig annehmen: sie sind allen alten Liedern solcher Art, sie sind der ursprünglichen, unentnervten, freien und männlichen Sprache besonders eigen [...].⁹⁶

7 Gefälschte Traditionen: Die Erfindung der Lyrik

„Ursprünglich“, „unentnervt“ (also kraftvoll), „frei“ (also nicht von Regeln gebunden) und „männlich“ – das sind die neuen Stilideale. Nur auf den ersten Blick erscheint es paradox, dass Herder diese Stilideale gerade an einer Dichtung veranschaulicht, die eigentlich eine recht grobe Fälschung ist, nämlich Macphersons „Ossian“-Dichtungen. James Macpherson hatte 1758 seine ersten angeblichen Übersetzungen aus dem Gälischen vorgelegt, gefolgt 1762 und 63 von den Epen „Fingal“ und „Temora“. Versehen mit einem akademischen Echtheitszertifikat von Hugh Blair, Professor an der Universität Edinburgh („Critical Dissertation on the Poems of Ossian“, 1763) hatten die Dichtungen Macphersons eine europaweite Bardenmode ausgelöst.⁹⁷ Obwohl die Echtheit der Dichtungen schon früh und mit guten Gründen angezweifelt wird, bleibt Herder bei der festen Überzeugung, nur ein „wildes Bergvolk“ hätte „in solchem Ton“ singen können.⁹⁸

Unter dem Einfluss Herders übersetzt Goethe einige Gedichte der Sammlung und spart dabei in der Tat nicht an Elisionen und Inversionen:

Rühr Saite du Sohn Alpins des G'sangs
Wohnt Trost in de' Harfen der Lüfte
Wälz über Ossian, zu. Ossian dem traurgen.
Seine Seel ist gehüllt in Nebel.⁹⁹

95 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 486.

96 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 490.

97 Wolf Gerhard Schmidt: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Berlin, New York 2003.

98 Herder: Briefwechsel über Ossian S. 448.

99 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.1: Der junge Goethe 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1985, S. 185.

Das war wohl selbst Herder ein bisschen zu ursprünglich und ungekünstelt. In die „Volkslieder“ übernimmt er eine merklich geglättete Version:

Rühr Saite, du Sohn Alpins des Gesangs,
Wohnt Trost in deiner Harfe der Lüfte?
Geuß über Oßian, den Traurigen, sie,
Dem Nebel einhüllen die Seele.¹⁰⁰

Worum es bei der Erfindung solcher Volkslieder geht, ist ein „musikalischer Ton“, eine empfindsame Stimmung und so wenig Künstlichkeit wie möglich. Viel stärker als Ossian, Shakespeare oder die Skalden verkörpert dieses Stilideal das letzte Lied der Volksliedersammlung. Es ist das „Abendlied“ von Matthias Claudius:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
 Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
 Und aus den Wiesen steiget
 Der weiße Nebel wunderbar.¹⁰¹

In der Anmerkung dazu schreibt Herder, er hätte das Lied (das seine kunstvolle Formung doch eigentlich nicht verbirgt) deshalb aufgenommen, um „einen Wink zu geben, welches Inhalts die besten Volkslieder sein und bleiben werden.¹⁰² Die „besten Volkslieder“ sind dann also offenbar die Werke von Dichtern, die sich eines schlichten und natürlichen Tons bedienen und ein bestimmtes Stilideal der Natürlichkeit am besten imitieren können. Schiller wird das später als naive Dichtung bezeichnen, im Gegensatz zur sentimentalischen, reflektierten Dichtung. Der junge Goethe entwickelt im Auftrag Herders eine große Fertigkeit in der Gestaltung solcher „naiver Volkslieder“. Sehr hübsch ist das „Heidenröslein“, das Herder anonym in seine Sammlung aufgenommen hatte:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,

100 Herder: Volkslieder S. 324.

101 Herder: Volkslieder S. 415f.

102 Herder: Volkslieder S. 426.

Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihr doch kein Weh und Ach,
Mußte es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.¹⁰³

Im Ossian-Briefwechsel hatte Herder das Gedicht mit den Worten zitiert, es sei „nichts als ein kindisches Fabelliedchen“ und sich entzückt über das „kindische Ritornell bei jeder Strophe“, also den Refrain, geäußert: „Ist das nicht Kinder-ton?“ – Ja, das ist es. Wer auch immer von den beiden (die genauen Anteile Herders und Goethes sind unklar) die Bearbeitung des Liedes zu verantworten hat, er hatte den Ton des „Volksliedes“ mit seinen Apokopen und Ellisionen, mit seinen Inversionen und Elipsen gut getroffen.

„Aus der mündlichen Sage“ soll laut der Anmerkung Herders dieses Lied ursprünglich stammen,¹⁰⁴ genauso wie Goethe die Volkslieder, die er im Auftrag Herders im Elsaß gesammelt hat, „aus den Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht“ haben will.¹⁰⁵ Das ist genau die Art von Fälschung, die auch Macpherson in seinem „Ossian“ praktiziert hatte. Tatsächlich kannte Herder das „Heidenröschen“-Motiv aus der Sammlung Paul van der Aelsts („Blum vnd Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher, Züchtiger Lieder vnd Rheymen“, Deventer 1602), die sich nachweislich in seinem Besitz befand und aus der es dann auch Goethe kennengelernt haben dürfte.¹⁰⁶ Es ist dasselbe – oder zumindest ein ähnliches – Motiv, das Schede Melissus um 1580 bearbeitet hatte, dessen Gedicht dann wiederum vielleicht die Anregung für das anonyme Lied van der Aelsts gegeben hatte.¹⁰⁷

Ein solcher Übertragungsweg wäre nichts Ungewöhnliches. Die berühmteste „Volkslieder“-Sammlung der Romantik, „Des Knaben Wunderhorn“ (1806) von Achim von Arnim und Clemens Brentano, plündert systematisch die Liederbücher des 16. Jahrhunderts, um der höfischen Entfremdung und künstlichen Dich-

103 Zitiert nach der später berühmt gewordenen Fassung, vgl. Goethe: Der junge Goethe S. 163f. Herder hatte in die „Volkslieder“ noch eine leicht abweichende Fassung aufgenommen, vgl. Herder: Volkslieder S. 331.

104 Herder: Volkslieder S. 23.

105 Zit. nach dem Kommentar von Gerhard Sauder in Goethe: Der junge Goethe S. 838.

106 Vgl. die Nachweise im Kommentar von Ulrich Gaier in Herder: Volkslieder S. 1139–1142.

107 Jörg Robert: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: Daphnis 39 (2010), S. 577–610.

tung des 17. Jahrhunderts den angeblich lebendigen Geist des „Volkes“ entgegenzusetzen. Fischart gilt Herder jetzt schon als Quelle, aus der man einen ganzen „Almanach von lustigen Gesängen und Volksliedern“ schöpfen könnte.¹⁰⁸ Was keine kunstvollen Verse im Sinne des 17. Jahrhunderts sind, wird romantisch als Volkskunst verklärt.

Freilich gibt es immer auch eine Tradition kunstvoller, metrisch artifiziell gestalteter Dichtung. Sie führt etwa von Johann Heinrich Voß – von dem Goethe sagen wird, dass ihm vor lauter Prosodie die Poesie entchwunden sei¹⁰⁹ – über August von Platen, Eduard Mörike und Stefan George bis hin zu Rudolf Alexander Schröder. Aber dieser Tradition haftet in ihrem Gegensatz zum „Volkslied“ schon bei Voß etwas Pedantisches an, etwas Künstliches im schlechten Sinne. Heinrich Heine, der die Technik des volksliedhaften Tones zur Perfektion entwickelt, zeichnet die Karikatur eines solchen Pedanten, wenn der Erzähler der „Bäder von Lucca“ (1830) den Diener des Marchese de Gumpolino auf dem Boden sitzend vorfindet, wie er Versfüße zeichnet. Auf die Frage, was er da mache, antwortet dieser, er hätte „jetzt bei dem Herrn Marchese Privatunterricht in der Poesiekunst. Der Herr Marchese liest mir die Gedichte vor, und expliziert mir, aus wieviel Füßen sie bestehen, und ich muß sie notieren und dann nachrechnen, ob das Gedicht richtig ist.“ (10. Kap.) Solche Rechenleistungen gelten jetzt nicht mehr als kunstvoll, sondern als dummer Pedantismus.

Mit ihren Bearbeitungen des „Heidenrösleins“ praktizieren Herder und Goethe, was auch Opitz schon getan hatte, wenn er Gedichte von Petrarcha oder Ronsard bearbeitet hatte. Nur dass Opitz nie die Tatsache der Bearbeitung als solcher unterschlagen hätte. Der agonale, sportliche Charakter, der der Kunstdichtung eigen gewesen war, hatte im Gegenteil gerade dazu geführt, den Vergleich mit den anderen Bearbeitungen oder Übersetzungen noch besonders hervorzuheben. Deshalb zitiert Opitz bei seinen Übersetzungen oft auch die Originale. Er will beweisen, dass er es genauso gut, wenn nicht besser konnte. Die „Volkslieder“ dagegen wollen Originale sein und sind doch nur Bearbeitungen von Bearbeitungen. Wie die falschen Ruinen in einem englischen Landschaftsgarten mit ihrer Pseudo-Gotik, so sind die neuen „Volkslieder“ künstlich-kunstlose Fälschungen: sentimentalische Erfindungen, die naive Originale sein wollen.

Das ist das Ende der Kunstdichtung und der Anfang der Romantik.

108 Herder: Volkslieder S. 241.

109 Brief an Zelter vom 22. 6. 1808. Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Briefe. Bd. 3: 1805–1821. Hg. v. Bodo Morawe. Hamburg 1965, S. 75.

Literaturverzeichnis

Quellen

Textsammlungen

Auserlesene Gedichte deutscher Poeten. Gesammelt v. Julius Wilhelm Zincgref. Hg. v. Wilhelm Braune. Halle/S. 1879.

Beschreibung der Reiß: Empfahung deß Ritterlichen Ordens: Volbringung des Heyraths: vnd glücklicher Heimführung: Wie auch der ansehnlichen Einführung: gehaltener Ritter-spiel vnd Frewdenfests: Des Durchleuchtigsten/ Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn/ Herrn Friederichen deß Fünften/ Pfaltzgraven bey Rhein [...] s.l. [Heidelberg] 1613.

Der Fruchtbringenden Gesellschaft ältester Ertzscrein. Briefe, Devisen und anderweitige Schriftstücke. Hg. v. Gottlieb Krause. Leipzig 1855, Ndr. Hildesheim, New York 1973.

Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Hg. v. Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand. Frankfurt/M. 1997.

Das deutsche Sonett. Ausgewählt und hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. München 1969.

Die Literatur des Barock. Hg. von Hans Pörnbacher. München 1986.

Epochen der deutschen Lyrik. Bd. 4: 1600–1700. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge hg. v. Christian Wagenknecht. München 1969.

Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Ludwig Völker. Stuttgart 1990.

Sprachhelden und Sprachverderber. Dokumente zur Erforschung des Fremdwortpurismus im Deutschen (1478–1750). Ausg. u. komm. v. William Jervis Jones. Berlin, New York 1995.

Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Quellen gesammelt von Hoffmann von Fallersleben. Zweite Aufl. Leipzig 1860. (Zuerst 1843.)

Einzelne Texte

[anonym:] Anleitung zur Poesie/ Darinnen ihr Ursprung/ Wachsthum/ Beschaffenheit und rechter Gebrauch untersuchet und gezeiget wird. Breslau 1725.

[anonym:] Den Bloem-Hof van de Nederlantsche leucht. Nach den Drucken von 1608 und 1610 hg., eingel. und komm. von L.M. van Dis und Jac. Smit. Amsterdam, Antwerpen 1955.

Abele, Matthias: Vivat Unordnung! Das ist: Wunder-Seltzame, niemals in öffentlichen Druck gekommene Gerichts: und ausser Gerichts: doch warhaftte Begebenheiten. Nürnberg 1669.

Abraham a Sancta Clara: Grosse Todten=Bruderschaft. s.l. 1680.

Albert, Heinrich: Erster Theil der Arien. Königsberg 1652.

Albertus, Laurentius: Deutsche Grammatik. Hg. v. Carl Müller-Fraureuth. Strassburg 1895.

Alighieri, Dante: De vulgari eloquentia. Hg. und komm. v. Aristide Marigo. In: Opere di Dante. Bd. 6. Florenz 1957.

Alsted, Johann Heinrich: Encyclopaedia. Herborn 1630.

Andreae, Johann Valentin: Geistliche Kurtzweil. Strassburg 1619.

Bacon, Francis: Über die Würde und die Förderung der Wissenschaften. London 1605/1623. Übers. v. Jutta Schrösser. Hg. v. Hermann Klenner. Freiburg u.a. 2006.

Baïf, Jean Antoine de: Euvres en rime. Hg. v. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1881–1890. Ndr. Genf 1966.

Baïf, Jean Antoine de: Étrénes de poézie fransoese an vers mezurés. Paris 1574. Ndr. Genf 1972.

- Balde, Jacob: *Agathyrsus Teutsch*. München 1647.
- Bartas, Guillaume Saluste du: *Triumph deß Glaubens in hoch Teutsch gebracht*/ von Ioh. Val. Andreeae. [Straßburg] 1627.
- Bartas, Guillaume Saluste du: *Die Erste und Andere Woche*. Übers. v. Tobias Hübner. Köthen 1640.
- Bartas, Guillaume Saluste du: *La Vocation Oder Der Beruff Wilhelms von Saluste Herrn von Bartas Frantzösisch Reymen Gedicht Aus derselben Sprache vnd dem gegenüber gedrucktem Text/ mit eben so viel Zeylen/ Sylben/ vnd gleichmäßigen endungen/ in Deutsche Reymen versetzet*. [Übers. v. Tobias Hübner.] Köthen 1619.
- Barth, Caspar: *Teutscher Phoenix*. Frankfurt/M. 1626. Als Ndr. auch in Johannes Hoffmeister: *Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix*. Heidelberg 1931.
- Bellay, Joachim du: *La deffence, et illustration de la langue françoise*. Hg. v. Jean-Charles Monferran. Genf 2001.
- Bernhardt, Samuel: *Anleitung zu einem Adelichen Leben*. Straßburg 1645.
- Bidermann, Jakob: *Cenodoxus*. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel. Hg. v. Rolf Tarot. Stuttgart 1965.
- Bovelle, Charles de: *Liber de differentia vulgarium linguarum et Gallici sermonis varietae*. Paris 1533. Ndr. mit franz. Übers. in ders: *Sur les langues vulgaires et la variété de la langue française*. Hg. v. Colette Dumont-Demaizière. Paris 1973.
- Brehme, Christian: *Allerhandt Lustige/ Trawrige/ vnd nach gelegenheit der Zeit vorgekommen Gedichte*. Leipzig 1637. Hg. v. Anthony J. Harper. Ndr. Tübingen 1994.
- Breitinger, Johann Jakob: *Critische Dichtkunst*. Zürich 1740.
- Bruni, Leonardo: *An vulgus et literati eodem modo per Terentii Tulliique tempora Romae locuti sint*. In: Mirko Tavoni: *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*. Padua 1984, S. 216–221.
- Buchner, Augustus: *Anleitung Zur Deutschen Poeterey*. Poet. Hg. von Othone Prätorio. Wittenberg 1665. Ndr. hg. von M. Szyrocki. Tübingen 1966.
- Buchner, August: *Epistolarium*. Hg. von Johann Jacob Stübel. Frankfurt, Leipzig 1720.
- Buchner, August: *Epistolae*. Hg. v. J. J. Stübelius. Dresden 1680.
- Buchner, August: *Nachtmal des Herrn/ nebenst etlichen andern Christlichen Getichten*. Wittenberg 1628.
- Campanella, Tommaso: *Poetica*. Testo italiano inedito e rifacimento latino. A cura di Luigi Firpo. Roma 1944.
- Campanella, Tommaso: *Philosophische Gedichte*. Ausgewählt, übersetzt und hg. v. Thomas Flasch. Mit einleitendem Essay und Kommentar von Kurt Flasch. Frankfurt a. M. 1996.
- Carducci, Giosuè: *La poesia barbara nei secoli XV et XVI*, Bologna 1881.
- Casa, Giovanni della: *Galateus*. Das Büchlein von erbarn/ höflichen und holdseligen Sitten verdeutscht von Nathan Chytraeus 1597. Hg. v. Klaus Ley. Frankfurt 1607, Ndr. Tübingen 1984.
- Clajus, Johannes: *Deutsche Grammatik*. Nach dem ältesten Druck von 1578 mit den Varianten der übrigen Ausgaben hg. v. Friedrich Weidling. Strassburg 1894.
- Coler, Christoph: *Hochzeitgesänge/ Deß Ehrenvesten vnd Fürgeachten Herren Johann Friedrich Kastens/ Vnd Der Viel-Ehren-tugend-reichen Jungfrauen Catharina Stedelin*. Straßburg 1627.
- Corner, David Gregor: *Geistliche Nachtigal der Catholischen Teutschen das ist Ausserlesene Catholische Gesänge, auss gar vielen Mund Neuen Catholisch Gesangbüchern in eine gute und richtige Ordnung zusammen getragen*. Wien 1648.
- Crüger, Johann: *Praxis pietatis melica*. Berlin 1653.
- Cunrad, Caspar: *Gnomologia Latino-Germanica super lectiones evangelicas*. Bratislava 1611.
- Curtz, Albert: *Harpffen Dauids*. Augsburg 1659.

- Dach, Simon: Gedichte. Hg. v. Walther Ziesemer. Halle/S. 1937.
- Dedekind, Constantin Christian: Die aelbianische Musen-Lust. 1657. Ndr. hg. u. eingel. von Gary C. Thomas. Bern u.a. 1991.
- Donatus, Aelius: Ars maior. Hg. u. übers. v. Axel Schönberger. Frankfurt/M. 2009.
- Dornau, Caspar: Charidemus, hoc est, de morum pulchritudine, necessitate, utilitate, ad civilem conversationem, oratio auspicalis, habita in illustri panegyre gymnasi Schönaichi ad Oderam. Beuthen 1617.
- Drexel, Jeremias: Der Ewigkeit Vorbott, des Todß Heroldt [...] in dise teütsche Carmina durch Johan Jacob Schülp vbersetzt worden. Wien 1649.
- Drexel, Jeremias: Der Ewigkeit Vorlauffer Oder des Tods Vorbott. Auß Latein verteutscht durch Mag. Joachim Meichel. München 1636.
- Elisabeth von Hessen: Facsimile 4° Ms. Mus. 108.1 Universitätsbibliothek Kassel. Hg. v. Axel Halle. Kassel u.a. 2005.
- Erasmus, Desiderius: De pueris statim ac liberaliter instituendis. Hg. von Jean-Claude Margolin. In ders.: *Opera omnia*. Amsterdam, New York u.a. 1969, Bd. I.1, S. 1–78.
- Die Erzählungen aus den mittlern Zeiten. Die erste deutsche Übersetzung des „Novellino“ aus den Kreisen der Fruchtbringenden Gesellschaft und der Tugentlichen Gesellschaft. Hg. und erl. von Ulrich Seelbach. Stuttgart 1985.
- Federmann, Daniel: Vorred. In Petrarca: Sechs Triumph Francisci Petrarchae des fürtrefflichen hochberümpften Sribenten [...]. Auß höchster Italianisch Tuscanischer Sprach mit sonderm fleiß inn zirliche Teutsche Verß gebracht. Basel 1578.
- Finckelthaus, Gottfried: Deutsche Gesänge. Hamburg 1640.
- Finckelthaus, Gottfried: Floridans Lob- vnd Liebes-Gedichte. Leipzig 1635.
- Fischart, Johann: Flöh Hatz, Weiber Tratz. Hg. v. Alois Haas. Stuttgart 1967.
- Fischart, Johann: Geschichtklitterung (Gargantua). Hg. v. A. Alsleben. Halle a. Saale 1891.
- Fischart, Johann: Fürtreffliches artliches Lob/ des Landlustes. In: Charles Estienne und Jean Liébault: Siben Bücher von dem Feldbau. Übersetzt von Melchior Sebisch. Straßburg 1579.
- Fischart, Johann: Das glückhafft Schiff von Zürich. Straßburg 1577.
- Fleming, Paul: Deutsche Gedichte. Hg. v. J. M. Lappenberg. Stuttgart 1865.
- Fleming, Paul: Teütsche Poemata. Lübeck 1642.
- Forster, Georg: Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Hg. v. M. Elizabeth Marriage. Halle/S. 1903.
- Gebhard, Johann Christoph: Opitzische Erquickstunden. Altdorf 1630.
- Gerhardt, Paul: Geistliche Andachten. Alten Stettin 1670.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Schleswig u.a. 1766–1770, S. 372–384. Abdruck auch in: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hg. v. Ludwig Völker. Stuttgart 1990, S. 77ff.
- Gesner, Conrad: Mithridates. De differentiis linguarum. Zürich 1555.
- Goethe, Johann Wolfgang: Briefe. Bd. 3: 1805–1821. Hg. v. Bodo Morawe. Hamburg 1965.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 1.1: Der junge Goethe 1757–1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1985.
- Gottsched, Johann Christoph: Deutsche Sprachkunst. In ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. P. M. Mitchell. Berlin, New York 1978, Bd. 8.2.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Hg. v. Joachim und Brigitte Birke. In ders.: Ausgewählte Werke. Berlin, New York 1973, Bd. 6.1.
- Greiff, Friedrich: Geistlicher Gedicht Vortrab. Mehrertheils auß andern Teutschen Poeten genommen/ vnd auff die Opitianische Art gerichtet. Tübingen 1643.
- Grimm, Jacob: Deutsche Grammatik. Hg. v. Wilhelm Scherer. Berlin 1870.

- Guazzo, Stefan: *De civili conversatione dissertationes politicae. Enucleatae, repurgatae, locupletatae, Synopsi insuper et Oeconomia quadam illustratae ab Elia Reusnero Leorino*. Jena 1606.
- Gryphius, Andreas: *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz*. Hg. v. Gerhard Dünnhaupt und Karl-Heinz Habersetzer. Stuttgart 1996.
- Gryphius, Andreas: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Bd. 1: *Sonette*. Hg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963.
- Hanmann, Enoch: Anmerckungen in die teutsche Prosodie. In Martin Opitz: *Prosodia germanica*. Breslau 1690, S. 79–266.
- Harsdörffer, Georg Philipp: *Frauenzimmer Gesprächspiel. Zweyter Teil*. Nürnberg 1657.
- Harsdörffer, Georg Philipp: *Poetischer Trichter*. Nürnberg 1647.
- Heermann, Johannes: *Andechtige KirchSeufftzer/ Oder Evangelische Schließ-Glöcklin*. Leipzig 1616.
- Heermann, Johannes: *New vmbgegossenes vnd verbessertes Schließ-Glöcklein*. Breslau 1632.
- Heermann, Johannes: *Sontags- und Fest-Evangelia durchs gantze Jahr auf bekandte Weisen gesetzt*. Leipzig 1636. Ndr. hg. u. eingel. von Irmgard Scheitler. Frankfurt 1992.
- Herder, Johann Gottfried: *Audenken an einige ältere deutsche Dichter. Erster Brief*. In ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1888. Ndr. Hildesheim 1967, Bd. 15.
- Herder, Johann Gottfried: *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*. In ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993, S. 447–497.
- Herder, Johann Gottfried: *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*. In ders.: *Frühe Schriften 1764–1772*. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/M. 1985.
- Herder, Johann Gottfried: *Rezension von Klopstocks Oden*. In ders.: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt/M. 1993, S. 779–791.
- Herder, Johann Gottfried: *Terpsichore*. In ders.: *Sämtliche Werke Bd. 27*. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1881. Ndr. Hildesheim 1968.
- Herder, Johann Gottfried: *Volkslieder*. In ders.: *Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen*. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/M. 1990.
- Hermita, Daniel: *Iter germanicum* (1609). Edition in: *Magazin zum Gebrauch der Staaten- und Kirchengeschichte 2* (1772), S. 328–358.
- Hille, Carl Gustav von: *Der teutsche Palmbaum*. Nürnberg 1647. Ndr. München 1970.
- Höck, Theobald: *Schönes Blumenfeld. Kritische Textausgabe*. Hg. v. Klaus Hanson. Bonn 1975.
- Homburg, Ernst Christoph: *Schimpff- und ernsthaffte Clio. Historisch-kritische Edition nach den Drucken von 1638 und 1642*. Hg. u. komm. v. Achim Aurnhammer, Nicolas Detering und Dieter Martin. Stuttgart 2013.
- Hornmolt, Sebastian: *Dess königlichen Propheten Davids Psalter*. Tübingen 1604.
- Hoyers, Anna Ovena: *Geistliche und Weltliche Poemata*. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Tübingen 1986.
- Hudemann, Heinrich: *Divitiae poeticae*. Hamburg 1625.
- Khuen, Johannes: *Convivium Marianum. Freudenfest des himmlischen Frawenzimmers*. München 1637.
- Klaj, Johann: *Lobrede der Teutschen Poeterey*. In ders.: *Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“*. Hg. v. Conrad Wiedemann. Tübingen 1965.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Grammatische Gespräche*. In ders.: *Sämmtliche Werke Bd. 14*. Leipzig 1830.

- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Vom deutschen Hexameter. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Der Messias. Erste Druckfassung 1748. In ders.: Werke und Briefe Bd. IV.3. Hg. v. Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin, New York 1996.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der Sprache der Poesie. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der Wortfolge. In ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1989.
- Litzel, Georg [„Megalissus“]: Deutsche Jesuitenpoesie Oder Eine Sammlung Catholischer Gedichte. Frankfurt, Leipzig 1731.
- Lobwasser, Ambrosius: Widmung. In: Der Psalter des königlichen Propheten Davids/ Jn deutsche rey[m]en verständiglich vnd deutlich gebracht [...] durch Ambrosium Lobwasser. Leipzig 1576.
- Lotichius Secundus, Petrus: Elegia de obsidione Magdeburgensi. Das ist Klage-Reimen von der Belägerung und Eröberung der weit-berühmten und uhralten Stadt Magdeburg. Leipzig 1631.
- Ludwig von Anhalt-Köthen: Kurtze Anleitung Zur Deutschen Poesie oder Reim-Kunst. Köthen 1640.
- Ludwig von Anhalt-Köthen: Vorrede. In: Franciscus Petrarca: Sechs Triumphi oder Sieges-prachten. Cöthen 1643.
- Luther, Martin: Werke. Weimar 1883ff.
- Maaler, Josua: Die Teütsch spraach. Zürich 1561.
- Maier, Michael: Atalanta fugiens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica. Oppenheim 1618.
- Maier, Michael: Chymisches Cabinet. Frankfurt 1708. Neu hg. v. Thomas Hofmeier. Berlin 2007.
- Melander, Otto: Joco-Seria, das ist/ Schimpf und Ernst. Darmstadt 1617.
- Meyfart, Johann Matthäus: Tuba novissma. Coburg 1626. Ndr. hg. v. Erich Trunz. Tübingen 1980.
- Meyfart, Johann Matthäus: Teutsche Rhetorica Oder Redekunst. Coburg 1634.
- Morhof, Daniel Georg: Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie. Hg. von Henning Boetius nach der zweiten Ausgabe, Lübeck u. Frankfurt 1700. Ndr. Bad Homburg 1969.
- Moscherosch, Johann Michael: Visiones De Don Quevedo. Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt. Straßburg 1642. Ndr. Hildesheim, New York 1974.
- Myle, Abraham van der: Lingua Belgica. Leiden 1612.
- Neumeister, Erdmann: De poetis germanicis. Ndr. hg. v. Franz Heiduk. Bern/ München 1978.
- Noue, Francois de la: Discours Oder Beschreibung und ußführliches rähtliches bedenken/ von allerhandt so wol Politischen/ als Kriegssachen, übers. von Jacob Rahtgeb. Frankfurt a. M. 1592. In: Norbert Conrads: Ritterakademien der frühen Neuzeit. Bildung als Standesprivileg im 16. und 17. Jahrhundert. Göttingen 1982, S. 326–332.
- Ölinger, Albert: Vnterricht der HochTeuschen Spraach. Straßburg 1573.
- Opitz, Martin: Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae. Buch von der deutschen Poeterey. Hg. v. Georg Witkowski. Leipzig 1888.

- Opitz, Martin: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung. Hg. v. Klaus Conermann unter Mitarbeit v. Harald Bollbuck. Berlin, New York 2009.
- Opitz, Martin: „Buch von der Deutschen Poeterey“ (1624) mit dem „Aristarch“ (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen „Teutschen Poemata“ (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der „Trojanerinnen“ (1625). Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart 2002. [Zitiert mit den Siglen Opitz: Poeterey, Opitz: Aristarch und Opitz: Leservorrede]
- Opitz, Martin: Schäfferey von der Nimfen Hercinie. Hg. v. Peter Rusterholz. Stuttgart 1969.
- Opitz, Martin: Teutsche Poemata. Straßburg 1624.
- Opitz, Martin: Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben. Hg. v. Georg Witkowski. Halle/S. 1902.
- Opitz, Martin: Die Psalmen Davids. Nach den Französischen Weisen gesetzt. Hg. v. Eckhard Grunewald und Henning P. Jürgens. Hildesheim u.a. 2004.
- Opitz, Martin: Gesammelte Werke. Hg. v. George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968ff. [Mit der Sigle GW zitiert]
- Opitz, Martin: Lateinische Werke. Hg., übers. u. komm. von Veronika Marschall und Robert Seidel. Berlin, New York 2009–2015.
- Ölinger, Albert: Vnderricht der Hoch Teutschen Spraach. Straßburg 1574. Ndr. Hildesheim, New York 1975.
- Otfried von Weißenburg: Evangelienbuch. Hg. v. Johann Kelle. Regensburg 1856, Bd. 1.
- Petrarca, Franciscus: Sechs Triumphi oder Siegesgesprachten. [Übers. v. Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen] Cöthen 1643.
- Plavius, Johannes: Trauer- und Treugedichte. In: Danziger Barockdichtung. Hg. v. Heinz Kindermann. Leipzig 1939, S. 43–164.
- Praetorius, Michael: Syntagma musicum. Wolfenbüttel 1619.
- Prasch, Johann Ludwig: Gründliche Anzeige/ von Fürtrefflichkeit und Verbesserung Teut-scher Poesie. Regensburg 1680. Ndr. Stuttgart 1995.
- Prokop von Templin: Mariae Hülff Ehren Kräntzel. Passau 1642.
- Ramée, Pierre de La: Grammaire (1572). Hg. v. Colette Demaizière. Paris 2001.
- Rebhun, Paul: Das Gesamtwerk. Hg. v. Paul F. Casey. Bern, Berlin u.a. 2002.
- Regnard, Jacob: Deutsche Lieder/ mit dreyn stimmen/ nach art der Neapolitanen oder Wel-chen Villanellen. München 1583.
- Rhenanus, Johannes: Speculum Aistheticum. Hdschrft. in Kassel: Theatr. 4°. Dedication vom 30. Januar 1613. Vorrede abgedruckt in Wilhelm Creizenach: Die Schauspiele der englischen Komödianten. Berlin 1889.
- Rist, Johann: Des Daphnis aus Cimbrien Galathee. Lüneburg 1642.
- Rist, Johann: Irenaromachia. In ders.: Sämtliche Werke Bd. 1: Dramatische Dichtungen. Hg. v. Eberhard Mannack. Berlin 1967.
- Ronsard, Pierre de: Abbregé de l'art poétique françois. In ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Jean Céard, Daniel Ménager u. Michel Simonin. Paris 1994, Bd. 2, S. 1174–1189.
- Ronsard, Pierre de und Marc-Antoine de Muret: Les Amours, leurs Commentaires. Texte de 1533. Hg. v. Christine de Buzon u. Pierre Martin. Paris 1999.
- Rollenhagen, Georg: Froschmeuseler. Hg. v. Dietmar Peil. Frankfurt/M. 1989.
- Rompler von Löwenhalt, Jesaias: Erstes Gebüsch seiner Reim-getichte. Strasburg 1647. Ndr. mit einem Nachwort, Kommentaren und bibliographischem Anhang hg. v. Wil-helm Kühlmann und Walter E. Schäfer. Tübingen 1988.
- Sacer, Gottfried Wilhelm: Reime dich/ oder ich fresse dich/ Das ist/ deutlicher zu geben/ Antipericata metanaparbeugedamphirribificationes Poeticae oder Schellen- und Schel-tens-würdige Thorheit Boeotischer Poeten in Deutschland. Nordhausen 1673.

- Sattler, Johann Rudolph: Deutsche Orthographey/ vnd Phraseologey/ das ist/ ein vnder-richt Deutsche sprach recht zu schreiben. Zitiert nach der Ausgabe Basel 1617, Ndr. Hilde-Desheim u.a. 1975.
- Saubert, Johann: Duodekas Emblematum sacrorum. Nürnberg 1625.
- Schede Melissus, Paul: Die Psalmenübersetzung. Hg. v. Max Hermann Jellinek. Halle a.S. 1896.
- Scheffler, Johannes: Geistreiche Sinn- und Schlußreime. Wien 1657.
- Schein, Johann Hermann: Musica boscareccia, Wald Liederlein/ Auff Italian-Villanellische Invention. Beydes für sich allein mit lebendiger Stim/ oder in ein Clavicimbel, Spinett, Tiorba, Lauten etc. wie auch auff Musicalischen Jnstrumenten anmuhtig vnd lieblich zu spielen. Leipzig 1627.
- Schneuber, Johann Matthias: Gedichte. Straßburg 1644.
- Schönaich, Christoph Otto von: Die ganze Aesthetik in einer Nuss oder Neologisches Wörterbuch. Hg. v. Albert Köster. Berlin 1900.
- Schoppe, Caspar: Consultationes de scholarum et studiorum ratione. In: Hugo Grotius et aliorum dissertationes de studiis instituendis. Amsterdam 1645, S. 424–490.
- Schottel, Justus Georg: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HaubtSprache. Hg. v. Wolfgang Hecht. Braunschweig 1557. Ndr. Tübingen 1967.
- Schottel, Justus Georg: Vers- oder Reimkunst. Lüneburg 1656. Ndr. Hildesheim, New York 1976.
- Schottel, Justus Georg: Deutsche Vers- oder Reimkunst. Braunschweig 1645.
- Schröder, Friedrich Josef Wilhelm: Dritte Anmerkung. Von der lyrischen Poesie und der Empfindung; oder vom Tone, vom accordmäßigen Schwung und vom Tackte. In ders.: Lyrische, Elegische und Epische Poesien. Halle 1759.
- Schupp, Johann Balthasar: Schriften. Hanau 1663.
- Schweinichen, Hans von: Denkwürdigkeiten. Hg. v. Hermann Oesterley. Breslau 1878.
- Sidney, Philip: An Apology for Poetry or The Defense of Poesy. Hg. v. Geoffrey Shepherd. Manchester 1973.
- Sidney, Philip: Arcadia der Gräfin von Pembrock. Anfangs in Englischer Sprach beschrie- ben [...] Nachmalen von vnterschiedlichen vornehmen Personen ins Frantzösische; Nun aber auß beyden in vnser Hochdeutsche Sprach/ fleissig vnd trewlich übersetzt Durch Valentinum Theocritum von Hirschberg. Frankfurt/M. 1629.
- Sidney, Philip: Arcadia der Gräfin von Pembrock. Frankfurt 1643. Ndr. Darmstadt 1971.
- Sidney, Philip: Arcadia Der Gräffin von Pembrock. Jn Englischer Sprach geschrieben/ auß derselbigen Frantzösisch/ vnd auß beyden erstlich Teutsch gegeben durch Valentinum Theocritum von Hirschberg: Hernach allenthalben auffs new vbersehen vnd gebessert: die Gedichte aber vnd Reymen gantz anders gemacht vnd vbersetzt Von dem Edlen vnd Vesten Martin Opitz. Leiden 1646.
- Spee, Friedrich: Die anonymen geistlichen Lieder vor 1623. Hg. v. Michael Härtig. Berlin 1979.
- Spee, Friedrich: Trutz-Nachtigall. Hg. v. Theo G.M. van Oorschot. In ders.: Sämtliche Schriften. Bern 1985, Bd. 1.
- Speroni, Sperone: Dialogo delle lingue. Hg., übers. u. eingel. v. Helene Harth. München 1975.
- Sturm, Johann: Vnderricht der Hoch Teutschen Spraach. Straßburg 1574. Ndr. Hildesheim, New York 1975.
- Tasso, Torquato: Gottfried von Bulljon, Oder Das Erlösete Jerusalem. Übers. v. Diederich von dem Werder. Frankfurt/M 1626. Ndr. hg. v. Gerhard Dünnhaupt. Tübingen 1974.
- Taubmann, Friedrich: Widmung. In: Vergil: Culex. Wittenberg 1609.
- Titz, Johann Peter: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen. Danzig 1642.

- Tscherning, Andreas: *Unvorgreiffliches Bedenken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib- und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey*. Lübeck 1659.
- Vento, Ivo de: *Newe Teutsche Lieder*. München 1572.
- Vetter, Conrad: *Paradeißvogel*. Ingoldstadt 1613. Ndr. hg. v. Gerhard Dünnhaupt, Stuttgart 1999.
- Voigtländer, Gabriel: *Allerhand Oden und Lieder*. Sohra 1642. Ndr. Hildesheim u.a. 2004.
- Wagenseil, Johann Christoph: *Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst*. In ders.: *De civitate Noribergensi commentatio*. Altdorf 1697. Auch separat hg. v. Horst Brunner. Göppingen 1975.
- Weckherlin, Georg Rudolf: *Gaistliche und weltliche Gedichte*. Amsterdam 1641.
- Weckherlin, Georg Rudolf: *Triumf newlich bey der F. kindtauf zu Stuttgart gehalten*. Stuttgart 1616. In: *Stuttgarter Hoffeste. Texte und Materialien zur höfischen Repräsentation im frühen 17. Jahrhundert*. Hg. v. Ludwig Krapf und Christian Wagenknecht. Tübingen 1979
- Weckherlin, Georg Rudolf: *Oden und Gesänge*. Stuttgart 1618.
- Weckherlin, Georg Rudolf: *Gedichte*. Hg. v. Hermann Fischer. Tübingen 1894.
- Weise, Christian: *Curiöse Gedanken von deutschen Versen*. Leipzig 1692.
- Werder, Dietrich von dem: *Selbst eigene Gottselige Thränen*. Zerbst 1625.
- Wieland, Johann Sebastian: *Der Held von Mitternacht*. Heilbronn 1633.
- Zesen, Philipp von: *Deutscher Helikon* (1641). In ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 9. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1971.
- Zesen, Philipp von: *Deutsch-lateinische Leiter* (zuerst 1643). In ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 12. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1985.
- Zesen, Philipp von: *FrühlingsLust oder Lob- und Liebes-Lieder*. In ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 1.1. Hg. v. Ferdinand van Ingen. Berlin, New York 1980, S. 36–200.
- Zesen, Philipp von: *Rosen-mand*. In ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 11. Hg. v. Ulrich Maché. Berlin, New York 1974, S. 81–273.

Forschungsliteratur

- Aikin, Judith P.: August Buchners „*Die Bußfertige Magdalena*“ (1636). In: *Daphnis* 22 (1993), S. 1–26.
- Alewyn, Richard: *Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie*. 1926. Ndr. Darmstadt 1962.
- Amstätter, Mark Emanuel: *Klopstocks Semantisierung des Rhythmus oder die Grenzen der Gedichtvertonung*. In: *Klopstock und die Musik*. Hg. v. Peter Wollny. Beeskow 2005, S. 109–114.
- Attridge, Derek: *Well-weighed Syllables. Elizabethan Verse in Classical Metres*. Cambridge 1974.
- Aurnhammer, Achim: *Torquato Tasso im deutschen Barock*. Tübingen 1994.
- Aurnhammer, Achim: *Daniel Heinsius und die Anfänge der deutschen Barockdichtung*. In: *Daniel Heinsius. Klassischer Philologe und Poet*. Hg. v. Eckard Lefèvre u. Eckart Schäfer. Tübingen 2007, S. 329–345.
- Aurnhammer, Achim: *Barocklyrik aus dem Geist des Humanismus: Die Sonette des Johannes Plavius*. In: *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der frühen Neuzeit*. Hg. v. Sabine Beckmann und Klaus Garber. Tübingen 2005, S. 801–826.

- Aurnhammer, Achim: Zincgref, Opitz und die sogenannte Zincgref'sche Gedichtsammlung. In: Julius Wilhelm Zincgref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Übstadt-Weiher 2011, S. 263–283.
- Aurnhammer, Achim: Martin Opitz' petrarkistisches Mustersonett „Francisci Petrarchae“ („Canzoniere“ 132), seine Vorläufer und Wirkung. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Berlin 2006, S. 189–210.
- Aurnhammer, Achim: Neues vom alten Ernst Schwabe von der Heyde: Drei Sonette auf die Krönung des Kaisers Matthias (1612). In: Daphnis 31 (2002), S. 279–298.
- Aurnhammer, Achim und Dieter Martin: Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock. In: Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Hg. v. Hermann Danuser. Laaber 2004, S. 334–348.
- Auernheimer, Richard: Gemeinschaft und Gespräch. Stefano Guazzos Begriff der ‚conversatione civile‘. München 1973.
- Bach, Inka und Helmut Galle: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, New York 1989.
- Baesecke, Georg: Zur Metrik des 16. und 17. Jahrhunderts. In: Euphorion 13 (1906), S. 435–445.
- Baesecke, Georg: Die Sprache der Opitzischen Gedichtsammlungen von 1624 und 1625. Laute, Flexionen, Betonung. Braunschweig 1899.
- Baldzuhn, Michael: The companies of Meistersang in Germany. In: The Reach of the Republic of Letters. Literary and Learned Societies in Late Medieval and Early Modern Europe. Hg. v. Arjan van Dixhoorn and Susie Speakman Sutch. Leiden, Boston: Brill 2008, S. 219–255.
- Ball, Gabriele: Die Tugendliche Gesellschaft – Programmatik eines adligen Frauennetzwerkes in der Frühen Neuzeit. In: Sammeln, Lesen, Übersetzen als höfische Praxis der Frühen Neuzeit. Die böhmische Bibliothek der Fürsten Eggenberg im Kontext der Fürsten- und Fürstinnenbibliotheken der Zeit. Hg. v. Jill Bepler u. Helga Meise. Wiesbaden 2010, S. 337–361.
- Banderier, Gilles: Du Bartas et l'Allemagne. In: Studia neophilologica 74/2 (2002), S. 171–179.
- Banderier, Gilles: Johann Valentin Andreae, rosicrucien et traducteur de Du Bartas. In: Le lent brassement des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné. Hg. v. Monique Léonard u.a. Paris, 2009, S. 547–571.
- Barner, Wilfried: Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen. Tübingen 1970, S. 369–374.
- Battafarano, Italo Michele: Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert. Stuttgart 1979.
- Battafarano, Italo Michele: Accademie letterarie und civil conversatione: Bargagli, Guazzo, Loredano, Harsdörffer. In ders.: Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur. Bern 1994, S. 75–84.
- Battafarano, Italo Michele: Petrarca's Verse in der deutschen „Piazza Universale“ von Tomaso Garzoni anno 1619. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Berlin 2006, S. 177–187.
- Beck, Andreas: Episteme in Beharrung. Konventionelle Artistik und orthodoxes religiöses Wissen in der ‚Lyrik‘ des „Parnassus Boicus“. In: Religiöses Wissen in der Lyrik der Frühen Neuzeit. Hg. v. Peter-André Alt und Volkhard Wels. Wiesbaden 2015, S. 163–177.

- Beck, Andreas: Katholisch-bayerische Prosapropaganda in opitzianisch-poetologischer Tradition: Gelasius Hiebers „Sprach-Lehr“ und „Von der Teutschen Poeterey“ (1723–25) im „Parnassus Boicus“. In: Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede‘ in der Literatur des 17. Jahrhunderts. Hg. v. Thomas Althaus und Nicola Kaminski. Bern u.a. 2012, S. 309–332.
- Beck, Andreas: Die „Straßburger Eide“ in der Frühen Neuzeit. Modellstudie zu vor- und frühgermanistischen Diskursstrategien. Wiesbaden 2014.
- Becker-Cantarino, Barbara: Frauenzimmer Gesprächsspiele. Geselligkeit, Frauen und Literatur im Barockzeitalter. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfgang Adam. Wiesbaden 1997, Bd. 1, S. 17–41.
- Beckherrn, Richard: M. Opitz, P. Ronsard und D. Heinsius. Königsberg 1888.
- Beckmann, Johann Christoph: Historie des Fürstenthums Anhalt. Zerbst 1710. Ndr. Desau 1995, Bd. II.2.
- Beetz, Manfred: Frühmoderne Höflichkeit. Komplimentierkunst und Gesellschaftsrituale im altdeutschen Sprachraum. Stuttgart 1990.
- Berger, Rudolf: Jacob Balde. Die deutschen Dichtungen. Bonn 1972.
- Berghoeff, Christian Wilhelm: M. Opitz's Buch von der deutschen Poeterei. Frankfurt/M. 1888.
- Besch, Werner: Grimmelshausens „Simplizissimus“ – Das zweite Leben eines Klassikers. Paderborn 2012.
- Besch, Werner: Die Rolle Luthers für die deutsche Sprachgeschichte. In: Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 2. Aufl. Hg. v. Werner Besch u.a. Bd. 2.2. Berlin, New York 2000, S. 1713–1745.
- Bodemann, Eduard: Die Leibniz-Handschriften der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Hannover. Hannover 1895.
- Bonfatti, Emilio: Die Verbreitung von Stefano Guazzos „Civil conversatione“ in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert. In: Deutsche Barockliteratur und europäische Kultur. Hg. v. M. Bircher u. E. Mannack. Hamburg 1977, S. 209–211.
- Bonfatti, Emilio: La „Civil Conversatione“ in Germania. Letteratura del comportamento da Stefano Guazzo a Adolph Knigge 1574–1788. Udine 1979.
- Bonniffet, Pierre: Un ballet démasqué. L'union de la musique au verbe dans „Le Printans“ de Jean-Antoine de Baïf et de Claude Le Jeune. Paris, Genf 1988.
- Borcherdt, Hans Heinrich: Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts. München, Leipzig 1912.
- Borcherdt, Hans Heinrich: Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts. München 1919.
- Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland. Berlin 1886. Ndr. Hildesheim 1967.
- Bornemann, Ulrich: Anlehnung und Abgrenzung. Untersuchungen zur Rezeption der niederländischen Literatur in der deutschen Dichtungsreform des siebzehnten Jahrhunderts. Assen, Amsterdam 1976.
- Bornemann, Ulrich: Dirck Volckertszoon Coornhert und Andreas Tscherning über Reichtum, Armut, Almosen und Bettler. Zu den niederländisch-deutschen Literaturbeziehungen. In: Daphnis 19 (1990), S. 493–509.
- Braun, Werner: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes. Tübingen 2004.
- Breuer, Dieter: Das Ärgernis der katholischen Literatur. Zur Geschichte einer Ausgrenzung. In: Europäische Barock-Rezeption. Hg. v. Klaus Garber. Wiesbaden 1991, S. 455–463.
- Breuer, Dieter: Oberdeutsche Literatur 1565–1650. Deutsche Literaturgeschichte und Territorialgeschichte in frühabsolutistischer Zeit. München 1979.

- Breuer, Dieter: Deutsche Metrik und Versgeschichte. München 1981.
- Breuer, Dieter: Deutsche Nationalliteratur und katholischer Kulturreich. In: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1989, S. 710–715.
- Breuer, Dieter: Die protestantische Normierung des deutschen Literaturkanons in der Frühen Neuzeit. In: Nation und Religion in der deutschen Geschichte. Hg. v. Heinz-Gerhard Haupt u. Dieter Langewiesche. Frankfurt/M, New York 2001, S. 84–104.
- Breuer, Dieter: Poetik der geistlichen Lieddichtung in Deutschland vor dem Genfer Psalter. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 169–183.
- Breuer, Dieter: Der Streit über die Frage „wo das beste Teutsch zu finden“. In: Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Hg. v. Jürgen Macha u.a. Münster u.a. 2012, S. 31–43.
- Breuer, Dieter: Friedrich Spees Wirkung auf Laurentius von Schnüffis. In: Spee-Jahrbuch 16 (2009), S. 59–78.
- Brooks, Jeanice: „New Music“ in Late Renaissance France. In: Gesang zur Laute. Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u.a. 2002, S. 161–175.
- Brooks, Jeanice: Courtly Song in Late Sixteenth-Century France. Chicago, London 2000, S. 293–315.
- Brunel, Jean: La poésie mesurée française après Jean-Antoine de Baïf. In: Claude Le Jeune et son temps en France et dans les états de Savoie 1530–1600. Hg. v. Marie-Thérèse Bouquet-Boyer u. Pierre Bonnifet. Bern, Berlin u.a. 1996, S. 264–278.
- Bruns, Katharina: Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein. Kassel u.a. 2008.
- Buck, Theo: Die Entwicklung des deutschen Alexandriner. Diss. [masch.] Tübingen 1956.
- Bunia, Remigius: Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition. Berlin 2014.
- Burkard, Thorsten: Frühbarocker Manierismus? Zu Poetologie und poetischer Praxis in den „Schediasmata“ des Paulus Schedius Melissus. In: Würzburger Humanismus. Hg. v. Thomas Baier und Jochen Schultheiß. Tübingen 2015, S. 209–244.
- Burke, Peter: The Fortunes of the „Courtier“. The European Reception of Castiglione’s „Cortegiano“. Oxford 1995.
- Bury, Emmanuel: Littérature et politesse. L’invention de l’honnête homme. 1580–1750. Paris 1996.
- Cancik-Kirschbaum, Eva und Anita Traninger: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer. Wiesbaden 2015.
- Ceresa, Bruna: Dietrichs von dem Werder deutsche Übersetzung von Tassos „Gerusalemme Liberata“. Zürich 1973.
- Conermann, Klaus: War die Fruchtbringende Gesellschaft eine Akademie? Über das Verhältnis der Fruchtbringenden Gesellschaft zu den italienischen Akademien. In: Sprachgesellschaften, Sozietäten, Dichtergruppen. Hg. v. Martin Bircher und Ferdinand van Ingen. Hamburg 1978, S. 103–130.
- Conermann, Klaus: Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihr Köthener Gesellschaftsbuch. Eine Einleitung. In: Fruchtbringende Gesellschaft. Der Fruchtbringenden Gesellschaft Geöffneter Erzschatz. Das Köthener Gesellschaftsbuch Fürst Ludwigs I. von Anhalt-Köthen 1617–1650. Hg. v. Klaus Conermann. Weinheim 1985, Bd. 2, S. 21–127.
- Conermann, Klaus: Die Tugentliche Gesellschaft und ihr Verhältnis zur Fruchtbringenden Gesellschaft. Sittenzucht, Gesellschaftsidee und Akademiegedanke zwischen Renaissance und Aufklärung. In: Daphnis 17 (1988), S. 513–626.
- Conermann, Klaus: Purismus in der Spracharbeit der Fruchtbringenden Gesellschaft? Zur Bedeutung der Richtigkeit und Reinheit in der Puritas und DecorumRhetorik der deutschen Sprachreform im 17. Jahrhundert. In: Muttersprache 123 (2013), S. 181–205.

- Conermann, Klaus: Der Stil des Hofmanns. Zur Genese sprachlicher und literarischer Formen aus der höfisch-politischen Verhaltenskunst. In: Europäische Hofkultur. Hamburg 1981, Bd. 1, S. 45–56.
- Conrady, Karl-Otto: Lateinische Dichtungstradition und deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. Bonn 1962.
- Costadura, Edoardo: Der Edelmann am Schreibpult. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution. Tübingen 2006.
- Couturier-Heinrich, Clémence: Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme. Paris 2004.
- Czapla, Ralf Georg: Transformationen des Psalters im Spannungsfeld von gemeinschaftlicher Adhortation und individueller Meditation. Paul Schedes „Psalmen Davids“ und „Psalmi aliquot“. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 195–215.
- Dohm, C. W. von: Friedrich II., König von Preußen: Über die deutsche Literatur; die Mängel, die man ihr vorwerfen kann; die Ursachen derselben und die Mittel, sie zu verbessern. In: Friedrich II., König von Preußen, und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Hg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1985, S. 60–99.
- Dünnhaupt, Gerhard: Personalbibliographien zu den Drucken des Barock. Stuttgart 1991.
- Dünnhaupt, Gerhard: Die Übersetzungen Fürst Ludwigs. In: Daphnis 7 (1978), S. 513–529.
- Dünnhaupt, Gerhard: Diederich von dem Werder. Versuch einer Neuwertung seiner Hauptwerke. Bern, Frankfurt/M 1973.
- Dröse, Astrid: Georg Grelflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert. Berlin, München, Boston 2015.
- Elit, Stefan: Der späte Klopstock und Johann Heinrich Voß. Ein Spannungsverhältnis, poetologisch betrachtet, in: Wort und Schrift – Das Werk von F. G. Klopstock. Hg. v. Kevin Hilliard u. Katrin Kohl. Tübingen 2008, S. 209–220.
- Elit, Stefan: Ebert und Klopstock: empfindsam-erhabene Posen und offener Austausch. In: Johann Arnold Ebert. Dichtung, Übersetzung und Kulturtransfer im Zeitalter der Aufklärung. Hg. v. Cord-Friedrich Berghahn u.a. Heidelberg 2016, S. 177–190.
- Elit, Stefan: Die beste aller möglichen Sprachen der Poesie. Klopstocks wettstreitende Übersetzungen lateinischer und griechischer Literatur. St. Augustin 2002.
- Englert, Anton: Die Rhythmik Fischcharts. München 1903.
- Englert, Anton: J. Engerds Übersetzung von J. Aurpachs „Odae anacreonticorum“. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 34 (1902), S. 375–296.
- Entner, Heinz: Deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts zwischen „Lied“ und „Lyrik“. In: Heinrich Schütz im Spannungsfeld seines und unseres Jahrhunderts. Hg. v. Wolfram Steude. Leipzig 1987, S. 31–41.
- Entner, Heinz: Der Weg zum ‚Buch von der Deutschen Poeterey‘. Humanistische Tradition und poetologische Voraussetzungen deutscher Dichtung im 17. Jahrhundert. In: Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhunderts. Hg. v. Heinz Entner u.a. Berlin, Weimar 1984, S. 11–144.
- Eybl, Franz M.: „P. Abrahams und Kochems Wust“. Zur Ausgrenzung der populären geistlichen Literatur in der Aufklärung. In: Europäische Barock-Rezeption. Hg. v. Klaus Garber. Wiesbaden 1991, S. 239–248.
- Faber du Faur, C. von: German Baroque Literature. New Haven 1958.
- Fechner, Jörg Ulrich: Martin Opitz und der Genfer Psalter. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 295–315.

- Fechner, Jörg Ulrich: Tobias Hübners Renaissancevers. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A*, Bd. 2,3 (1976), S. 110–118.
- Forster, Leonard und Jörg-Ulrich Fechner: *Das deutsche Sonett des Melissus*. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*. Hg. v. Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm. Bern, München 1972, S. 33–51.
- Forster, Leonard: *Die Niederlande und die Anfänge der Barocklyrik in Deutschland*. Groningen 1967.
- Franck, J.: *Aus der Geschichte des Hiatus im Verse*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 48 (1906), S. 147–161.
- Fritsch, Otto: *Martin Opitzen's Buch von der deutschen Poeterei. Ein kritischer Versuch*. Diss. Halle-Wittenberg. Halle 1884.
- Gadoffre, Gilbert: *Ronsard et la relation poésie-musique*. In: *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*. Hg. v. André Gendre. Genf 1987, S. 75–84.
- Garber, Klaus: *Zum Bilde Simon Dachs*. In: *Simon Dach (1605–1659). Werk und Nachwirken*. Hg. v. Axel E. Walter. Tübingen 2008, S. 1–23.
- Garber, Klaus: *Zum Bilde Richard Alewyns*. München 2005.
- Garber, Klaus: *Sozietät und Geistes-Adel: Von Dante zum Jakobiner-Club. Der fröhneuzeitliche Diskurs ‚de vera nobilitate‘ und seine institutionelle Ausformung in der gelehrten Akademie*. In: *Europäische Soziätatsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*. Hg. v. Klaus Garber und Heinz Wissmann unter Mitwirkung von Winfried Siebers. Tübingen 1996, S. 1–41.
- Genz, Bernhard: *Johannes Kuen. Eine Untersuchung zur süddeutschen geistlichen Lieddichtung im 17. Jahrhundert*. Diss. Köln 1958.
- Gervinus, Georg Gottfried: *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Dritter Teil: Vom Ende der Reformation bis zu Gottsched's Zeiten*. Leipzig 1838.
- Gervink, Manuel: *Die musikalisch-poetischen Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts in Frankreich und ihre Bedeutung für die Entwicklung einer nationalen französischen Musiktradition*. Frankfurt/M. u.a. 1996.
- Gleixner, Ulrike: *Sprachreform durch Übersetzen. Die Fruchtbringende Gesellschaft und ihre ‚Verdeutschungsleistung‘ in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. In: *Werkstatt-Geschichte* 48 (2008), S. 7–23.
- Graff, Paul: *Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands*. Bd. 1: *Bis zum Eintritt der Aufklärung und des Rationalismus*. Göttingen 1937.
- Grosch, Nils: „Damit die jugent der bul lieder und fleyschlichen gesenge loß würde“: Zur Funktion von Liebesliedern in der Frühzeit der Populären Musik. In: *Amor docet musica. Musik und Liebe in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Dietrich Helms, Sabine Meine. Hildesheim u.a. 2012, S. 235–248.
- Grosch, Nils: *Lied und Medienwechsel im 16. Jahrhundert*. Münster u.a. 2013.
- Gülich, Anne: *Opitz' Übersetzungen aus dem Französischen*. Diss Kiel [masch.] 1972.
- Habermann, Mechthild: Das sogenannte ‚Lutherische e‘. Zum Streit um einen ‚armen Buchstaben‘. In: *Sprachwissenschaft* 22 (1997), S. 435–477.
- Hanson, Kristin: Quantitative Meter in English: The Lesson of Sir Philip Sidney. In: *English Language and Linguistics* 5 (2001), S. 41–91.
- Harper, Anthony J.: On the Development of a Poetic Language in Northern Europe: Jan Van der Noot's Apocalyptic Sonnets and their English and German Translation. In: *Strathclyde Modern Language Studies* 1 (1981), S. 41–59.

- Harper, Anthony J.: *German Secular Song-Books of the Mid-Seventeenth Century*. Aldershot 2003.
- Harper, Anthony J.: *Schriften zur Lyrik Leipzig 1620–1670*. Stuttgart 1985.
- Harper, Anthony 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. Gudrun Busch und Anthony J. Harper. Amsterdam, Atlanta 1992, S. 35–52.
- Hartmann, Karl-Günther: Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen. Erlangen 1976.
- Hellgart, Ernst: Die Rezeption des Annoliedes bei Martin Opitz. In: *Mittelalter-Rezeption*. Hg. v. Peter Wapnewski. Stuttgart 1986, S. 60–79.
- Hellmuth, Hans-Heinrich: Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock. München 1973.
- Henn-Schmölders, Claudia: *Ars conversationis. Zur Geschichte des sprachlichen Umgangs*. In: *Arcadia* 10 (1975), S. 16–33.
- Herz, Andreas: Philipp von Zesen und die Fruchtbringende Gesellschaft. In: *Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur*. Hg. v. Maximilian Bergengruen und Dieter Martin. Tübingen 2008, S. 181–208.
- Herz, Andreas: „Edle Ritter dieser Zunft“. Beobachtungen zur soziätären Performanz der „Fruchtbringenden Gesellschaft“. In: *Die „Kunst des Adels“ in der Frühen Neuzeit*. Hg. v. Claudius Sittig und Christian Wieland. Wiesbaden 2018, S. 91–126.
- Herz, Andreas: Der edle Palmbaum und die kritische Mühle. Die „Fruchtbringende Gesellschaft“ als Netzwerk höfisch-adeliger Wissenskultur der frühen Neuzeit. In: *Denkströme. Journal der sächsischen Akademie der Wissenschaften* 2 (2009), S. 152–191.
- Herz, Andreas: „Ratio“ und „conseutudo“. Sprachnorm und Sprachvarianz in der grammatischen Kontroverse der Fruchtbringenden Gesellschaft. In: *Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer*. Hg. v. Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger. Wiesbaden 2015, S. 255–287.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte*. Berlin, Leipzig 1929.
- Heusler, Andreas: *Deutsche Versgeschichte mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*. Berlin 1956.
- Heydtmann, Johannes: Ueber Enoch Hanmanns Anmerkungen zu Martin Opitzens Buch von der deutschen Poeterey. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Metrik. Rostock 1882.
- Hinz, Manfred: Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1992.
- Hippe, Max: Christoph Körer, ein schlesischer Dichter des siebzehnten Jahrhunderts. Breslau 1902.
- His, Isabelle / Vignes, Jean: Les paraphrases de Psaumes de Baïf, La Noue et D'Aubigné, mises en musique par Claude Le Jeune (1606): regards croisés du musicologue et du littéraire. In: *Les paraphrases bibliques aux XVI^e et XVII^e siècles*. Hg. v. Véronique Ferrer und Anne Mantero. Genf 2006, S. 377–414.
- Hitzeroth, Carl: Johann Heermann (1585–1647). Ein Beitrag zur Geschichte der geistlichen Lyrik im 17. Jahrhundert. Marburg 1907.
- Hoffmeister, Johannes: Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix. Heidelberg 1931.
- Höpfner, Ernst: G. R. Weckherlin's Oden und Gesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. Berlin 1865.
- Höpfner, Ernst: Reformbestrebungen auf dem Gebiete der deutschen Dichtung des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Berlin 1866.

- Höpfner, Ernst: Strassburg und Martin Opitz. In: Beiträge zur deutschen Philologie. Julius Zacher dargebracht als Festgabe zum 28. October 1879. Halle/S. 1880, S. 295–302.
- Ingen, Ferdinand van: Philipp von Zesen in seiner Zeit und seiner Umwelt. Berlin, Boston 2013.
- Janssen, Johannes: Kulturzustände des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. Erg. u. hg. v. Ludwig Pastor. Freiburg 1903.
- Jellinek, Max Hermann: Einleitung. In: Paul Schede Melissus: Die Psalmenübersetzung. Hg. v. Max Hermann Jellinek. Halle a.S. 1896.
- Jónácsik, László: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch“. Frankfurt/M. u.a. 1998.
- Josten, Dirk: Sprachvorbild und Sprachnorm im Urteil des 16. und 17. Jahrhunderts. Frankfurt/M. u.a. 1976.
- Kabell, Aage: Metrische Studien II: Antiker Form sich nähernd. Uppsala 1960.
- Kaminski, Nicola: Ex bello ars oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“. Heidelberg 2004.
- Kazartsev, Evgeny: Frühe deutsche Jamben und ihre niederländischen Vorbilder. In: *Neerlandica Wratislaviensia* 18 (2009), S. 23–39.
- Kazartsev, Evgeny: Niederländische Quellen von Martin Opitz' Versrhythmis. In: Zeitschrift für Germanistik 2013, S. 118–128.
- Kessner, Lars: Ambrosius Lobwasser. Humanist, Dichter, Lutheraner. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 217–228.
- Kleinschmidt, Erich: Petrarca Teutsch. Daniel Federmanns erste Übersetzung der Trionfi aus dem Jahre 1578. In: *Daphnis* 11 (1982), S. 743–776.
- Knispel, Claudia: Das Lautenbuch der Elisabeth von Hessen. Frankfurt/M. 1994.
- Knödler, Stefan: Wiederentdeckung und Missverständnis. Zur Weckherlin-Rezeption bei Johann Gottfried Herder, Karl Philipp Conz und August Wilhelm Schlegel. In: *Daphis* 39 (2010), S. 611–636.
- Kohl, Katrin M.: Friedrich Gottlieb Klopstock. Stuttgart 2000.
- Kohl, Katrin M.: Rhetoric, the Bible and the Origins of Free Verse. Berlin 1990.
- Kolbe, Konrad: Stiftungsurkunde der Schule und des Gymnasiums zu Beuten an der Oder aus dem Jahre 1616. In: Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte 3 (1893), S. 209–268.
- Koldau, Linda Maria: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit. Köln/Weimar 2005.
- Korten, Lars: Akzent und Ton. Prosodische Klang-Grundsätze in Martin Opitz' und Enoch Hanmanns Dichtungslehren. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hrsg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 145–166.
- Korten, Lars: Metrik als Tonkunst. Zur „Zeitmessung der deutschen Sprache“ von Johann Heinrich Voß. In: Voß' Übersetzungssprache. Voraussetzungen, Kontexte, Folgen. Hrsg. von Anne Baillet u.a. Berlin, u.a. 2015, S. 33–49.
- Krauss, Ludwig: Die gereimte deutsche Psalmenübersetzung des fränkischen Dichters Paul Schede Melissus (1572). In: Neue Kirchliche Zeitschrift 31 (1920), S. 433–454, 489–518, 545–563.
- Kühlmann, Wilhelm: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen 1982.

- Kühlmann, Wilhelm: Nationalliteratur und Latinität. Zum Problem der Zweisprachigkeit in der frühneuzeitlichen Literaturbewegung Deutschlands. In: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber. Tübingen 1989, S. 164–206.
- Kühlmann, Wilhelm: Balde, Klaj und die Nürnberger Pegnitzschäfer. Zur Interferenz und Rivalität jesuitischer und deutsch-patriotischer Literaturkonzeptionen. In ders.: Vom Humanismus zur Spätaufklärung. Hg. v. Joachim Telle u.a. Tübingen 2006, S. 554–574.
- Kühlmann, Wilhelm: Zur literarischen Lebensform im deutschen Späthumanismus: Der pfälzische Dramatiker Theodor Rhodius (ca. 1575–1625) in seiner Lyrik und in seinen Briefen. In: *Daphnis* 17 (1989), S. 671–715.
- Lang, Elisabeth: Das illustrierte Flugblatt des Dreissigjährigen Krieges – ein Gradmesser für die Verbreitung der Opitzischen Versreform? In: *Daphnis* 9 (1980), S. 65–87.
- Lentz, Hans: Zum Verhältnis von Versikus und Wortakzent im Versbau G. R. Weckherlins. München 1966.
- Leonhardt, Jürgen: *Dimensio syllabarum. Studien zur lateinischen Prosodie- und Verslehre von der Spätantike bis zur frühen Renaissance*. Göttingen 1989.
- Lesure, François: Ronsard et ses musiciens. In: Pierre de Ronsard und Marc Antoine Muret: *Les Amours. Leurs commentaires*. Hg. v. Christine de Buzon u. Pierre Martin. Paris 1999, S. 291–293.
- Ley, Klaus: Die ‚scienza civile‘ des Giovanni della Casa. Literatur als Gesellschaftskunst in der Gegenreformation. Heidelberg 1984.
- Ley, Klaus: Zur Stellung der „Trionfi“ in Petrarcas „Rime“ nach der ersten deutschen Übersetzung von Daniel Federmann. In: Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik. Hg. v. Achim Aurnhammer. Berlin 2006, S. 111–130.
- Lievsay, John Leon: Stefano Guazzo and the English Renaissance 1575–1675. Univ. of N.C., Durham 1961.
- Lohmeier, Dieter: Herder und Klopstock. Bad Homburg v.d.H. u.a. 1968.
- Lohmeier, Dieter: Exkurs: Zur Druckgeschichte von Rists „Galathee“. In: Søren Terkelsen: Astree Siunge-Choer. Die dänischen Lieder mit ihren deutschen Vorlagen von Gabriel Voigtländer und Johann Rist. Hg. v. Erik Søderholm. Neumünster 1976, S. 143–137.
- Lohmeier, Dieter: Die Verbreitungsformen des Liedes im Barockzeitalter. In: *Daphnis* 8 (1979), S. 41–65.
- Macha, Jürgen: Der konfessionelle Faktor in der deutschen Sprachgeschichte der Frühen Neuzeit. Würzburg 2014.
- Manheimer, Victor: Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien. Berlin 1904.
- Martin, Uwe: Zu Schede-Melissus als Musiker: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hg. v. Ludwig Finscher. Kassel u.a. 2005. Personenteil Bd. 14., Sp. 1194–1196.
- Mattheier, Klaus: Gemeines Deutsch – süddeutsche Reichssprache – Jesuitendeutsch. Bemerkungen über die Rolle Süddeutschlands in der Geschichte der nhd. Schriftsprache. In: Bayerisch-österreichische Dialektforschung. Hg. v. Erwin Koller u.a. Würzburg 1989, S. 160–166.
- Meid, Volker: Barocklyrik. Stuttgart 1986.
- Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. München 2009.
- Mertens, Dieter: Zu Heidelberger Dichtern von Schede bis Zincgref. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 103 (1974), S. 200–241.
- Mertens, Dieter: Julius Wilhelm Zincgref und das Problem des Späthumanismus. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 150 (2002), S. 185–207.
- Merzbacher, Dieter: „Literarum et Literatorum summus Patronus“. Europäische Dichtung und Sprachen am Hofe Moritz des Gelehrten“. In: Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa. Hg. v. Heiner Borggrefe u.a. Lemgo, Kassel 1997, S. 323–329.

- Merzbacher, Dieter: „O seltner Held/ dem Mars und Febus frönt“ – Diederich von dem Werder, der hochrangige „Reimmeister“ der Fruchtbringenden Gesellschaft. In: Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde 3 (1994), S. 47–77.
- Mönch, Walter: Der Dichter und sein Komponist. Ronsard und Goudimel. In: Romania Cantat. Lieder in alten und neuen Chorsätzen mit sprachlichen und musikwissenschaftlichen Interpretationen. Hg. v. Gerhard R. Rohlfs. Tübingen 1980, S. 455–465.
- Mönch, Walter: Das Sonett. Heidelberg 1955.
- Müller, Günther: Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. München 1925. Ndr. Darmstadt 1959.
- Müller, Jan Dirk: Volkssprachige Anakreontik vor Opitz? Johann Engerd und seine Experimente zur deutschen Metrik. In: Die Frühe Neuzeit. Revisionen einer Epoche. Hg. v. Andreas Höfele u.a. Berlin 2013, S. 303–329.
- Müller, Jan Dirk: Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der ‚imitatio‘. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 281–321.
- Müller, Karl August: Kurfürst Johann Georg I., seine Familie und sein Hof, nach handschriftlichen Quellen des Königlich-Sächsischen Haupt-Staats-Archivs dargestellt. Dresden, Leipzig 1838.
- Nilges, Annemarie: Imitation als Dialog: Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock. Heidelberg 1988.
- Noel, Patrizia: Integrating quantitative meter in non-quantitative metrical systems: the rise and fall of the German hexameter. In: Sprachwissenschaft 33/4 (2008), S. 435–453.
- Nolhac, Pierre de: Un poète rhénan ami de la Pléiade. Paul Melissus. Paris 1923.
- Oorschot, Theodor Gerardus Maria van: Friedrich Spees „Güldenes Tugend-Buch“. Nijmegen 1968.
- Opitz [ohne Vorname]: Opitz als Benutzer Fischarts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 8 (1877), S. 477–482.
- Patota, Giuseppe: Lingua e linguistica in Leon Battista Alberti. Rom 1999.
- Percival, Walter Keith: The Grammatical Tradition and the Rise of the Vernaculars. In: History of Linguistics. Hg. v. Th. A. Sebeok. The Hague, Paris 1975, Bd. 1, S. 231–275.
- Pfleger, Lucian: Unediertes von und über Jacob Balde. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N.F. 19 (1904), S. 69–78.
- Polenz, Peter von: Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Bd. II: 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1994.
- Raab, Heribert: „Lutherisch-Deutsch“. Ein Kapitel Sprach- und Kulturkampf in den katholischen Territorien des Reiches. In: Zeitschrift für bayerischer Landesgeschichte 47 (1984), S. 15–42.
- Robert, Jörg: ‚Vetus Poesis – nova ratio carminum.‘ Martin Opitz und der Beginn der ‚Deutschen Poeterei‘. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 397–440.
- Robert, Jörg: Deutsch-französische Dornen – Paul Schede Melissus und die Rezeption der Pléiade in Deutschland. In: Abgrenzung und Synthese. Lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock. Hg. v. Marc Föcking und Gernot Michael Müller. Heidelberg 2007, S. 207–229.
- Robert, Jörg: Martin Opitz und die Konstitution der deutschen Poetik. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322.

- Robert, Jörg: Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der „Deutschen Poeterey“. In: Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution. Hg. v. Wilhelm Kreutz u.a. Regensburg 2013, S. 373–387.
- Robert, Jörg: Königsberger Genealogien: Opitz – Dach – Kaldenbach. In: Begegnungen in der Kürbishütte. Dichtung und Musik im Königsberg des 17. Jahrhunderts. Hg. v. Axel Walter und Peter Tenhaef. Bern 2016, S. 111–131.
- Robert, Jörg: Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. In: Daphnis 39 (2010), S. 577–610.
- Robert, Jörg: Normieren und Normalisieren. Sprachenpluralität und Wissensordnung in der Frühen Neuzeit – am Beispiel der Lexikographie. In: Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hg. v. Jan-Dirk Müller und Jörg Robert. Berlin 2007, S. 201–248.
- Robert, Jörg: Schede Melissus. In: Verfasserlexikon Frühe Neuzeit in Deutschland Bd. 5, S. 477–494.
- Roberts, Benjamin B.: Sex and Drugs before Rock'n Roll. Youth Culture and Masculinity during Holland's Golden Age. Amsterdam 2012.
- Rosenfeld, Emmy: Friedrich Spee von Langenfeld. Eine Stimme in der Wüste. Berlin 1958.
- Rosenfeld, Emmy: Neue Studien zur Lyrik von Friedrich von Spee. Mailand u.a. 1963.
- Rubensohn, Max: Studien zu Martin Opitz. Mit einem wissenschaftshistorischen Nachwort hg. v. Robert Seidel. Heidelberg 2005.
- Schäfer, Eckart: Deutscher Horaz. Conrad Celtis – Georg Fabricius – Paul Melissus – Jacob Balde. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976.
- Schäfer, Eckart: Petrus Melissus – der erste deutsche Petrarkist? In: Francesco Petrarca in Deutschland. Hg. v. Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 91–110.
- Scheitler, Irmgard: Laurentius von Schnüffis. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750). Hg. v. Herbert Zeman. Graz 1986, S. 1191–1235.
- Scheitler, Irmgard: Das geistliche Lied im deutschen Barock. Berlin 1982.
- Scheitler, Irmgard: Martin Opitz und Heinrich Schütz: „Dafne“ – ein Schauspiel. In: Archiv für Musikwissenschaft 68 (2011) S. 205–226.
- Scheitler, Irmgard: Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangsliteratur. In: Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung. Hg. v. Wolf Gerhard Schmidt u.a. Hamburg 2014, S. 171–208.
- Scheitler, Irmgard: Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als „Ort kulturellen Handelns“. In: Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt. Hg. v. Susanne Rode-Breymann. Köln, Weimar, Wien 2007, S. 35–65.
- Scherer, Wilhelm: Über den Hiatus in der neueren deutschen Metrik. In ders.: Kleine Schriften Bd. 2. Hg. v. Erich Schmidt. Berlin 1893, S. 375–389.
- Schlüter, Hans-Jürgen: Der Rhythmus im strengen Knittelvers des 16. Jahrhunderts. In: Euphorion 60 (1966), S. 48–90.
- Schlüter, Hans-Jürgen: Puschmans Skansionsbegriff. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 97 (1968), S. 73–80.
- Schmidt, Reiner: Deutsche Ars Poetica. Zur Konstituierung einer deutschen Poetik aus humanistischem Geist im 17. Jahrhundert. Meisenheim am Glan 1980.
- Schmidt, Wolf Gerhard: ‚Homer des Nordens‘ und ‚Mutter der Romantik‘. James Macphersons „Ossian“ und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur. Berlin, New York 2003.

- Schmitz, Friedrich Wilhelm: Metrische Untersuchungen zu Paul Flemings Gedichten. Straßburg 1910.
- Schneider, Karl Ludwig: Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert. Heidelberg 1965.
- Schneider, Nikolaus: Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800. Göttingen 2004.
- Schneider, Ulrike: Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa. Stuttgart 2007.
- Schulz-Behrend, George: Caspar Barth und sein Exemplar von Martin Opitz' „Acht Bücher deutscher Poematum“. In: *Daphnis* 11/3 (1982), S. 669–682.
- Schulz-Behrend, George: Opitz' Gedichte „Auf die Melodey“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik* Reihe A, Bd. 8.3. Bern 1980, S. 24–32.
- Schwab, Heinrich W.: Zur Liedkunst Gabriel Voigtländers. In: *Daphnis* 8 (1979), S. 183–207.
- Schwindt, Nicole: Was ist das polyphone deutsche Lied? Versuch einer Positionsbestimmung. In: *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts. Teil 1: Niederländisches und deutsches weltliches Lied zwischen 1480 und 1640*. Hg. v. Boje E. Hans Schmuhl. Augsburg 2007, S. 221–233.
- Schwindt, Nicole: Terminologische Reflexe eines musikalischen Phänomens zwischen Idee, Praxis und Gattung. In: *Gesang zur Laute*. Hg. v. Nicole Schwindt. Kassel u.a. 2002, S. 9–21.
- Seck, Friedrich: Wer hat Sidneys „Arcadia“ ins Deutsche übersetzt? In: *Wissenschaftsgeschichte zum Anfassen. Von Frommann bis Holzboog*. Hg. v. Günther Bien u.a. Stuttgart-Bad Cannstatt 2002, S. 239–244.
- Seidel, Robert: Späthumanismus in Schlesien. Caspar Dornau (1577–1631). Leben und Werk. Tübingen 1994.
- Seidel, Robert: Die ‚tote Sprache‘ und das ‚Originalgenie‘. Poetologische und literatursoziologische Transformationsprozesse in der Geschichte der deutschen neulateinischen Lyrik. In: *Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktion zwischen Renaissance und Aufklärung*. Hg. v. Beate Czapla, Ralf Georg Czapla und Robert Seidel. Tübingen 2003, S. 422–448.
- Seidel, Robert: Eine frühe ‚Querelle‘ um Opitz? Metrische Experimente in der Danziger Gelegenheitspoesie um 1640. In: *Norm und Poesie. Zur expliziten und impliziten Poetik in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit*. Hg. von Beate Hintzen und Roswitha Simons. Berlin, Boston 2013, S. 233–253.
- Seidel, Robert: Zwischen Architextualität und Intertextualität. Überlegungen zur Poetik neulateinischer Dichtung am Beispiel von Martin Opitzens „Hipponax ad Asterien“. In: ‚Parodia‘ und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Hg. v. Reinhold F. Glei und Robert Seidel. Tübingen 2006, S. 171–207.
- Seidel, Robert und Julian Paulus: Opitz-Bibliographie 1800–2002. Heidelberg 2003.
- Sittig, Claudio: Kulturelle Konkurrenzen. Studien zu Semiotik und Ästhetik adeligen Wetteifers um 1600. Berlin, New York 2010.
- Socin, Adolf: Schriftsprache und Dialekte im Deutschen nach Zeugnissen alter und neuer Zeit. Heilbronn 1888.
- Sperberg-McQueen: Did Opitz Translate Lotichius' Elegy. In: *Modern Language Notes* 96 (1981), S. 604–612.
- Stefano Guazzo e ‚La Civil Conversazione‘. Hg. von Giorgio Patrizi. Rom 1980.
- Stroh, Wilfried: Der deutsche Vers und die Lateinschule. In: *Antike und Abendland* 25 (1979), S. 1–19.
- Takada, Hiroyuki: Grammatik und Sprachwirklichkeit von 1640–1700. Zur Rolle deutscher Grammatiker im schriftsprachlichen Ausgleichsprozeß. Tübingen 1998.

- Tauber, Walter: *Mundart und Schriftsprache in Bayern (1450–1800)*. Berlin, New York 1993.
- Tavoni, Mirko: *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*. Padua 1984.
- Thomas, Gary C.: Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter. In: *Daphnis* 16 (1987), S. 107–146.
- Thomas, Gary C.: Einleitung. In: Constantin Christian Dedekind: *Die aelbianische Musen-Lust*. 1657. Ndr. hg. u. eingel. von Gary C. Thomas. Bern u.a. 1991, S. 9*–133*.
- Trunz, Erich: Henrich Hudemann und Martin Ruarus, zwei holsteinische Dichter des Frühbarock. In ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 287–349.
- Trunz, Erich: Nachwort. In: Martin Opitz: *Weltliche Poemata*. Frankfurt/M. 1644. Ndr. Tübingen 1974.
- Trunz, Erich: Die Entwicklung des barocken Langverses. Die deutschen Alexandriner von Lobwasser bis Gryphius. Zuerst 1938. Wiederaufgenommen in ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 228–286.
- Trunz, Erich: Der deutsche Späthumanismus als Standeskultur. In: *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts* 21 (1931), S. 17–53. Erweitert in ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 7–82.
- Trunz, Erich: Johann Matthäus Meyfart. Theologe und Schriftsteller in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. München 1987.
- Trunz, Erich: Die deutschen Übersetzungen des Hugenottenpsalters. In: *Euphorion* 29 (1928), S. 578–617.
- Trunz, Erich: Ambrosius Lobwasser. Humanistische Wissenschaft, kirchliche Dichtung und bürgerliches Weltbild im 16. Jahrhundert. Zuerst 1928 und 1932. Wiederaufgenommen in ders.: *Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock*. München 1995, S. 83–186.
- Veldhorst, Natascha: Pharmacy for the Body and Soul: Dutch Songbooks in the Seventeenth Century. In: *Early Music History* 27 (2008), S. 216–286.
- Verwegen, Theodor und Wolfgang Srb: Konkurrenz oder Koexistenz? Dichten in lateinischer und deutscher Sprache am Beispiel einiger Texte Julius Wilhelm Zincgrefs und im Kontext der Reform Martin Opitz'. In: *Euphorion* 101 (2007), S. 415–450.
- Verwegen, Theodor: Julius Wilhelm Zincgref (1591–1635). Dichter und Publizist in der Blütezeit der calvinistischen Kurpfalz. In: Julius Wilhelm Zincgref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz. Hg. von Wilhelm Kühlmann. Ubstadt-Weiher 2011, S. 15–48.
- Verwegen, Theodor: Parallel Lives. Martin Opitz and Julius Wilhelm Zincgref. In: *Early Modern German Literature* 1350–1700. Hg. von Max Reinhart Rochester 2007, S. 823–852.
- Vignes, Jean: *L'„Harmonie universelle“ de Marin Mersenne et la théorie du vers mesuré*. In: *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVIII^e siècles*. Hg. v. Olivia Rosenthal. Paris 1998, S. 65–85.
- Vignes, Jean: Poésie et musique en France au XVI^e siècle. In: *Poétiques de la renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Hg. v. Perrine Galand-Hallyn u. Fernand Hallyn. Genf 2001, S. 638–658.
- Vignes, Jean: Brève histoire du vers mesuré français au XVI^e siècle. In: *Albineana* 17 (2005), S. 15–43.
- Wackernagel, Wilhelm: Geschichte des deutschen Hexameters und Pentameters bis auf Klopstock. Berlin, 1831.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München 1981.
- Wagenknecht, Christian: *Weckherlin und Opitz. Zur Metrik der deutschen Renaissancepoesie*. München 1971.

- Walter, Axel E.: Dachs Durchbruch als Dichter 1638/39. In: Simon Dach im Kontext preußischer Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Hg. v. Klaus Garber und Hans-Günther Parplies. Berlin 2012, S. 39–128.
- Weber, Edith: Die Beziehungen zwischen humanistischen Odenvertonungen und dem Genfer Psalter. In: Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. Hg. v. Eckhard Grunewald u.a. Berlin 2004, S. 111–129.
- Weber, Edith: La musique mesurée à l'antique en Allemagne. 2 Bde. o.O. 1974
- Weber, Edith: La musique humaniste et scolaire en Allemagne: aspect pédagogique et répertoire. In: La Chanson à la Renaissance. Hg. v. Jean-Michel Vaccaro. Tours 1981, S. 304–321.
- Weevers, Theodor: Some Aspects of Heinsius' Influence on the Rhythm of Opitz. In: The Modern Language Review 34 (1939), S. 576–579.
- Weevers, Theodor: Some Unrecorded Dutch Originals of Opitz. In: Neophilologus 23 (1938), S. 187–198.
- Wels, Volkhard: Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert. Berlin 2000. Zweite Auflage im open access zugänglich auf dem Server der Universität Potsdam.
- Wenderoth, Georg: Die poetischen Theorien der französischen Pléiade in M. Opitz' deutscher Poeterei. In: Euphorion 13 (1906), S. 445–468.
- Wiesinger, Peter: Die Entwicklung der deutschen Schriftsprache vom 16. bis 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der Konfessionen. In: Studien des Instituts für die Kultur der deutschsprachigen Länder. Tokio 1999, S. 1–15.
- Wiesinger, Peter: Zur bairisch-oberdeutschen Schriftsprache des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Österreich unter dem Einfluß von Reformation und Gegenreformation. In: Das Frühneuhochdeutsche als sprachgeschichtliche Epoche. Hg. v. Walter Hoffmann u.a. Frankfurt u.a. 1999, S. 241–273.
- Wiesinger, Peter: Die sprachlichen Verhältnisse und der Weg zur allgemeinen deutschen Schriftsprache in Österreich im 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Sprachgeschichte des Neuhochdeutschen. Hrsg. v. Andreas Gardt u. a. Tübingen 1995, S. 319–367.
- Windfuhr, Manfred: Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1966.
- Wintersteller, Benno: Simon Rettenpacher und die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts. In: Studien und Mitteilungen des Benediktinerordens und seiner Zweige 88 (1977), S. 146–187.
- Wintersteller, Benno: Lateinisch-deutsche Zweisprachigkeit im katholischen Kulturräum. Dargestellt am Beispiel Simon Rettenpachers. In: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 47 (1984), S. 241–253.
- Witkowski, Georg: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1887.
- Witkowski, Georg: Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig. Leipzig, Berlin 1909.
- Wüstling, Gertraud: Fischart und Opitz. Ein Vergleich ihrer Bearbeitungen der 2. Epoche des Horaz. Diss. phil. Halle/Saale 1950.
- Zaalberg, C. A.: The Olympia Epics of Jan van der Noot. Assen 1956.
- Zell, Carl-Alfred: Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585–1647). Heidelberg 1971.
- Zeller, Rosmarie: Die Rolle der Frauen im Gesprächspiel und in der Konversation. In: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter. Hg. v. Wolfgang Adam. Wiesbaden 1997, Bd. 1, S. 531–541.
- Zeller, Rosmarie: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächspielen“. Berlin, New York 1974.

DOI: 10.13173/9783447110730.351

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: Francis Segar: Die erst Probe Francisci Segar Angli In der teutshen Poeterey (1610). Universitätsbibliothek Kassel, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur 4° Ms. poet. et roman. 1.
- Abb. 2: Die Winterkönigin. Porträt von Elisabeth Stuart, Gemahlin von Friedrich V., Königin von Böhmen. Boëtius Adamsz. Bolswert, nach Michiel Jansz van Miereveld, 1615.
- Abb. 3: Ballett der Spiegelmacher. Aus: Esaias van Hulsen/ Matthäus Merian: Repräsentatio der Furstlichen Aufzug und Ritterspiel. Stuttgart 1616, unpag.
- Abb. 4: Luthers „Eine feste Burg ist unser Gott“ aus dem „Babstschen Gesangbuch“: Geystliche Lieder. Mit einer neuen vorrhede/ D. Mart. Luth. Leipzig 1545.
- Abb. 5: Jacob Regnard: Deutsche Lieder. München 1583.
- Abb. 6: Paul Schede Melissus: Di Psalmen Davids in teutische gesangreymen, nach Französischer melodeien vnt silben art, mit sönderlichem fleise gebracht. Heidelberg 1572. Anfang des ersten Psalms.
- Abb. 7: Martin Opitz: Deutsche Poemata. Straßburg 1624.
- Abb. 8: Martin Opitz: Deutsche Poemata. Breslau 1625.
- Abb. 9: Daniel Heinsius: Nederduytsche Poemata. Amsterdam 1616.
- Abb. 10: Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey. Breslau 1624.
- Abb. 11: Kupferstich von Johann Alexander Boener / Paulus Fürst: „Abbildung einer schönen und wohlgestalten Dame“.
- Abb. 12: Einladungszettel der Nürnberger Meistersinger in der Katharinenkirche mit Bildnis von Hans Sachs.
- Abb. 13: Andreas Tscherning: Deutscher Getichte Frühling. Breslau 1642.
- Abb. 14: Wilhelm Weber „in seinem spruchsprecherischen Aufzug“. Aus: Johann Christoph Wagenseil: Buch von der Meister-Singer Holdseligen Kunst (De civitate Norbergensi commentatio. Altdorf 1697, unpag., nach Seite 479).
- Abb. 15: Georg Philipp Harsdörffer: Gesprächsspiele. Nürnberg 1644, Bd. 4, S. 483.
- Abb. 16: Vital d' Audiguier: Liebes-beschreibung Lysanders und Kalisten. Übers. v. Philipp v. Zesen. Amsterdam 1644, S. 94.
- Abb. 17: Constantin Christian Dedekind: Aelbianische Musenlust. Dresden 1657.
- Abb. 18: Johann Rist: Neuer Teutscher Parnaß. Lüneburg 1652.
- Abb. 19: Vier Illustrationen aus dem „Bloem-Hof van de Nederlantsche Ieught“, 1608.
- Abb. 20: Musizierendes Paar. Crispijn de Passe nach Maerten de Vos. Aus einem Zyklus der vier Elemente. (Terra).
- Abb. 21: Johann Rist: Des Daphnis aus Cimbrien Galathee. Lüneburg 1642.
- Abb. 22: De vijf dwaze maagden dansen en musiceren („Die fünf törichten Jungfrauen tanzen und musizieren“). Crispijn van de Passe (I), nach Maerten de Vos.
- Abb. 23: Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Lehrling der Griechen. Aus den „Oden“, Hamburg 1771.

DOI: 10.13173/9783447110730.373

This is an open access file distributed under the terms of the CC BY-NC-NC 4.0 license.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

© by the author

Register

- Abele, Matthias 290
Abraham a S. Clara 293–97
Adami, Tobias 153
van der Aelst, Paul 349
Alamanni, Luigi 45
Albert, Heinrich 73, 230f., 313
Alberti, Leon Battista 39, 45
Albertus, Laurentius 40, 54–56, 58, 65
Amort, Eusebius 297
Andreae, Johann Valentin 86, 102, 135, 151, 153–155, 157, 199–202, 227, 292
Anna von Anhalt–Bernburg 190
Anton Ulrich von Braunschweig–Wolfenbüttel 191
Apuleius 168
Aristoteles 161, 343
Arnim, Achim von 349
Ariost, Ludovico 45, 164, 192, 213
Ascham, Roger 50
D'Aubigné, Agrippa 50
August (der Jüngere) von Braunschweig–Wolfenbüttel 315
Bachmann, Konrad 189, 224f.
Bacon, Francis 51
Baïf, Jean Antoine de 49f., 60, 79f.
Balde, Jacob 167, 293–295, 297, 301–307
Barclay, John 227
Du Bartas, Guillaume de Saluste 61, 101, 103f., 114, 147f., 155, 164, 192, 199–201, 216, 218
Barth, Caspar von 168, 204, 217
Bataille, Gabriel 317
Bellay, Joachim du 47f., 50, 112, 171, 183
Bembo, Pietro 45f.
Bernegger, Matthias 115, 200
Bernhard, Christoph 320
Bernhardt, Samuel 176
Bèze, Théodore de 80
Bidermann, Jakob 287
Biondo, Flavio 43
Birken, Sigmund von 293, 301
Blair, Hugh 347
Bloem–Hof van de Nederlantsche Ieught 117, 124, 317, 324–27
Bodmer, Johann Jakob 333, 336
Bonamico, Lazaro 49f.
Bothe, Friedrich Heinrich 61
Bovelle, Charles de 47
Bracciolini, Poggio 43
Brant, Sebastian 157
Braun, Heinrich 300
Bredero, Gerbrand Adriaenszoon 325
Brehme, Christian 230, 233f., 321, 323
Breitinger, Jakob 21, 331–333, 339
Brentano, Clemens 349
Brockes, Barthold Heinrich 158
Bruni, Leonardo 43f.
Buchner, August 23, 26, 127, 129, 139, 165f., 192f., 196–198, 205, 224, 228, 234f., 237, 243–259, 281, 310, 313, 319, 321
Byrd, William 51
Campanella, Tommaso 45, 135, 151, 153f.
Campion, Thomas 51
Caro, Annibale 45
Casa, Giovanni della 170, 175–178
Castiglione, Balthasar 170, 173, 178, 183
Causin, Nicolas 301
Celtis, Conrad 167
Certon, Salomon 50
Chytraeus, Nathan 170, 175f.
Cicero 41, 43–47, 112, 168, 175, 270
Clajus, Johannes 40, 56–60, 63f., 65f., 115f., 121, 123, 126–128, 141, 213, 275
Claudian 168
Claudius, Matthias 348
Cochem, Martin von 295
Coler (Koler/Köler), Christoph 155, 199–202, 289, 318
Corner, David Gregor 289f.
Courville, Joachim Thibault de 49
Cunrad, Caspar 29f., 82
Curtz, Albert 291f.
Dach, Simon 158, 211, 230–233, 320, 343
Dante Alighieri 39, 44
Dati, Leonardo 45
Dedekind, Constantin Christian 73, 320
Demantius, Christoph 304
Denicke, David 215
Donatus (Donati), Alexander 28, 180, 301
Dornau, Caspar 25, 177f.
Dowland, John 4, 315
Drexel, Jeremias 286f.
Elisabeth von Hessen–Kassel 4, 191, 315
Engelhart, Johann Jacob 200, 257

- Engerd, Johann 54, 116, 213
 Eremita, Daniel 186
 Estienne, Robert 270
 Fabricius, Georg 167, 180
 Fallersleben, Hoffmann von 73
 de Faure de Pibrac, Guy 154
 Federmann, Daniel 68f.
 Finck, Kaspar 180
 Finckelthaus, Gottfried 230, 232–234, 320f., 323
 Fiocco, Andrea 43
 Fischart, Johann 33f., 36, 55f., 84–89, 93, 116, 120, 123, 295, 307, 350
 Fleming, Paul 23, 78, 158, 166, 209, 211, 235–37, 320, 343
 Forster, Georg 73
 Fracastoro, Girolamo 45
 Fraunce, Abraham 51
 Friedrich II. von Preußen 31
 Fröhlich, Huldrich 151
 Gambara, Veronica 14, 149, 173, 315
 Gascoigne, George 50
 Gebhard, Johann Christoph 211f.
 George, Stefan 350
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von 345
 Gervinus, Georg Gottfried 18f.
 Gesenius, Justus 215
 Gesner, Conrad 52f., 55f., 60f., 64, 115
 Gläser, Enoch 320
 Goethe, Johann Wolfgang 2, 96, 158, 323, 342, 347–350
 Goldast, Melchior 162, 164–166, 184
 Göring, Johann Christoph 320
 Gottsched, Johann Christoph 52, 59, 158f., 175, 264f., 278f., 299f., 333, 336, 343
 Goudimel, Claude 80, 83, 317
 Greene, Robert 51
 Gregersdorf, Georg Christoph von 321
 Greiff, Friedrich 216–218
 Greiffenberg, Catharina Regina von 293
 Grimm, Jacob 277
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 278f.
 Grotius, Hugo 227
 Gryphius, Andreas 12, 23f., 130, 135, 159, 179, 209, 214, 240–242, 268, 293
 Guazzo, Stefano 170f., 178, 187
 Gueintz, Christian 192
 Günther, Johann Christian 158
 Hagedorn, Friedrich von 158
 Harsdörffer, Georg Philipp 61, 135, 159, 171–74, 180, 192, 222, 224, 239f., 243, 250f., 262, 264f., 281, 302, 310f., 313, 321
 Harvey, Gabriel 51
 Haßler, Hans Leo 74
 Haußmann, Valentin 74f.
 Heermann, Johannes 214f., 293
 Heine, Heinrich 350
 Heinsius, Daniel 9f., 22f., 109, 114, 117–121, 124–126, 133, 147, 164, 179f., 183f., 207, 213
 Held, Heinrich 320
 Helwig, Christoph 180
 Heraeus, Carl Gustav 61
 Herder, Johann Gottfried 18, 21, 25, 127, 221, 295, 306f., 343–350
 Hieber, Gelasius 297–299
 Hock (Höck), Theobald 30, 68, 70–72, 97, 123
 Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian 135, 159
 Homburg, Ernst Christoph 232–234, 320
 Homer 39, 48, 112, 166, 194, 297, 333, 343–346
 Horaz 36, 42–44, 85f., 129, 152, 161, 167, 306, 337
 Hoyers, Anna Ovena 203
 Hübner, Tobias 6–8, 10–12, 15, 18f., 26, 29f., 61, 98, 100–105, 112, 116, 120f., 133, 139, 148, 152, 155, 181, 192–194, 196, 204, 216, 218
 Hudemann, Heinrich 24, 207f.
 Kandler, Agnellus 297
 Kempe, Martin 264, 300f.
 Khlesl, Melchior 273, 278
 Khuen, Johannes 287
 Kindermann, Johann Erasmus 209, 319
 Kircher, Athanasius 301
 Kirchner, Caspar 9f., 109, 117, 129, 151
 Kittel, Caspar 319
 Klaj, Johann 182, 234, 239, 321
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 15, 21, 31, 158, 331, 333–347
 Labé, Louise 173
 Lasso, Orlando di 77, 80, 316f.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 295, 305
 Le Jeune, Claude 50
 Lipsius, Justus 168

- Litzel, Georg (Megalissus) 277, 305
 Livius Andronicus 48
 Lobwasser, Ambrosius 24, 78, 81–84, 95, 125, 127, 138, 243
 Lohenstein, Daniel Casper von 135
 Löhneys, Georg Engelhardt 175
 Lorrain, Claude 157
 Losci, Antonio 43
 Lotichius Secundus, Petrus 210
 Lucan 162
 Ludwig von Anhalt-Köthen 69f., 182, 188f., 251
 Lund, Zacharias 230
 Luther, Martin 15, 34–36, 40, 57f., 65, 120, 123–125, 157, 203, 224, 273–276, 279–281, 298f., 327, 347
 Macpherson, James 344, 347
 Maier, Michael 98
 Marot, Clément 80, 83, 164
 Martin, Johann (Laurentius von Schnüffis) 285, 297
 Masen, Jacob 180, 301
 Meichel, Joachim 286f.
 Merian, Matthäus 9
 Mersenne, Marin 50
 Meyfart, Johann Matthäus 202f.
 Mögling, Daniel 151, 205–207
 Monteverdi, Claudio 313, 319
 Morata, Olympia 173
 Morhof, Daniel Georg 166, 265, 295, 300–302
 Mörike, Eduard 350
 Moritz von Hessen-Kassel 1, 4, 190f., 315
 Myle, Abraham van der 62–64, 121, 123
 Nakatenus, Wilhelm 285
 Nauwach, Johann 73, 319
 Neumark, Georg 264
 Neumeister, Erdmann 210, 266, 301, 303–305
 Nicolai, Friedrich 306, 343
 Nizzolio, Mario 270
 Noot, Jan van der 94f.
 Noue, Francois de la 176
 Nugent, Dominikus 285
 Nüßler, Bernhard Wilhelm 196, 321
 Ölinger, Albert 53–56, 65
 Omeis, Magnus Daniel 264
 Opitz, Martin
 – als höfischer Dichter 9f., 181–185
 – Aristarch 29, 47, 89–94, 101–104, 109, 111, 114–121, 127, 143–145, 147f., 151, 164, 178f., 188, 199f., 213, 277
 – Dafne 227, 319
 – Episteln der Sonntage 214, 227
 – Hercinie 227, 321, 327
 – Judith 227
 – Lobgesang Bacchi 119, 123
 – Lobgesang Christi 119, 123–125, 216, 257
 – Poemata 10, 28, 30, 84, 95–97, 104, 109–129, 138, 141f., 145, 149, 151, 182f., 200f., 213, 216, 226, 317, 323, 326
 – Poeterey 10, 27f., 41, 59, 64, 73, 76–78, 84, 86f., 96f., 100, 103–107, 109–163, 166, 173, 175, 178, 180–185, 188, 192–201, 203, 205, 211, 213, 219f., 227, 230, 239f., 243–247, 252f., 258, 269, 276, 278, 299, 309f.
 – Psalmen-Übersetzung 84, 214, 227
 – Trostgedicht 227
 – Vesuvius 227
 – Vielgut 227
 Ossian 343–349
 Otfried von Weißenburg 38
 Ovid 71
 Paganus, Petrus 169
 Patrizio, Francesco 45
 Peletier du Mans, Jacques 79
 Perotti, Niccolò 270
 Persius 168
 Petrarca 2, 44–46, 68, 90, 107, 112, 114, 131, 150, 164, 179f., 183–185, 227, 350
 Platen, August von 350
 Plavius, Johannes 209f., 304
 Praetorius, Michael 312
 Prasch, Johann Ludwig 303
 Prokop von Templin 288f.
 Puttenham, George 51
 Ramus, Petrus (Pierre de la Ramée) 48–50, 58, 62
 Rapin, Niclas 50
 Rebhun, Paul 65–68, 70f., 120f., 123, 125, 141, 157, 286
 Regnart, Jacob 75–77, 311
 Renieri, Antonio 45
 Rettenpacher, Simon 297
 Rhenanus, Johannes 2, 29
 Rhodius, Theodor 168

- Rinckart, Martin 243, 251, 264
 Rist, Johann 192, 212–214, 226, 302, 312, 320, 322, 327, 343
 Ritsch, Gregor 210f., 217
 Robertin, Robert 230
 Rollenhagen, Georg 10–12, 17f., 32–34, 36
 Rompler von Löwenhalt, Jesaias 222, 225–227, 303
 Ronsard, Pierre de 2, 47f., 50, 82, 91f., 96, 100, 114, 116, 119, 133, 139, 143, 147, 150, 157, 163f., 166, 179f., 183–185, 213, 228, 251, 309, 315–317, 350
 Rotth, Albrecht Christian 264, 301
 Rustici, Cencio dei 43
 Sacer, Gottfried Wilhelm 165, 224, 265–68
 Sachs, Hans 125, 179f.
 Sannazaro, Jacopo 114
 Sappho 309, 315, 343
 Sattler, Johann Rudolph 271f.
 Saubert, Johann 202
 Scaliger, Julius Cäsar 28f., 136, 161, 180, 212, 243
 Schallenberg, Christoph von 70
 Schede Melissus, Paul 14, 54, 78–84, 86, 89, 92–97, 100, 112, 116f., 119f., 134, 138f., 141f., 144, 150, 165, 167f., 294, 316f., 349
 Scheffler, Johannes (Angelus Silesius) 289
 Schein, Johann Hermann 77f., 231, 233, 311
 Schirmer, David 320
 Schmidt, Johann Rudolph 304
 Schönaich, Georg von 336
 Schoppe, Kaspar 272f., 278
 Schottel, Justus Georg 16, 25, 40, 54, 87, 115, 128f., 143, 159, 192, 220, 223, 226, 235, 243, 245, 251, 256–258, 262–266, 279f., 298, 300
 Schröder, Friedrich Josef Wilhelm 345
 Schröder, Rudolph Alexander 350
 Schülpl, Hans Jacob 290f.
 Schupp, Johann Balthasar 224–227, 262, 266, 292
 Schwabe von der Heide, Ernst 90f., 116, 140, 164, 213, 226
 Schweinichen, Hans von 187
 Scriver, Petrus 119–121, 123, 125, 213
 Segar, Francis 1–4, 9, 11f., 18, 29
 Shakespeare, William 343, 348
 Sibylle Ursula von Braunschweig-Wolfenbüttel 191
 Sidney, Philip 4, 50f., 114, 151, 167, 183f., 205
 Sieber, Justus 320
 Sophie Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel 315
 Spee, Friedrich von 281–286, 292, 297, 305
 Spenser, Edmund 51
 Speroni, Sperone 45–48, 112, 171
 Stanyhurst, Richard 51
 Statius 168
 Stieler, Kaspar 323
 Strabo 162
 Tacitus 162, 164, 168
 Tasso, Bernardo 45
 Tasso, Torquato 26, 106, 148, 164, 192f., 196, 198, 218
 Taubmann, Friedrich 30, 164–166
 Thilo, Valentin 230
 Tolomei, Claudio 45–47
 Titz, Johann Peter 16, 30f., 125f., 128, 130, 138, 144, 220, 234, 243, 246, 252, 258–263
 Tscherning, Andreas 26, 211, 226, 228–230, 257f., 265, 281, 320
 Tyard, Pontus de 48
 Tyrolff, Hans 66
 Valla, Lorenzo 41, 270
 Varchi, Benedetto 45
 Venator, Balthasar 269f., 321, 327
 Vergil 44f., 71, 112, 297, 333
 Vetter, Conrad 285f.
 Vida, Marco Girolamo 161
 Voigtländer, Gabriel 311, 318
 Vossius, Gerhard Johannes 180
 Voß, Johann Heinrich 61, 340, 350
 Wagenseil, Johann Christoph 169, 267f.
 Walther von der Vogelweide 184
 Weckherlin, Georg Rudolf 8–12, 15, 18f., 24, 30, 75, 98–100, 112, 116f., 119–121, 139, 150f., 155, 159, 174, 181, 204, 219–223, 226, 307, 317
 Weise, Christian 135, 158
 Werder, Diedrich von dem 15, 19, 22, 26, 30, 105–107, 112, 116, 139, 148, 155, 181, 192–196, 198, 209, 216f.
 Wieland, Johann Sebastian 207
 Zesen, Philipp von 16, 61, 159, 224, 226, 234, 237–240, 243, 246, 250–259, 264, 280f., 310, 329–331
 Zincgref, Julius Wilhelm 11, 30, 84f., 87f., 95, 97, 109–117, 119f., 125, 134, 138, 141, 145, 151, 182, 200f., 212f.