

Der im Titel dieses Berichts verwendete Ausdruck „Poetisierende Musik“ geht weder in der „musica poetica“ der Tonsatzlehre auf, noch bezieht er sich auf die „musikalische Poesie“ einer viel späteren Zeit,¹ sondern er zielt auf die musikalischen Folgen der von Martin Opitz 1624 begründeten „deutschen Poeterey“, die den Musikern eine neuartige Partnerschaft anbot und deren Stilverständnis veränderte. Obwohl dieser Dichter dem Calvinismus zuneigte, Mitteldeutschland aber weitgehend lutherisch blieb, und obwohl sein Lebensgang weit über Obersachsen hinauswies, hat er auch hier tiefe Spuren hinterlassen. Noch die Literaten der zweiten und dritten Generation fühlten sich ihm verpflichtet. Durch die noch junge *Fruchtbringende Gesellschaft*, der Opitz seit 1629 prominent angehörte, verfügte er über mitteldeutsch höfische Beziehungen. Und die großen evangelischen Städte des Reichs wurden zu Opitz-Orten, also Dresden, Hamburg, Leipzig und Königsberg, auch wenn inzwischen andere Namen den Markt bestimmten.²

Von einem solchen persönlichen Erfolg konnten die Musiker nur träumen. Denn ihre Kunst wirkte neben der *deutschen Poeterey*, die Wörter veredelte und angenehm rhythmisierte, ziemlich abstrakt. Ihre Alltagsbeschäftigung bestand im Einüben und Aufführen von Musikstücken, die dem Detempore und der lutherischen Glaubenslehre entsprachen. Ihr Amt band sie an traditionelle Institutionen, an eine Orgel oder einen Chor. Die außerkirchliche Dienstleistung zielte auf Akzidentien, nicht auf eine neue Kunst. Und im besten Fall unternahmen sie eine einzige große Kunstreise in ihrem Leben, dann aber nach Italien und nicht nach Frankreich oder den Niederlanden, wo Opitz seine Inspirationen erhalten hatte.

Da Musik vor allem Singkunst war, befanden sich die Komponisten zwar stets in Tuchfühlung mit Worttexten, die aber schienen stabil: auf der einen Seite die Lutherbibel, auf der anderen das altdeutsche Lied, dazwischen die eine oder andere Gelegenheitsdichtung, die rhetorische Erfahrungen bestätigte und das Lateinische – wenn gewünscht oder erforderlich – als eine lebende Sprache behandelte. Durch Opitz aber wurde den Musikern bewusst, dass auch ein Gedicht in neuerer Sprachform Lebensgrundsätze vermittelte und dass dessen Vertonung mehr als die übliche Musikhistorik verlangte. Gleichwohl kam es zu mancherlei Verstörungen.

1 Vgl. Carl Dahlhaus, *Musica poetica und musikalische Poesie*, in: AfMw 23 (1966), S. 110-124.

2 Zu diesen Vorgängen: Werner Braun, *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*, Tübingen 2004 (*Frühe Neuzeit*, Bd. 100).

Schon die neuen Autorschaftsangaben für ein musikalisch-poetisches Werk geben davon Kunde. Bisher nannten sich hier nur die Tonsetzer. Jetzt finden sich etwa sechs unterschiedliche Verfahren. Am nachdrücklichsten tritt die Schwesterkunst hervor, wenn der Komponist sich hinter dem Poeten gleichsam verbirgt: Johann Erasmus Kindermanns *Opitianischer Orpheus* von 1642 (drei Jahre nach dem Tod des Angerufenen) oder Johann Georg Ebelings *Pauli Gerhards Geistliche Andachten* von 1667 (dem Jahr von Gerhards Berliner Amtsverzicht). Das erinnert an die Vertonungen der lateinischen Gedichtreihe „Jesu, dulcis memoria“ von 1601-1701 und deren Zuschreibung an den heiligen Bernhard von Clairvaux. Der so platzierte deutsche Poet erhält einen ähnlich hohen Rang (den Kindermann altgriechisch bezeichnet).

Sollte – zweitens – pari passu vorgegangen werden, erweist sich der barocke Freundschaftskult als Bezugsquelle. Aus Jena kam die eigentlich Zeitzer *Salanische Musen=Lust* 1665 mit dem Untertitel: „Das ist: Zweyer gleich=gesinnten Freunde Johann Jacob Löwens von Eisenach und J[ohann] Martin Kempens, aus Preussen, zu erfreulichem Schertz und zulässiger Ehren=Ergötzlichkeit dienende LIEDER, mit singenden und klingenden Stimmen abgefasst.“

Beide unterzeichnen die Widmungsschrift an den Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Preußen. Der Vorantritt Löwes vor Kempe folgt aus dem Zunamen „von Eisenach“ – E vor K –, entspricht aber auch der musikalischen Professionalität der Veröffentlichung.

Einen nüchternen, beinahe wissenschaftlichen Modus belegt (drittens) David Pohle, der an verschiedenen herzoglich sächsischen Residenzen tätig war, in seinem für Kassel bestimmten Autograph: „ARIEN[,] derer Verse aus H[errn] D[oktor] Paul Flemmings fünftem Buch der Oden [...] genommen[,] mit 2.Stimmen und 2.Violen zum Basso Continuo aufgesetzt von David Pohlen“ (1650).

Da der Dichter schon zehn Jahre tot war, holte sich Pohle die Gedichte aus den postumen *Teutschen Poemata* von 1642. Auch sonst dienten zumeist *Textausgaben* als Vorlage. Sie vermittelten dadurch das ganze Gedicht, wohingegen die von den Poeten beauftragten Musiker in der Regel nur die erste Strophe eines neuen Texts handschriftlich vor Augen hatten.

Wer (viertens) weiterhin allein auf seiner musikalischen Autorschaft bestand, musste wie in einer Sammlung mehrere Poeten in einem Werk vereinigen und darunter möglichst auch ein paar eigene Texte bringen, so Heinrich Albert in Königsberg (1638-1650), der allerdings im Innern gewissenhaft signierte – im Gegensatz zu den „Dresdnern“ Johann Nauwach (1627) und Jacob Kittel (1638) und zu dem Stralsunder Organisten Johann Martin Rubert (1647), die bereits mit der allgemeinen Bekanntheit der von ihnen herangezogenen Texte rechneten.

Fünftens: Constantin Christian Dedekind in Dresden erbaute seinen *Parnaß* 1657 nach den literarischen Gegebenheiten, wobei er auf dem Titelpuffer die beiden mythischen Berge analog besetzte: links Apoll und die Musen, rechts Opitz und die Poeten. Er selbst – der einzige Vertoner dieses Parnasses – spielt am untersten Ende die Kleinorgel und entspricht damit auf der Gegenseite der „Historikerin“ Clio.³

3 Vorzug des Chronisten gegenüber dem Poeten schon 1530: Albert Schirrmeister, *Triumph des Dichters*, Köln u. a. 2003, S. 253.

Schließlich Andreas Hammerschmidt: Er rettete seinen Alleinvertretungsanspruch für die neue Dichtung (1642, 1643 und 1649) durch die Technik des „Abspaltlieds“, wie Hans Joachim Moser das Verfahren benannt hatte: Ein bekanntes Lied wird „plötzlich anders“ fortgesetzt. Allerdings gibt es auch un- oder geringfügig veränderte fremde und – gemäß Fall vier – eigene Dichtungen. So macht Hammerschmidt aus dem siebenstrophigen Lied von Justus Georg Schottel von 1647 „Süßer Fried uns nur ergetzet“ schon zwei Jahre später eines aus vier Großstrophen, wozu er die letzte fehlende Kleinstrophe selbst schreibt. Zusatzstrophen finden sich auch bei Nauwach und Kittel in Dresden.

Die sechs Bezeichnungsarten spiegeln eine neue und noch keineswegs bewältigte Situation. Trotz des den Poeten gezollten Respekts kamen die Musiker vom zeremoniellen Sprechen nicht los. Nauwachs gesungener „Prologo“ zu seinen Opitzvertonungen von 1627 verläuft in alten Sprachformen. Opitzens volkstümliche Diktion musste offenbar gelernt werden wie eine Fremdsprache. Das erinnert an die Entstehungsgeschichte des Lutherlieds im Kontext der Liturgie. Erst nach etwa 20 Jahren hatten auch die Musiker des 17. Jahrhunderts ihre Hemmungen überwunden. Adam Krieger (ab 1657) liefert den Beweis.

Die „Vielfalt der musikalischen Stile“, die in diesem Symposium zu diskutieren ist, zeigt sich in allen drei Bereichen einer mitteldeutschen Hofmusik: in der Kirche, in der Kammer (dem Speisesaal) und im Theater. Sie stellt das Liebeslied heraus, geistlich auf der Grundlage des *Hohen Liedes*. Und sie verzichtet dabei keineswegs auf die Strophenform. Die Musikstrophe komprimiert den Affekt bzw. differenziert ihn versgemäß. Argumentiert wird in den Textfolgestrophen. Diese Aufgabenteilung verringert die Anstrengung des Zuhörens, wie sie in den simultanen Vorgängen der Motette verlangt wurde.⁴ In der Kirche dominiert zwar weiterhin die deutsche Bibelprosa, die aber einerseits mehr und mehr „oratorisch“ gesungen wird (wie eine gesprochene Rede), andererseits die Paraphrase befördert: Die neue geistliche „Aria“ überführt den gleichsam als Motto gebotenen Bibelspruch in eine größere poetische Struktur; auch die freie Ode der Kammer folgt einem Kerngedanken, der meist als „Lemma“ dem Singtext vorangestellt ist.

Das Strophenlied der Barockzeit, die „Aria“, bestand im Idealfall aus drei Vorgängen: der instrumentalen Einleitung („Sinfonia“), der Musikstrophe und dem identischen Nachspiel zwischen den Strophen („Ritornello“). In der Regel genügten für Sinfonia und Ritornello jeweils zwei Violinen. Der Generalbass war durch und durch obligatorisch. Da Ritornelle auch als Vorspiele verwendet werden konnten – dafür gleich ein Beispiel – oder die Sinfonia als Summe der Ritornelle angelegt war – in der *Konzertanten Kanzonette* von Claudio Monteverdi (1617) und Heinrich Schütz –, lautet die Rangskala der drei Arienteile: 1. Musikstrophe, 2. Ritornello, 3. Sinfonia. Auf die Musikstrophe beschränkten sich die gelegentlichen eigenen Kompositionsversuche der Poeten (vor allem Johann Rists) und ihre Aufträge an die Musiker. Das Ritornello kennzeichnet die musikalische Eigenverantwortung. Die volle Dreiteiligkeit kam nur bei offiziellen Anlässen in Betracht. Die bescheideneren Anforderungen der Poeten dienten der Hausmusik,

4 Das von Heinrich Bessler dem 16. Jahrhundert unterstellte „Vernehmen“ von Musik wird den kompositorischen Vorgaben nicht gerecht: *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959 (*Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Bd. 104, Heft 6).

die anspruchsvolleren der Musiker tendierten zu repräsentativeren Anlässen. Um in der Konkurrenz bestehen zu können, versahen die letzteren ihre instrumentellen Teile meist mit dem „ad libitum“-Vermerk. Sie riskierten dann allerdings die Werkzerstörung bei allzu lockeren Gelegenheiten.

In den alten Stilbegriffen „hoch“, „mittel“ und „nieder“, die Opitz 1624 verwendet, lebt die Standesgliederung der vorbürgerlichen Gesellschaft fort, die sich von den Königen bis zu den Hirten erstreckt. Aber diese Hirten sind keine Bauern, und der mittlere Bereich bleibt den „Gelegenheiten“ überlassen. Opitz berücksichtigt ihn in der Stillehre nur noch nominell. Seine eigenen Gedichte vermeiden den volkstümlichen Knittelvers und bedienen sich „mittlerer“ Versformen oder des Alexandriners. Doch ausgerechnet dieser „heroische“ Vers verführt im Sologesang zu einer plappernden Deklamation. Die Musiker hatten von der Motette aus zu einer besseren, die Leistung eines Autors kennzeichnenden Anwendung des gesellschaftlichen Stilmodells gefunden. Joachim Burmeister stieg 1607 u. a. von Jacob Meiland über Clemens non Papa zu Leonhard Lechner auf; bei Orlando di Lasso erkannte er jedoch einen superlativischen vierten Stil, der je nach textlichen Gegebenheiten zwischen „hoch“ und „mittel“ wechselte und so dem alten *varietas*-Ideal der Motette entsprach.⁵

Erst bei Athanasius Kircher (1650) hat die musikalische Stillehre die „Arietten“ und „Villanellen“ erreicht. Obwohl er diesen Bereich an drittletzter Stelle der acht Hauptstilarten lokalisiert, spricht Kircher nicht von einer „niederer“ Kategorie, sondern von einer außerordentlich attraktiven. Sein „Stylus Melismaticus“ habe den Namen von der „dulcedo melodiae“.⁶ Er knüpft also an die Tradition der Pseudo-Bernhard-Vertonungen an, wo die Honigsüßigkeit gleichsam zu Hause war.

Fraglos hat ein Ariekomponist um 1650 die ihn umgebenden Kirchen-, Volks- und Studentenlieder als „niedrig“ empfunden. Aber für sich selbst sah er andere Grundsätze wirksam. Es geht also nicht an, allgemeine Gestaltungsformen wie Engstufigkeit und pulsierenden Rhythmus sowie einen harmonisch präzisen Generalbass als Stilmerkmale des pastoralen Liedes aufzuwerten, zumal dann nicht, wenn der Textvorwurf ein Alexandrinergedicht ist.⁷

Wir vergleichen daraufhin zwei Vertonungen von Opitzens Musterode „Ich empfinde fast ein Grauen“ von 1624:⁸ jene aus Alberts *Arien und Melodeyen 1* (1638)⁹ und die Nummer 1 aus Kindermanns *Opitianischem Orpheus* (1642).¹⁰ Die trochäische Strophe

5 Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, Reprint Kassel 1954, Caput 16 (S. 74-76), (*Documenta musicologica* 1, X).

6 Erich Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926, S. 47.

7 So bei Thomas Schlage, *Die Vokalmusik Johann Erasmus Kindermanns 1616-1655. Eine sozial- und kompositionsgeschichtliche Untersuchung*, Neckargemünd 2000, S. 94.

8 Martin Opitz, *Deutsche Poeterey. Abdruck der ersten Ausgabe (1624)*, Halle (Saale) 1962, S. 22 f. (*Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* 1).

9 Heinrich Albert, *Arien*, hrsg. von Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig 1903/04, hier Bd. 1, S. 25 (DDT 13 und 14).

10 Johann Erasmus Kindermann, *Opitianischer Orpheus* [...], 2 Theile, Nürnberg 1642 (vier Stimmhefte), D-Rp: AN 40a. Hier Theil 1, Nr. 1.

besteht aus zwei Quartetten mit jeweils umarmendem Reim, eine im Kirchenlied sehr späte und seltene Textform (ab 1683). Beide Musiker (Wiedergabe der Tonsätze als Beispiel 1 und 2 im Anhang) komponieren ohne Binnenwiederholungen (Vers 1–6). Die Zweiteiligkeit der Strophe ist bei Albert durch die pausenlose Folge von Vers 2–4 und 6–8 und durch die Analogie von Vers 4 und 8 angedeutet. Diese findet sich auch bei Kindermann, der aber den ganzen Text in einem Zug gestaltet, mit den nicht ganz leicht zu singenden „frischen Quellen“ (Vers 5) als Höhepunkt. Die genaue Berücksichtigung der weiblichen und männlichen Versenden (zwei oder ein Viertel) kennzeichnet den gebundenen, nicht aber den niederen Stil. Man könnte sogar von einer geradezu raffinierten Verkleidung sprechen. Albert liefert ja gleich eine – von Opitz erwartete – Parodie (*Palinodie*) mit, die einen streitenden Wechselgesang ermöglicht (mit der nun instrumentalen Melodie der Gegenseite im zweistimmigen Satz).

Das Barocklied ist weniger „lyrisch“ als „dialektisch“. Kindermann, der Alberts Komposition fraglos gekannt hat, vermag durch das Nebeneinander von instrumentaler Variationstechnik und pausenloser Syllabik dem Text eine intensive Beredtsamkeit zu geben. Die deklamierende Achtelnote (die silbentragende „Fusa“) bleibt ein Merkmal auch in anderen Verfremdungen dieses „Leitgedichts“. Sie befördert ein genaues Textverständnis, und das heißt hier: der geistvollen Abweichungen vom Opitzschen Urtext.

Die Vielfalt musikalischer Stile im poetisierenden Zeitalter entstammt nicht theoretischen Ordnungskategorien, sondern praktischen Gegebenheiten, den Vorgaben der Dichter, dem Einfallsreichtum der Komponisten und der Macht der Traditionen. Die elementaren Gattungskriterien des neuen Liedes – Strophigkeit, Melodie-Bass-Partnerschaft, Verzicht auf freie Wiederholungen – ermöglichen eine Fülle von Gestaltungsformen, die am Einzelobjekt zu studieren sind.

Generelle Eigenarten ergeben sich erst bei diachroner Betrachtung, denn das musikalische Lied des 17. Jahrhunderts kennt trotz der *Deutschen Poeterey* von 1624 kein Gründungsjahr, das der *Nuova musica* von 1600 vergleichbar wäre. Kantionalsätze, Gruppenlieder und villanellische Bildungen leben fort. Auch der Concertato-Stil bei Johann Hermann Schein und seinen Nachahmern kommt ohne Opitz aus. In Nürnberg interessiert man sich für rezitativische Einsprengel. Virtuose Verläufe finden sich außer in der Strophenvariation Dresdens an Liedschlüssen, so bei Albert in Königsberg. Damit erstreckt sich das Barocklied von den reduzierten Kantionalsätzen der Ristschule bis zu kantatenhaften Bildungen, in denen die Wiederholung einer einzigen Musikstrophe nicht mehr unbedingtes Gebot ist. Textmischungen mit einstrophigen Arien liegen zwar jenseits der Liedgeschichte, aber die Gestaltungsmöglichkeiten sind auch im rein strophischen Bereich vielfältig.

Beispiel 1: Heinrich Albert, *ARJEN oder MELODEYEN*, Königsberg 1638, Nr. 19 und 20 (nach DDT 13, hrsg. von Eduard Bernoulli, Leipzig 1903, S. 25, ohne die Generalbassaussetzung).

Vers 1 Vers 2

Cantus I
[Opitz:] Ich emp-fin - de fast ein Grau-en Daß ich Pla - to für und für, bin ge -

Cantus II
[Albert:] Ich emp - fin - de gar ein Grau-en Ba - chus daß ich für und für bin ge -

B.c.

4 Vers 3 Vers 4 Vers 5

ses-sen ü - ber dir: es ist Zeit hin - aus - zu - schau - en und sich bei den fri - schen Quel - len in dem

ses-sen ne - ben dir: es ist Zeit zu - rück - zu - schau - en und von dei - nen Zech - ge - sel - len von der

b 4 ♯ 4 4 # ♯ 6

8 Vers 6 Vers 7 Vers 8

Grü - nen zu er - gehn, wo die schö - nen Blu - men stehn, und die Fi - scher Net - ze stel - len.

tol - len Bursch zu gehn, von den Hum - pen ab - zu - stehn, und den Bü - chern nach - zu - stel - len.

4 ♯ 4 # # 4 # ♯

2. Wozu dienet das Studieren
Als zu lauter Ungemach?
Unterdessen läuft der Bach
Unsers Lebens, das wir führen,
Ehe wir es inne werden,
Auf sein letztes Ende hin,
Dann kommt ohne Geist und Sinn
Dieses alles in die Erden

3. Holla, Junger, geh' und frage
Wo der beste Trunk mag sein!
Nimm den Krug und fülle Wein!
Alles Trauern, Leid und Klage
Wie wir Menschen täglich haben,
Eh' uns Clotho fortgerafft,
Will ich in den süßen Saft,
Den die Traube gibt, vergraben.

4. Kaufe gleichfalls auch Melonen
Und vergiß des Zuckers nicht!
Schau nur, daß nichts gebricht!
Jener mag der Heller schonen,
Der bei seinem Gold und Schätzen
Tolle sich zu kränken pflegt,
Und nicht satt zu Bette legt,
Ich will, weil ich kann, mich letzen.

5. Bitte meine guten Brüder
Auf die Musik und ein Glas!
Nichts schickt, dünkt mich, nicht sich baß
Als gut Trank und gute Lieder;
Lass ich gleich nicht viel zu erben,
Ei so hab ich edlen Wein,
Will mit andern lustig sein,
Muß ich gleich alleine sterben.

Martin Opitz

2. Besser nützet uns Studieren,
Als bei lauter Ungemach
Unsern kurzen Lebensbach
Von der Tugend abzuführen;
Wollen wir nicht inne werden,
Wann der Tod uns reißt dahin.
Daß auch unser kluger Sinn
Wie ein Vieh liegt in der Erden.

3. Keiner hört, daß ich mehr frage:
Wo der beste Trunk mag sein?
Ich scheid' ab von allem Wein,
Und samt andern mich beklage,
Daß die dummen Lüste haben
Unsere Zeit so hingerafft,
Und sie in den süßen Saft,
Den die Traube gibt, vergraben:

4. Weg mit Zucker und Melonen!
Ich acht' eures Schmackes nicht,
Nun ich seh', was mir gebricht:
Meine Heller kann ich schonen
Und bei andern schönen Schätzen,
Die ein Buch zu bringen pflegt,
Da mein Sinn sich drüber legt,
Besser, als bei euch, ergötzen!

5. Gute Nacht, ihr vollen Brüder!
Euer Plarren, euer Glas
Ist, ich weiß schier selbst nicht was,
Gegen guter Köpfe Lieder.
Hierdurch hoff' ich zu ererben,
Weil die Bücher für dem Wein
meine Zeitvertreiber sein,
Daß mein Lob wird nimmer sterben.

Heinrich Albert

Abb. 2: Johann Erasmus Kindermann, *Opitjanischer Orpheus I*, Nr. 1, Nürnberg 1642, D-Rp.

Ritornello

Viol. I

Viol. II

B.c.
Violone/
Fagott

6 7 6

6 5

5 4 4 #

7

Ich emp-fin-de fast ein Grau-en, daß ich Pla-to für und für, bin ge-ses-sen über

6 4 3 6 5 # 6 5 6

12

dir. Es ist Zeit hin-aus-zu-schau-en und sich bei den fri-schen Quel-len in dem Grü-nen zu er-gehn, wo die

6 # 6

Diana Rothaug

Lehre - Buße -
Geistliche Musik

Ritornello

16

1.-4. 5.

schö-nen Blu-men stehn, und die Fi-scher Net-ze stel - len. [ster]-ben.

6 6 5 4 3 6 7 6

2. Wozu dient das Studieren [...]
3. Holla, Junger, geh' und frage [...]
4. Kaufe gleichfalls auch Melonen [...]
5. Bitte meine gute Brüder [...]

Abb. 3. Johann Sebastian Bachs Kindermusikalbum für Anna Magdalena, No. 1, Nürnberg 1642-1643.

Viol. I

Viol. II

Fagott

Ich habe heute dich und dich allein