

Einführung

Meine Damen und Herren,
der Begründer der barocken Poesie in Deutschland heißt Martin Opitz. Doch er ist mehr als das: seit langer Zeit trägt er den Ehrennamen ‚Vater der deutschen Dichtkunst‘. Gemeint ist natürlich: Vater der neuzeitlichen deutschen Dichtkunst. 1639, er war gerade 42 Jahre alt, starb Opitz an der Pest. In der Danziger Marienkirche liegt er begraben. Es war eine schlimme Zeit damals, nicht nur wegen der Pest, sondern wegen des Deutschland verheerenden 30-jährigen Krieges. Opitzens bedeutendster Schüler, Paul Fleming (1609–1640), widmete dem Verstorbenen einen Nachruf in Versen, ein ehrendes Totengedicht. Mit ihm sei die Vorlesung dieses Semesters begonnen.

Über Herrn Martin Opitzens auff Boberfeld sein Ableben

*So zeuch auch du denn hin in dein Elyserfeld /
Du Pindar / du Homer / du Maro unsrer Zeiten /
und untermenge dich mit diesen grossen Leuten /
Die gantz in deinen Geist sich hatten hier verstell.*

*Zeuch jenen Helden zu / du jenen gleicher Held /
Der itzt nichts gleiches hat. Du Hertzog deutscher Saiten;
O Erbe durch dich selbst der steten Ewigkeiten;
O ewiglicher Schatz und auch Verlust der Welt.*

*Germania ist tod / die Herrliche / die Freye /
Ein Grab verdeckt sie und ihre gantze Treue.
Die Mutter die ist hin; Hier liegt nun auch ihr Sohn /*

*Ihr Recher / und sein Arm. Last / last nur alles bleiben
Ihr / die ihr übrig seydt / und macht euch nur darvon.
Die Welt hat warlich mehr nichts würdigs zu beschreiben.*

Es ist ein so schönes wie charakteristisches Gedicht des Barock, an ihm wäre schon viel von dem zu lernen, was das ist: ‚Barock‘.

Zuerst aber stellen wir eine Frage: wodurch unterscheidet der Mensch sich vom Tier? Und antworten, ohne für diese Antwort Originalität beanspruchen zu wollen: darin, dass er seinen Großvater kennt. Ein Tier kennt kaum seinen Vater, geschweige seinen Großvater. Die zeitlich vertikale Schnur seiner Bekanntschaften endet für das Tier in der Regel bei der säugenden, nährenden, schützenden Mutter. Der Mensch kennt seinen Großvater, auch seine Großmutter, zumeist jedenfalls. Er lebt in Familienverbänden, in denen Erinnerung entsteht und weiter gereicht wird, in denen Tradition wächst, in denen sich Geschichte bildet. Vom Menschen wird darum erwartet, dass er Erinnerung und Angedenken pflegt über die Stunde, über den Tag und das Jahr hinaus und Bescheid weiß bis in die Epoche zurück vor der gerade lebenden und der kürzlich verstorbenen Generation. Er soll sich Rechenschaft geben können über Geschichte und Vorgeschichte seiner eigenen Lebenswelt.

In diesem so eröffneten Raum sollte die Vorlesung mitsamt dem untergebracht sein, was sie behandeln möchte – die Epoche des Barock. Der Literaturhistoriker möchte die Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung kennen lernen und mit den literarischen Großvätern und geistigen Vorvätern auch die eigene Geschichte, unsere. Denn in der Literatur sind die Wünsche und Glücksträume, die Leiden, Enttäuschungen und Selbsttäuschungen, die Gedanken einer Zeit über sich selbst und die Wertvorstellungen einer Epoche aufbewahrt. Sie haben sich nicht in Luft aufgelöst, sondern wirken weiter auf uns, in uns hinein. Dieses gilt selbst dann, wenn uns bei der ersten Begegnung mit einer vergangenen Zeit und ihrer Literatur manches unverständlich und fremd anmutet. Denn auch in Widersprüchen vollzieht sich Geschichte, Wert- und Mentalitätsgeschichte, und ebenso die Geschichte der Literatur.

Barock – wie lange dauert das? wann beginnt und wann endet das? und was will die Vokabel ‚Barock‘ denn überhaupt sagen?

Beginnen wir mit der letzten Frage. Wahrscheinlich besitzt der Epochename ‚Barock‘ mehrere Wurzeln und Ursprünge. „Barocco“ ist italienisch und bedeutet im Italienischen eine Schelmerie, eine Betrügerei, einen Schwindel mittlerer Größe. Es ist gut möglich, dass unser Epochename damit etwas zu tun hat, denken wir an das äußerliche, oft augenblendende Gepränge barocker Kunst, an die Illusionsmalerei, die perspektivische Täuschung, als ob sich die Decke einer Kirche in einen rosa bewölkten Himmel hinein öffnet;

oder wie das plastische Bein eines Putto unversehens in einen nur gemalten Fuß übergeht; oder dass etwas aussieht wie Marmor und doch nur Gips ist oder raffiniert angestrichenes Holz.

Auch aus dem Französischen könnte der Name ‚Barock‘ stammen. Dort gibt es das Adjektiv „baroque“, was soviel heißt wie ‚sonderbar‘, ‚bizarr‘ oder ‚verschroben‘ (verschraubt wie manche Säulen jener Zeit); diese Eigenschaften finden wir in der Zeit durchaus. Es liegt darin, ebenso wie im Italienischen, keine freundliche Kennzeichnung.

Eine weitere Wurzel haben die Gelehrten im spanisch-portugiesischen Wort „barrueco“ finden wollen, das eine schiefgewachsene exotische Perle bezeichnet. Das möchte auf Schnörkel und bestimmte Dekorationsmuster der barocken Kunst und des Kunsthandwerks im 17. Jahrhundert gut passen.

Schließlich existiert eine Herleitung aus der scholastischen Logik. Dort gibt es einen Syllogismus, der die Bezeichnung „baroco“ trägt – ersparen Sie mir dazu Näheres; genug, wenn ich mitteile, es handle sich bei dieser logischen Formel um einen sehr künstlich ausgedachten Modus des Schließens – das Abseitige und Ausgeklügelte dabei passt indessen gut zum Barock.

Sehr positiv ist das alles nicht, was da – aus dem Italienischen, Französischen, Portugiesischen, Logisch-Scholastischen hergeleitet – im Namen dieser Kunstrichtung, vielleicht auch der Lebenseinstellung ‚Barock‘ anklingt. Und wirklich: ‚B/barock‘ wird zunächst mehr als eine Schmä- und Schimpfvokabel denn als eine objektive Benennung gebraucht. ‚Barock‘ bedeutet eine Diffamierung der entsprechenden Epoche und ihrer künstlerischen Hervorbringungen. Mit dem Terminus ‚gotisch‘ stand es zuerst nicht anders, und in der Zeit der Aufklärung, also im 18. Jahrhundert, werden beide Wörter – ‚gotisch‘ und ‚barock‘ – manchmal in abwertendem Sinn gleichbedeutend verwendet. Aber oft ändern sich solche Bewertungen auch, und der hergebrachte Schmä- wandelt sich in einen Ehrentitel – wie etwa die ‚Gotik‘ beim jungen Goethe plötzlich zu etwas Angeschwärmtem wird, wenn wir an seine Begeisterung für das Straßburger Münster denken. Ähnlich geschieht es mit dem Wort ‚barock‘; was dieses Wort bezeichnet, die Epoche oder die Geistesart, die darunter gemeint sind, erfahren eine Umwertung. Das ereignet sich in der Kunstwissenschaft durch Heinrich Wölfflin in dessen Buch „Renaissance und Barock“ von 1888 und wird dann durch Fritz Strich für die Literaturwissenschaft durchgeführt, zum Beispiel 1916 in dem Aufsatz „Der lyrische Stil des 17. Jahrhun-

derts“ (in der Festschrift für Franz Muncker). Hier ist das Phänomen der Epochenkunst nach Art, nach Haltung, nach Stilmitteln und ohne Wertung beschrieben.

Stellen wir als nächstes die Frage: welche zeitlichen Grenzen schließen die ‚barocke‘ Epoche ein?

Die Gelehrten haben sich hier nicht geeinigt, Es gibt Forscher, welche die Barockzeit schon 1570 beginnen lassen und sie erst 1750 beendet sehen wollen. Andere möchten den Epochenamen ‚Barock‘ reservieren für die fünf Jahrzehnte zwischen 1630 und 1680 – eine weit engere Grenzziehung. Streit herrscht auch darüber, wie die Barockzeit in sich selbst gegliedert werden soll. Die beiden holländischen Literaturhistoriker Stockum und van Dam (T.C. van Stockum / J.van Dam: „Geschichte der deutschen Literatur“, 1961 u. ö.) sagen: das ‚Frühbarock‘ dauert von 1600 bis 1630, dann folgt das ‚Hochbarock‘ bis 1700. Richard Alewyn spricht für die Zeit von 1600 bis 1630 von ‚Vorbarock‘ oder von ‚vorbarockem Klassizismus‘ („Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie“, 1926) – er denkt dabei an Martin Opitz und Georg Rodolf Weckherlin; danach erst begänne das eigentliche Barock. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts teilte man so ein: ‚Erste schlesische Schule‘ (Martin Opitz, Paul Fleming, Daniel Czepko u.a.) und ‚Zweite schlesische Schule‘ (Hof(f)mannswaldau, Lohenstein). Die hier schon erwähnten Namen barocker Autoren werden uns bald mehr sagen, sollen aber einstweilen schon erklingen. In der ‚Zweiten schlesischen Schule‘, meinte man vor rund hundert Jahren, dränge dasjenige nach vorne, was lange Zeit als das typisch ‚Barocke‘ angesehen wurde, nämlich der ‚Schwulst‘. Im 18. und 19. Jahrhundert hieß in der Tat ‚Barock‘ soviel wie ‚Schwulststil‘; Schwulst galt als Kennmarke des Barock, wobei man an Üppigkeit, Maßlosigkeit, Überladung, Übertreibung, an Spreizung und unnatürlichen Schnörkel dachte – ähnlich all dem, was in den italienischen, französischen und portugiesischen Ursprungswörtern des Barock-Namens mitklingt. Warum aber jeweils ‚Schlesische Schule‘? Es rührt daher, dass wichtige der vorhin genannten Dichter (Opitz, Gryphius, Czepko, Hof(f)mannswaldau und Lohenstein, auch Angelus Silesius und Johann Christian Günther) aus Schlesien stammen und in Breslau oder dessen Umgebung gelebt und gewirkt haben.

So besteht weder Eindeutigkeit, was den Namen der Epoche angeht, noch Einhelligkeit über ihre zeitlichen Grenzen innerlich wie äußerlich. Und ebenso ist das *Wesen* des Barock umstritten. Welche

Kräfte bestimmen diese Zeit, welche Strebungen und Strömungen finden hier ihren Ausdruck? Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts wird um das Wesen des Barock gestritten, in der Zeit also, da die einvernehmliche Ablehnung dieser Epoche und ihrer Kunst vorüber ist und neben Baukunst, Malerei und Musik auch die Literatur des 17. Jahrhunderts das Etikett ‚barock‘ erhalten hat. Es wird nach einer Gesamtphysiognomie des 17. Jahrhunderts gesucht und dem Geist der Epoche nachgeforscht. Jetzt findet man den ‚barocken Typus‘ und den ‚Barockmenschen‘. Und dieser ‚Barockmensch‘ wird gegenübergestellt dem ‚Renaissance-Menschen‘. Rasch gerät der ‚Barockmensch‘ ins nationale und nationalistische Geschiebe. Nur der deutsche Mensch sei eigentlich barock, heißt es jetzt; und auch umgekehrt: nur der barocke Mensch sei eigentlich deutsch; barock sein heißt deutsch sein. Etwas völlig anderes sei der Renaissance-Mensch, der ans Mittelmeer gehöre, in die Romania, vor allem nach Italien. Beim Beginn des Ersten Weltkriegs deklariert Georg Dehio („Geschichte der deutschen Kunst“, 1914): Barock, das ist „die deutsche Ur- und Grundstimmung“; wo der Deutsche „sich der Urgewalt und Tiefe seines Gefühls überläßt, wird er gotisch, romantisch, barock, was alles nur verschiedene Namen für dieselbe Sache sind“; die deutsche Entwicklung, so Dehio weiter, „geht von der Spätgotik in gerader Linie zum Barock, an der Renaissance vorbei.“ Hier wird zugleich das Irrationale gefeiert, geschieht eine Absage an den klaren planenden Verstand. Und das Irrationale möchte so typisch deutsch sein, wie es typisch barock ist, es soll das Gegenteil bedeuten von ‚romanisch‘ und von Renaissance. Wer sich an die Wirkungen des italienischen Humanismus nach Deutschland erinnert, erkennt, dass hier Unsinn verzapft wurde. Und wer nur ein Krümchen vom Barock selbst gekostet hat, schüttelt den Kopf. Denn er hat erfahren, wie viel die deutsche Barockkunst, Barocktheatralik, Barockliteratur aus Italien und Frankreich und Spanien, also aus den romanischen Ländern, übernimmt: so die Poetik aus Italien, die Sonetten- und die Schäferpoesie aus Italien, die Idee der Sprachgesellschaften aus Italien, die manieristische Lyrik aus Italien und Spanien, den Schelmenroman aus Spanien, den Alexandrinervers aus Frankreich. Und er weiß auch, wie reflektiert, wie rational und rhetorisch erklügelt sich gerade die barocke Dichtung präsentiert; in der Kunst wird hier weitaus planmäßiger verfahren als in manchen anderen Epochen. Nicht akzeptabel also, was da zum Barock laut geworden ist über seinen Irrationalismus und eine angeblich urtümliche Deutschheit.

Auch eine andere Erklärung des Barock war nur von mittlerer Reichweite, die landschaftlich-völkische Herleitung durch Josef Nadler. Dieser Gelehrte entwarf eine besonders in der Nazizeit hochgeschätzte „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ (Band 3: 1918). Der Einteilung der Barockeпоche in zwei ‚schlesische Schulen‘ folgend, setzte Nadler das Barock vor allem nach Schlesien. Dort machte er einen besonderen Menschen-schlag aus: den Schlesier. Dieser sei von seinem Blut her grüblerisch und mystisch veranlagt, mit visionärer Kraft begabt, dabei auch zum einsamen Basteln und Bauen geneigt. Hiergegen ließe sich manches einwenden. Erstens, dass vieles Barocke aus dem südlichen und westlichen Ausland nach Deutschland gekommen ist; zweitens, dass es auch in Hamburg vortreffliche Barockdichter gegeben hat (Rist) oder im Badischen (Grimmelshausen) oder im Elsass (Moscherosch) oder im Fränkischen (die Pegnitzschäfer); drittens, dass für die erstaunlich hohe Zahl schlesischer Barockdichter auch andere Gründe vorlagen als die Landschaft oder das Blut – so zum Beispiel die Situation Schlesiens im 30-jährigen Krieg, seine Lage als Kriegsschauplatz zwischen Preußen, Österreich, Polen, zwischen protestantischer und katholischer Religions-herrschaft – wir werden davon hören.

Nähern wir uns langsam der aktuellen Forschung. Die Niederländer Stockum und van Dam sind gänzlich anderer Meinung als Dehio und Nadler, sie meinen ihrerseits, dem deutschen Wesen liege die barocke Weltanschauung denkbar fern, wörtlich: „die deutsche Art widersetzt sich dem Barock“. Sie erblicken den Kern dieser Epoche in der Spannung „zwischen extremer Diesseitslust und extremer Weltentsagung“. Wir können dieser Erklärung noch öfter begegnen, zum Beispiel bei dem Schweizer Literaturhistoriker Richard Ermatinger („Weltdeutung in Grimmelshausens Simplicius Simplicissimus“, 1925); für Ermatinger ist das Barock ein „Sich-Emporringen der Weltlust und Diesseitstüchtigkeit gegen den schweren Druck des Weltleidens und der Jenseitsbereitschaft, und umgekehrt“ – tiefe und schwere Wörter fallen da, sind indes schwer verständlich, vor allem die Floskel „und umgekehrt“.

Jedenfalls scheint das Barock eine Zeit und historisch-kunstgeschichtliche Epoche zu sein, die seit 1920 auch die besten germanistischen Köpfe beschäftigt. Die Musterung germanistischer Positionen könnte fortgeführt werden, doch begnüge ich mich mit nur noch zwei Stimmen zur Wesensbestimmung des historischen Phänomens ‚Barock‘. Die erste sagt: Barock ist die Kunst des höfi-

schen Absolutismus – bietet also eine politisch-historische Definition an, die Einiges für sich hat. Das 16. und frühe 17. Jahrhundert bedeutet ja den Zeitraum, in dem sich die Landesfürsten konsolidieren und mächtig werden, in dem auf der anderen Seite die unmittelbaren Reichsritterschaften und die Reichsstädte an Einfluss verlieren. Für Kunst und Literatur hat das Folgen, denn die neuen Absolutisten wollen glänzen, sie möchten abgemalt und bedichtet sein, sie verlangen nach repräsentativem Glanz; darum und dafür erteilen sie Aufträge und zahlen. Sie halten sich Hofmaler, Hoftheater mit Hofakteuren und Hofballetteusen und beschäftigten Hofdichter. Das nimmt selbstverständlich Einfluss darauf, wie sich Kunst, Theater und Literatur darstellen und entfalten. Aber trifft das im Ganzen zu? Ist zum Beispiel Grimmelshausens Schriftstellerei höfisch? Ist Moscherosch absolutistisch? Sind der Hamburger Pfarrer Rist oder der katholische Prediger Abraham a Santa Clara absolutistisch und höfisch? Sicherlich nicht, ja, es existiert innerhalb der barocken Literaturbewegung sogar eine ausgesprochen gegenhöfische Strömung (vgl. dazu Erika Vogt: „Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur“, 1932). Die Formel, das Barock sei die Kunst des höfischen Absolutismus: dermaßen verabsolutiert, taugt sie nicht.

Es sei noch ein letzter Versuch referiert, das Barock auf eine Formel zu bringen. Sie stammt von Paul Hankamer in seinem Buch „Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock“ von 1935 und schlägt vor: Barock ist „die Kunst der Gegenreformation“. Das zielt auf die Bemühungen der römisch-katholischen Kirche, die durch Luther und die Reformation abtrünnig gemachten Gläubigen in den Schoß des alten Glaubens zurück zu holen. Wir denken sogleich an die Prachtentfaltung der katholischen Prozessionen, wie sie in dieser Zeit aufblühen, an die betörende Kirchenmusik, an die zauberhaften Wallfahrtskirchen im süddeutschen Raum – die Wies, Banz, Vierzehneiligen; wir denken auch an das Propagandatheater der Jesuiten und der Piaristen, an die aufwendigen Bühnenmaschinen und Bühnenprospekte, an die seelenzerscheuernden Schuld- und Bekehrungsdramen. So ist auch an dieser Definition etwas dran. Trotzdem: gibt es unter den ganz großen Dichtern des 17. Jahrhunderts nicht sehr viele von evangelischem Glauben? Sind nicht gerade die bedeutenden Schlesier (Gryphius, Hof(f)mannswaldau, Lohenstein) Protestanten? Ist das Protestantische Schultheater etwa nicht barock? So trägt also auch diese Formel vom

Barock als Kunst der Gegenreformation für sich allein nicht, wenn aus ihr und durch sie auch vieles zu lernen ist.

Warum also nicht überhaupt verzichten auf den Epochenamen ‚Barock‘? In den 70-er Jahren hat die DDR-Germanistik das im Ernst vorgeschlagen und respektable Gründe dafür ins Treffen geführt. Dennoch: der Name ist da und hat sich etabliert. Nehmen und nutzen wir ihn – wie im Grund jede Epochenbezeichnung – als eine Konvention, um die Literatur zwischen 1600 und 1700, mehr grob als fein und mehr schlecht als recht, zu benennen. Wir geben so rasch nicht auf, sondern nähern uns der Barockzeit und ihrer Literatur, vorsichtig, zu Selbstkorrekturen bereit und ohne den Ehrgeiz, eine Patentformel zu finden, die alle Erscheinungen des 17. Jahrhunderts ausnahmslos in sich zu fassen instande wäre.

[Hinweise zur Orientierung: Richard Alewyn (Hrsg.): Deutsche Barockforschung. 1965; Jaumann, Herbert: Die deutsche Barockliteratur. Wertung – Umwertung. 1975. – Für die nachfolgenden Gedanken ist anregend gewesen die „Vorbemerkung“ Albrecht Schönes als Herausgebers des Bandes „Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse“ (Reihe DIE DEUTSCHE LITERATUR) in der C.H.Beck’schen Verlagsbuchhandlung. München (2. Aufl. 1968) – eine wunderbar ausgewählte reiche Textsammlung. Zuletzt, 2009, im selben Verlag, Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock].

Wenn wir uns dem Barock nähern wollen, stoßen wir auf drei Hindernisse, die zwischen uns und der Barockkunst/Barockliteratur stehen und uns deren Verständnis erschweren. Es sind die ans Barock anschließenden späteren Epochen, die diese Hindernisse aufgerichtet haben, also Zeiten nach 1700. Da ist zunächst die Aufklärung (sagen wir: von 1730 bis 1770). Für die Aufklärung bedeutet die barocke Kunst vor allem Schwulst und Unnatur. Gottsched, Patriarch und Gesetzgeber der Aufklärungspoesie, wirft den barocken Dichtern vor, sie seien in die Fußstapfen der „geilen Italiener“ getreten, sie hätten deren prunkendes Wesen und ihr angeberisches Pomposo in Gedichten und Trauerspielen übernommen; keine Klarheit herrsche im barocken Dichtwerk, keine Verständig-, keine Zweckmäßigkeit; überladen sei alles, in unnützer Weise überglänzt und überglitzert. Das Stilideal der Aufklärung, fassbar als Natürlichkeit, Verständlichkeit und Lehrhaftigkeit: dieses liegt als erste Schranke zwischen dem Barock und uns.

Eine zweite Schranke bildet der Klassizismus, das Ideal der deutschen Klassik. Wir denken an Johann Joachim Winckelmann und an sein Wort von der „edlen Einfalt und stillen Größe“. Das drückt eine Mustervorstellung aus, die Winckelmann aus der Antike ge-

wonnen hat und an den klassischen Goethe, an Schiller, an Hölderlin weitergibt. Barock aber ist in vielem das genaue Gegenteil von Stille und Einfachheit. Die barocken Werke stellen sich öfter gellend und grell vor, vieldeutig statt einfach und einfältig, verworren und verwirrend; viel Pathos steckt in ihnen, Bizarrerie, Häufung und Bauschung ohne Maß – oft und auf den ersten Blick jedenfalls. So bilden Klassik und Klassizismus die zweite Mauer zwischen dem Barock und uns.

Und die dritte Schranke: Das ist die Auffassung, die der Sturm und Drang (um 1770) von Dichtung entwickelt hat. Sie ist vornehmlich am jungen Goethe orientiert und lautet: Poesie ist Bekenntnis, Poesie ist ungefilterter unmittelbarer Ausdruck der seelischen Regungen eines Individuums. In der Poesie soll der Einzelne und Unverwechselbare mit seinen ganz einmaligen Empfindungen zu Wort kommen. Nichts anderes soll sich im Gedicht äußern als nur das Herz – vor allem dann, wenn es überläuft vor Glück oder in Melancholie verzagt („o Mädchen, Mädchen, wie lieb ich dich...“ oder „Ach, ich bin des Treibens müde...“). Auch im Roman soll sich nichts entladen als ein originäres und individuelles Gefühl, wie zum Beispiel im „Werther“. Der Dichter legt sein Inneres vor die Welt. Derartiges gilt ja heute auch noch als Poesie, aufs Papier gebrachtes Schmachten, oft ohne Komma und Punkt, ohne Versmaß und Reim, Laberlyrik. Dieses ist die dritte und die wahrscheinlich störendste Schranke zwischen dem Barock und uns.

Denn nichts liegt der barocken Literatur ferner als die Vorstellung, man müsse in der Poesie sein Herz und sein persönliches Fühlen vor die Welt legen, Poesie habe individuell und originell zu sein, in der Dichtung fände eine Ausstellung eigener Empfindungen statt. Im Gegenteil besitzt Einzelnes für das barocke Literaturverständnis in der Regel nur dann ein Recht auf offenbarenden Klang, wenn es auf Allgemeines hindeutet. Ein individuelles Erlebnis ist nur interessant, sofern in ihm sich ein Überindividuelles und Typisches darstellt. Wahr und der Präsentation würdig ist nur, was einen größeren Zusammenhang und wohl sogar die Weltstruktur im Ganzen spiegelt nach dem Gesetz der Analogie. Die Einzelerfahrung, das Einzelerlebnis, die Einzelperson – sie werden in Formen gebracht, unter allgemeine Regeln gezwungen und kleinteilig geordnet. So zeigt sich uns die barocke Poesie.

Aber nicht sie allein zeigt sich so, es zeigt sich in dieser Art auch das staatliche und das gesellige Leben. Ein einzelnes Geschehen findet seine Bedeutung, sein Recht auf allgemeine Beachtung dann, wenn

es zum Beispiel auf die Bibel bezogen wird, oder auf die antike Mythologie, oder auf die alte Geschichte. Ein Gefühl äußert sich in Bildern, in Reimen und Versmaßen, welche die Poetik bereitstellt. Ein Gedanke manifestiert sich in konventionalisierter rhetorischer Ordnung. Das menschliche Individuum ist eingelassen in seine Rolle – die Rolle des Amtes oder der Verbandsmitgliedschaft, des Berufs; sein Verhalten folgt fixiertem Zeremoniell, festem Ritus, einer vorgeschriebenen Gestikulation. Wer sich im 17. Jahrhundert behaupten, wer Erfolg haben will, muss die Form beherrschen, muss Schliff haben und öffentlich akzeptierte Politur, er hat ein ‚homme poli‘ zu sein – das heißt: ein höflicher, aber auch ein ‚politischer‘ Mensch.

Sie alle sind schon einmal mit Namen von Barockdichtern in Berührung gekommen – in der Schule, in der Kirche oder über Ihre sonstige Lektüre. Vielleicht haben Sie bei solchen Begegnungen, wie ich selbst, eine merkwürdige Erfahrung gemacht: die Person, die reale menschliche Gestalt barocker Dichter bleibt in erstaunlichem Maße schemenhaft, ohne menschliches Flair, gleichsam ohne Körpergeruch. Opitz, Birken, Buchner, Schottel, Harsdörffer, Klaj, selbst Gryphius oder Lohenstein – die ‚riechen‘ gar nicht. Alle sind sie gelehrte Leute, alle wichtig, alle haben sie schöne Poesie gemacht, sie haben sich mancherlei ausgedacht, was uns nachdenklich stimmen oder uns erfreuen kann. Trotzdem bleiben sie uns fern – ganz anders als der junge Goethe, als Lenz, als Hölderlin. Nun sind die zuletzt genannten Autoren uns zeitlich näher. Aber das scheint mir nicht der Hauptgrund für diesen unterschiedlichen Grad von Nähe und persönlicher Anteilnahme. Denn, merkwürdig, die Barockdichter erscheinen uns auch fremder als die Schriftsteller und Dichtergestalten der dem Barock voraufgehenden Epoche, des Humanismus und der Reformation. Denken Sie an Konrad Celtis, den Winzerssohn aus Schweinfurt, und seine sinnlichen Gedichte auf die Krakauerin Hasilina; denken Sie an Ulrich von Hutten, den Mann mit Dichtkranz und Schwert, Wildfang, Politiker, Syphilitiker, nur ein Meter fünfzig groß, aber was für ein Herz; an Hans Sachs, den Schuster aus Nürnberg; den streitbaren Martin Luther; an Johann Geiler von Kaysersberg, die dick tönende ‚Posaune von Straßburg‘. Das alles sind Leute, an die wir uns gut erinnern, fast physiognomisch, Männer mit Kanten und Zacken, mit Statur und Relief, mit Profil und Geruch. Dagegen wirken die Dichterpriester der Barockzeit eingezogen, starr, fast blass. Und das liegt nun wahrscheinlich nicht daran, dass wir von ihnen weniger wissen, ihr Leben minder erforscht wäre. Es liegt an

einem ganz bestimmten Welt- und Gesellschaftsverständnis, an einer neuen Art von Politik im 17. Jahrhundert.

Um die Sache zu verdeutlichen und um sie (auch zur Entspannung nach so vielen Worten) sinnlicher zu machen, sehen wir uns einige Bildchen an. Zunächst ein Porträt aus dem 18. Jahrhundert, es stellt Brockes dar.



Barthold Hinrich Brockes war Senator in Hamburg und wurde später Amtmann in Ritzebüttel (heute Cuxhaven); tagaus tagein hat er, neben seinen Amtsgeschäften, Verse gemacht; er hat seine Gartenarbeit und seine Gartenpflanzen bedichtet, den Sonnenaufgang, die eigenen Zahnschmerzen; wenn ein Walfängerschiff auf der Elbe an seinem Landsitz vorbeifuhr in Richtung Grönland: sofort war ein langes Gedicht fällig. So wurde Brockes ein Poet des Alltäglichen, der auch die kleinste persönliche Begebenheit lyrisch-didaktisch verarbeiten wollte. Dieser lebensfrohe Individualismus spiegelt sich in dem munteren Profil des Mannes, das Bild mit dem leicht lächelnden Mund scheint sogar eine bestimmte Situation und Augenblicksstimmung festzuhalten. –

Darunter in trauter Zweisamkeit Gottsched, der literarische Gesetzgeber der frühen Aufklärung, und Victoria Adelgunde, seine Ehefrau, die sehr persönlich aus dem Bild heraus den Betrachter ansieht – der Gatte steckt ihr, was wie in einem Schnapsschuss festgehalten wird, gerade eine Blüte ins Haar, als wolle er auf private Weise eine Dichterkrönung vollziehen (die Gattin hat ja ebenfalls gedichtet, durchaus respektable und lesenswerte Lustspiele), jedenfalls eine Szene in Momentaufnahme, anekdotisch und individuell.



Begeben wir uns nun, mit einem Sprung rückwärts über das 17. Jahrhundert hinweg, ins 16. Jahrhundert, in die Zeit von Humanismus und Reformation.



Johann Fischart erblicken wir da, einen humanistischen Satiriker, im Profil und ziemlich eigenwillig unter seinem Hut hervorschauend, einer Kopfbedeckung übrigens, die nicht sehr würdig aussieht. Dann sehen wir Hans Sachs, den Nürnberger Schuster, der jedes seiner Werke mit Namen und dem Tagesdatum der Fertigstellung unterzeichnet hat, er lächelt uns verbindlich an, offenbar stolz auf das schöne Habit mit Pelzbesatz und auf seinen breiten Bart. Besinnlich dann und nachdenklich der Theologe Melanchthon, Luthers Freund und Begründer des Gymnasiums in Deutschland.

Springen wir jetzt wieder vorwärts in die Barockzeit. Sofort fällt uns der Kontrast zu den Porträts aus dem 16. und denen aus dem 18. Jahrhundert auf. Die Haltung aller Dargestellten ist beinahe identisch. Es ist eine Standardisierung, die nicht auf das Konto meiner Auswahl geht, sondern kennzeichnend scheint für die Zeit. Die Personen sind en face vorgestellt, das ist eine anspruchsvollere und repräsentativere Position als das Profil; die Menschen sehen uns an, als forderten sie von uns, wir möchten doch bitte ihre Wichtigkeit würdigen – „je suis important“, scheinen sie zu sagen. ‚En face‘ stimmt im übrigen nicht so ganz, denn die Körper stehen etwas schräg zur Vorderfläche des Bildraums, die linke Körperseite zumeist nach links hinten, die rechte Körperseite nach rechts vorne gekehrt; die Köpfe (samt Gesicht) nehmen eine geringe Wendung nach rechts, und der Blick ist nunmehr frontal auf den Beschauer gerichtet. Aus dieser kleinen Schraube von der Brust zum Auge ergibt sich eine merkbare Attitüde. Und dieser Gestus ist bei allen Personen derselbe – auch bei der jungen Dichterin Sybilla Schwarz:





Fleming



von Zesen

Kaum eines dieser Porträts stammt von einem bedeutenden Künstler, solche sind im Deutschland jener Jahre rar – denken Sie dagegen an Holland, wo zur selben Zeit ein Rembrandt tätig ist oder ein Frans Hals. Aber gerade der mittelmäßige Maler zeigt deutlicher als ein genialer, was verlangt wird: das anspruchsvolle en face nämlich und die Imposanz; der Mittelmäßige bringt unvermittelter hervor, was das Publikum sehen soll und wie der Porträtierte gesehen sein möchte.

Um die porträtierten Leute ist allerhand herum – ganz anders als bei den Köpfen aus dem 16. und denen aus dem 18. Jahrhundert. Einige haben, wie Opitz, einen elliptischen Reif mit einer Inschrift um sich; manche, wie Buchner oder Harsdörffer, sehen wie von einem Altar herab, sind umgeben von Emblemen und Allegorien; andere stehen auf einer Säule oder einem Podest – wie Birken. So einfach wie Fischart, Sachs oder Brockes gibt sich hier keiner, alle erscheinen in einen größeren Zusammenhang hineingestellt – um es zunächst allgemein zu sagen.

Die barocken Figuren zeigen sich nicht in Alltagsgewand oder **privatem** Hauskleid, nirgends die Spur eines nachlässigen Habits, jeder sorgfältig frisiert und in Standestracht oder Amtskleidung. Diese Leute sind nicht als zufällige Individuen zugegen, sondern als Standesangehörige, als Amts – und Würdenträger, immer in Funktion. Hinzu treten Attribute und Würdeabzeichen. Das große Buch zeigt den Gelehrten, geistlicher oder weltlicher Art (bei Rist oder

Lohenstein); ein kleines Buch zeigt den Dichter (Lohenstein); Käppchen, Kragen und Bibel zeigen den Kirchenmann (Rist), die Amtskette zeigt den Universitätsrektor (Buchner), der Lorbeerkranz zeigt den *poeta laureatum*. Birken trägt einen solchen Kranz, wird also vorgestellt als gekrönter Dichter. Auch sonst ist Birken's Bildnis reich ausgestattet: eine südlich anmutende Landschaft hinterfängt es, darin Ruinen, ein Aquaedukt und Pyramiden: das sind Zeichen dafür, dass dieser Mann weit gereist ist; vorn rechts erkennen wir eine Harfe und eine Posaune in Verbindung mit einem Flügelpaar: es ist die Ruhmesposaune und ein Bild des eigenen weit umher fliegenden Dichterruhms, aber auch Beleg dafür, dass dieser Dichter fürstliche Taten feiert, dass er Heldenhymnen oder heroische Epen verfasst; unten in der Mitte des Bildes, vor dem Sockel, sehen Sie einen weiteren Kranz, diesmal nicht von Lorbeer, sondern aus Feldblumen gewunden, besagend: der Mann hat nicht nur heroisch gedichtet, sondern auch ländlich, schäferlich; zur Bestätigung dessen finden Sie daneben eine Hirtentasche, eine Hirtenflöte (oder Pansflöte) und die Worfel, den Hirtenstab mit kleiner Schaukel am Ende – dieser Sigmund von Birken ist Mitglied einer Dichterguppe, die sich ‚Schäfer‘ nennt, die Nürnberger „Pegnitzschäfer“. Blicken wir schließlich auf die Inschrift des Sockels, hier steht: „SIGISMUNDUS A. BIRKEN. DICT[us]. BETULIUS. COM[es]. PAL[atinus]. CÆS[areus]. NOB[ilitatus]. PO[eta]. LAUR[ea-tus]“ = *Sigmund von Birken genannt Betulius, kaiserlicher Pfalzgraf, als gekrönter Dichter geadelt*; „Betulius“ kommt von lateinisch ‚betula‘ (=Birke). Nichts also wird bei diesem Porträt ausgespart, nichts bleibt dem Zufall anvertraut, die Abbildung ist kein Schnappschuss, die Person mit allen ihren Würden und in allen ihren Funktionen ausgestellt; weder am Amt noch am Rang der Person lässt das Bild einen Zweifel.

Der literate Zeitgenosse wusste das zu lesen und wollte es auch lesen. Versuchen auch wir uns an ein paar weiteren der dargestellten Köpfe. Da ist Johann Rist; mit dem riesigen Kragen, dem runden Käppi und dem großen Buch sagt er vernehmbar: Ich bin Rist, der Geistliche, der das Buch der Bücher in der Predigt trefflich auszuliegen versteht; seht zur Bestätigung bitte auf die vier Evangelisten in den Ecken um mein Bildnis; und wem das nicht genügt, der lese die beigeschriebenen Verse, worin der Name ‚Rist‘ als ‚Rüstig‘ ausgelegt wird, also als kraftvoll und fleißig. So erhebt das Porträt des Barockmenschen, mit dem Verweis auf die Funktionen und die Tugenden, Anspruch auf Respekt für denjenigen, der dargestellt ist.

Nehmen wir auch noch Opitz; die Umschrift bewilligt, was Beruf und Rang des Abgebildeten angeht, keinerlei Unsicherheit. Wir lesen:

der edelste und ganz hervorragende Herr Martinus Opitius... Rat und Sekretar der königlich polnischen Majestät... fraglos der Fürst (=Erste) aller Dichter Europas'

(NOBILISS[imus]. EXCELL[entissimus]. D[omi]N[us]: MARTINUS OPITIUS, REGIÆ MAIESTATIS POLONIÆ A CONSILII ET SECRETIS, OMNIUM POETARUM FACILE PRINCEPS).

Man erfährt also die politisch-ständische Funktion, die der Dargestellte innehat, seinen Beruf als Dichter und seinen künstlerischen Rang, und diese Kennzeichnungen gehören unmittelbar zur abgebildeten Person. Ohne sie ist sie nicht da, ist sie nichts. Auf die noch erheblich aufwendigeren, zugleich auch starrereren Bildnisse von Buchner und von Harsdörffer will ich nicht weiter eingehen. Wir wissen jetzt genug darüber, wie sehr die individuelle Persönlichkeit des Barock aufgeht in ihrer Funktion und in den größeren Ordnungen einer Wissenschaft, einer Kunst, eines Ordens, einer Gilde. Selbstverständlich erlügen wir einem Irrtum, wollten wir annehmen, die Leute hätten Tag und Nacht so ausgesehen wie auf diesen Bildern. Sie waren bisweilen auch entkleidet, gaben sich minder posierend – beim Schlafen, Lieben, Zanken, Trinken; natürlich trugen auch sie zumeist Hausrock und Pantoffel, hockten in entkrampfter Haltung, rochen. Aber das alles gehört nicht in die Öffentlichkeit, es interessiert diese nicht, hat sie nicht zu interessieren. Im öffentlichen Raum hat die Person so zu sein, wie wir sie hier finden: gemessen, gezügelt, geregelt, in Pose, respektheischender Repräsentant eines übergeordneten Zusammenhangs.

Es fällt auf, dass die meisten Leute hier in einer Ellipse dargestellt sind. Darin darf man vielleicht einen Hinweis auf einen noch größeren Zusammenhang ausmachen, einen, der über Orden, Gilde und Amt hinausgeht. Denken Sie an das frühneuzeitliche astronomische Weltbild, wie es sich im Anschluss an Kopernikus weiterentwickelt, vor allem durch den Astronomen Johannes Kepler. Nach ihm bewegen sich die Planeten nicht auf Kreis-, sondern auf elliptischen Bahnen. Die neue Figur des Universums, zumindest unseres Sonnensystems, ist die Ellipse – und ihr, das aber bedeutet, dem Weltlauf und Weltsystem, fügen sich die repräsentativen Gestalten der Zeit, auch die Dichter, sofern sie etwas bedeuten.

Das Porträt des 17. Jahrhunderts ist nicht privat, vielmehr ist es öffentlich und repräsentativ und verweist damit auf die zeremoniös

und hierarchisch nach Rängen durchgegliederte Welt des europäischen Absolutismus. Die Bilder der Dichter unterscheiden sich darin kaum von denjenigen der Fürsten und Standesherrn jener Zeit. Fast alle Dichter der Barockzeit halten sich in der Tat auch für adelig. Allerdings rechnen sie sich nicht zum Geburtsadel, sondern zum Geistesadel, zur ‚nobilitas literaria‘. Es war seit dem Humanismus, vornehmlich seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, auch jungen Leuten aus niederem Stand möglich, aufzusteigen und über die Universität, auf den Serpentinaugen der Gelehrsamkeit hochzukommen. Hier konnte man Universitätsprofessor, Stadtdirektor, Stadtschreiber, Vorsteher einer fürstlichen Kanzlei werden. Ein Wandel gegenüber dem Mittelalter hatte sich vollzogen, in welchem in aller Regel allein die Kirche dem einfach Geborenen den Weg nach oben öffnen konnte. Durch den Humanismus ist an die Stelle der Kirche die Universität getreten, an die Stelle der Frömmigkeit die Gelehrsamkeit, an die Stelle der Theologie – zumindest neben sie – rücken nunmehr die Fächer der Jurisprudenz, der Medizin (als höherer Fakultäten) und der Philologie und Philosophie (der Artistenfakultät). Diese Tendenz verstärkt sich in der Barockzeit. Mit dem aufblühenden Absolutismus bilden sich zahlreiche selbstständige, straff regierte Territorien, es gewinnen größere und kleinere und mittlere Fürstentümer an Bedeutung; große wären Brandenburg-Preußen, Sachsen, Bayern, ein mittleres etwa Hessen-Kassel, kleinere Schaumburg-Lippe, Lippe-Detmold, Holstein-Gottorp, ganz kleine Herrschaften wären Solms-Lich, Greiz-Schleiz oder Katzenellenbogen. Alle diese absolutistischen Gebilde benötigen für ihre Verwaltung und Konsolidierung Beamte, vor allem juristisch geschulte Männer, sie brauchen Experten der Organisation, Experten der Finanzen, Experten des Polizei- und Gerichtswesens, und auch Experten des Militärs.

Hier liegen die Chancen des Aufstiegs. Viele der Schriftsteller, die uns beschäftigen werden, haben Jurisprudenz studiert und sind in fürstlichen Verwaltungen tätig, manche auch im städtischen Dienst. Als Dichter und studierte Leute sind sie Teil der ‚nobilitas literaria‘, stehen aber in Diensten der ‚nobilitas generis‘. Es existiert eine Verbindung zwischen diesen beiden Korporationen der Nobilität, und diese Verbindung wird nun selbst bisweilen zum Thema barocken Denkens und Dichtens. Wir lesen öfter die These, Geistesadel und Geburtsadel gehörten eng zusammen, erst die Vereinigung von Schwert und Buch, die Allianz zwischen Tat und Poesie, die Paarung von Fürst und Dichter: sie bringe das eigentlich Mensch-

liche hervor, hebe den Menschen über das Tierreich und befestige einen höheren Stand von Gesellschaft. Der Nürnberger Dichter und Pegnitzschäfer Johann Klaj hat es so formuliert:

Dann weil Fürsten / Herren und begüterte Leute / keinen Bürgen für den Tod haben / sondern müssen ebenmäßig wie andere Leute die Schuld der Natur abstaten / als können sie sich wegen ihrer vielfältigen Wolthätigkeit / vermittelst der Poeten / unsterblich machen.

Natürlich ist hier auch absichtsvolle Schmeichelei im Spiel: Fürstenlob wird versprochen, Fürstengunst und Fürstenbrot wird erwartet. Trotzdem ist poetisches Selbstbewusstsein zu spüren; der Dichter sieht sich an der Seite des Fürsten, er selbst eine Art von geistigem Fürst.

Auch Martin Opitz hat sich angestrengt, um die Dichter dem Adel und dem Fürstenstand als souveräne und zuverlässige Partner zu empfehlen, darunter nicht zuletzt sich selbst. Wie kaum ein Anderer hat Opitz zudem die diplomatische Karriere mit der poetischen Karriere verknüpft. Er ist nicht nur zum Dichter gekrönt worden, ihn hat der Kaiser auch in den Adelsstand erhoben. Von Opitzens Leben werden wir noch mehr erfahren, heute beschäftigt uns sein ‚Ableben‘, wie Paul Fleming den Tod seines Lehrers nennt. Wir wiederholen Flemings Sonett:

*So zeuch auch du denn hin in dein Elyserfeld /
Du Pindar / du Homer / du Maro unsrer Zeiten /
und untermenge dich mit diesen grossen Leuten /
Die gantz in deinen Geist sich hatten hier verstellt.*

*Zeuch jenen Helden zu / du jenen gleicher Held /
Der itzt nichts gleiches hat. Du Hertzog deutscher Saiten;
O Erbe durch dich selbst der steten Ewigkeiten;
O ewiglicher Schatz und auch Verlust der Welt.*

*Germania ist tod / die Herrliche / die Freye /
Ein Grab verdeckt sie und ihre gantze Treue.
Die Mutter die ist hin; Hier liegt nun auch ihr Sohn /*

*Ihr Recher / und sein Arm. Last / last nur alles bleiben
Ihr / die ihr übrig seyd / und macht euch nur darvon.
Die Welt hat warlich mehr nichts würdigs zu beschreiben.*

(1639)

Es ist ein Trauergedicht auf eine verstorbene Person; der Name „Herr Martin Opitz auff Boberfeld“ verrät, dass der Verstorbene von

Adel ist. Sehen wir zunächst auf metrische Eigenart und Qualität des Gedichts.

- die Verse lesen sich natürlich, der metrische und der normale Wortakzent fallen zusammen, es gibt keine Tonbeugungen;
- die Takte sind streng alternierend: unbetont / betont – also jambisch;
- die Verse sind regelmäßig lang: jeweils 6 Takte; und zeigen eine Zäsur in der Mitte, das heißt: es handelt sich um Alexandriner.

Damit folgt das Gedicht den Vorschriften, die Opitz selbst in die deutsche Poesie eingebracht hat, nämlich: Regelmaß – alternierendes Metrum – natürlicher Wortakzent – Vorzug für den Alexandriner. Der verstorbene Meister wird unter Verwendung der von ihm selbst aufgestellten poetischen Gesetze gewürdigt. Es ist somit ein würdiges Totengedenken seines Schülers Fleming.

Von seiner Gesamtform her betrachtet, stellt das Gedicht ein Sonett dar, und auch dieses ist eine Form, die Opitz nach italienischen und französischen Mustern in Deutschland heimisch gemacht hat. Ein korrekt gebautes Sonett aus 4 Strophen; davon 2 Strophen zu vier, 2 Strophen zu drei Zeilen, also zwei Quartette plus 2 Terzette, die Quartette gegenüber den Terzetten im Verhältnis des ‚goldenen Schnittes‘.

Die beiden Quartette (Strophen 1 und 2) variieren das Thema von Opitzens Größe; die folgenden Terzette schlagen ein neues Thema an: Klage über die Zeit und über den Tod des Dichters.

Sehen wir näher darauf, was das Gedicht uns mitteilt. Der Tote geht ein ins „Elyserfeld“ (Zeile 1), das ist: in die ‚Champs élysés‘, er betritt nicht den christlichen Himmel, sondern – darin erkennen wir ein Erbe des Humanismus – das antike Elysium. Er wird dargestellt als eine Verkörperung antiker Dichter, zweier aus Griechenland (Pindar und Homer) und eines aus Rom (Maro/Vergil). Opitz steht nicht als ein Einzelner, Privater da, wird auch nicht als ein individuelles Originalgenie gefeiert, sondern als Typus, in dem große alte Muster wieder auferstehen und ihre Renaissance feiern. Das lässt sich noch genauer bestimmen, wenn wir uns vergegenwärtigen, welche antiken Namen gewählt sind. Pindar steht für die Lyrik, Homer steht für das Epos, Maro/Vergil steht für Hirtendichtung und Lehrgedicht. In der Tat hat Opitz gerade in diesen Gattungen gedichtet und Anstöße für die deutsche Poesie gegeben. Er hat lyrische Gedichte gemacht; er hat sich episch versucht mit „Trostgedichte in Widerwärtigkeit des Krieges“; er hat in seiner „Schäf-

ferey von der Nimfen Hercinie“ bukolisch gedichtet und didaktisch in seinem „Zlatna oder von der Ruhe des Gemüts“.

Nicht also wird Opitz hier als Freund oder als Ehemann oder Familienvater belobt und beweint, sondern als ein Beispiel von Poesie nach dem Muster großer Poesie, deren antike Repräsentanten (Pindar, Homer, Vergil) selbst nur *das* sind, poetische Schöpfer und nicht etwa Privatpersonen. Aber nicht allein als Muster von Poesie und poetischem Schöpfertum wird Opitz gelobt und beweint, sondern auch als Vertreter Deutschlands, einer durch den 30-jährigen Krieg geschundenen Germania. Eng zusammen geführt sind Deutschlands Niederbruch und Opitzens Tod. Zu Germania gehört er, sie hat er repräsentiert. Und das verwirklichte Opitz in doppeltem Sinn. Er tat es als Diplomat/Politiker einerseits, als Dichter andererseits. Dieser Mann Martin Opitz hat Deutschland angemessen repräsentiert, sagt das Trauersonett – politisch und indem er dem Land eine neue Poesie, eine würdige Sprache geschenkt hat. So ist er ein „Held“ wie die Großen der Antike, die auch als „Helden“ genannt werden („Zeuch jenen Helden zu / du jenen gleicher Held“). Als Dichter steht er auch gleichrangig neben den politischen und militärischen Heroen der Zeit, ein Heerführer und heldenhafter „Rächer“. Wunderbar fasst dies eine Wendung zusammen, die das Politisch-Militärische mit dem Poetischen in eins setzt, ein ‚conchetto‘ der ganz barocken Art:

Du Hertzog deutscher Saiten.

Was Opitz wirklich für Deutschland, die deutsche Poesie und Sprache getan hat – auch im Rahmen der „Sprachgesellschaften“: davon hören wir bald.



Sitzung der Fruchtbringenden Gesellschaft
(Kupferstich von Peter Isselburg)