

FLORILEGIUM OPERUM MARTINI OPITII  
IN HONOREM PROFESSORIS ROBERTI

Sive

*Opitzianische Blütenlese*



Jörg Robert zum 50. Geburtstag,

überreicht von  
Mitarbeiterinnen, Mitarbeitern,  
Schülerinnen und Schülern

Tübingen, 6. April 2021

*Printed in Germany © 2021*

*Koordination: Julia Borck*

*Redaktion: Gudrun Bamberger, Astrid Dröse, Isabel Janßen, Moritz Strobschneider*

*Julia Krauß und Thomas Renner gebührt Dank für letzte Korrekturarbeiten.*

*Satz: Isabel Janßen*

*Schrifttype: Sina Regular*

*Druck: Universitätsdruckerei Tübingen*

*Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,  
Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern',  
Und verstehe die Freiheit,  
Aufzubrechen, wohin er will.*

Friedrich Hölderlin, *Lebenslauf*



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
2. Timo Stahlkopf: »Und da die Regel seit jeher auf das Meisterstück gefolgt ist«. Martin Opitz, Friedrich Gottlieb Klopstock und ihr Verhältnis zur Regelpoetik .....	15
3. Oliver Grütter: Der waffenlose »Krieges Gott«. Ovidischer Friedenswunsch im Proömium von Opitz' <i>Laudes Martis</i> .....	25
4. Gudrun Bamberger: Ein Echo, das die Literaturgeschichte bewegt.....	35
5. Sarah Gaber: Constantia und Agency. Unzeitgemäße Betrachtungen zu Martin Opitz' <i>Judith</i> .....	43
6. Isabel Janßen: Opitz' Übersetzung der <i>Quatrains</i> des Pibrac. Oder: Von Gelehrsamkeit, Kunst und ungezogenen Kindern .....	53
7. Moritz Strohschneider: Das Dräuen der Philologie. Überlegungen zu den Selbstkommentaren in Martin Opitz' <i>Vesuvius</i> (1633).....	63
8. Paula Furrer: Martin Opitz und sein <i>Vesuvius</i> (1633). Vulkanologie und Sprachkrise.....	71
9. Astrid Dröse: Martin Opitz und der rätselhafte Westwind der Gambara	77
10. Yuzhong Chen: Martin Opitzens Übersetzung <i>Auff das Menschliche Leben</i> aus der <i>Anthologia Graeca</i> .....	89
11. Julia Benker: Blumige Blütenlese zum Geburtstagsfest. Ein Geburtstags-Florilegium des Opitz'schen <i>Florilegium variorum epigrammatum</i> .....	101

12. Marisa Irawan: Aus der Schreibwerkstatt des Martin Opitz – <i>Des Professors Freude</i> .....	107
13. Julia Krauß und Thomas Renner: Lyrischer Geburtstagsgruß.....	111
14. Gudrun Bamberger und Moritz Strohschneider: <i>Colloquia familiaria</i> oder Schiffbruch mit Zuschauer frei nach den <i>Argenis</i> -Romanen (1626–1631).....	115

## EINLEITUNG

Er kenne kaum eine Laufbahn auf Erden, wo der Hazard eine solche Rolle spiele wie in der Wissenschaft, schreibt Max Weber in seinem Essay *Wissenschaft als Beruf* (1919). Das betreffe die universitäre Karriere als solche, aber – so könnte man ergänzen – gewiss auch die Wahl der Forschungsgegenstände. Oder ist es in manchen Fällen auch mehr als reiner Zufall, dass Objekt und Forschender zueinanderfinden? Kommt es jedenfalls zu einem solchen *match*, wie im Fall unseres Jubilars und seines bevorzugten Autors, kann man wohl mit Goethe von einem »glücklichen Ereignis« sprechen: Wenn es nämlich *ein* Thema gibt, das sich durch das bisherige akademische Leben von Jörg Robert zieht und im breiten Spektrum an Publikationen und Forschungsprojekten zu anderen Themen – vom Frühhumanismus über Friedrich Schiller bis in die Moderne – immer wiederkehrt, dann ist es das Werk des Martin Opitz.

Schon die Dissertation verrät bei genauer Betrachtung diesen verborgenen, vielleicht noch unbewussten, Fluchtpunkt: Mit Konrad Celtis, einer »Schlüsselfigur des frühen Humanismus«, der »ein Jahrhundert vor Opitz zum Archegeten einer deutschen Nationalliteratur«<sup>1</sup> wird, ist die entscheidende Spur gelegt. Denn an das hier im frühen 16. Jahrhundert begründete »Projekt der deutschen Dichtung« im humanistischen Geist schließt Opitz an und schafft doch etwas völlig Neues. Opitz ist für Jörg Robert – das verdeutlichen die Arbeiten der folgenden Jahre – die entscheidende Figur der deutschen Literaturgeschichte, die vorhergehende Tendenzen bündelt, sie auf eine innovative Programmatik bringt und mit persönlichem Einsatz das erreicht, wofür ihn (nicht nur) Gottsched gewürdigt hat: die Begründung

---

<sup>1</sup> Jörg Robert: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich. Tübingen 2003, S. 1.

der neueren deutschsprachigen Literatur in europäischer Perspektive, im Dialog mit der Antike und der modernen Literatur Frankreichs, der Niederlande und Italiens.

Es sind augenscheinlich der Pioniergeist, der Mut und die Überzeugung, ein neues Projekt auch unter schwierigen Umständen zu entwickeln und umzusetzen, die Jörg Robert dabei an Martin Opitz faszinieren. Dazu kommt die Sympathie für einen *homo novus*, der durch Umtriebigkeit, Intelligenz und Esprit zur zentralen Figur der *respublica litteraria* seines Zeitalters avanciert. Und es ist das vielschichtige, zweisprachige Werk, das von den frühen programmatischen Poetiken über große Lyriksammlungen, Dramen, Lehrgedichte bis hin zu Romanen und polyglotten Epigramm-Anthologien reicht. Ein Blick auf die Publikationsliste des Jubilars, die in exemplarischer Auswahl dieser Einleitung als Anhang beigegeben ist, zeigt die kontinuierliche Beschäftigung mit Opitz und Themenbereichen, die sich auf den ›Boberschwan‹ beziehen.

Tübingen steht für Jörg Robert von Anfang an im Zeichen des Martin Opitz: der erfolgreiche Bewerbungsvortrag, die ersten Oberseminare 2012/13 und 2014/15, mehrere Hauptseminare und – vor allem – das große Editionsprojekt, die Fortsetzung und der Abschluss der von George Schulz-Behrend begonnenen *Gesammelten Werke*. Nach vielen Jahren der Vorbereitung und Vorarbeit tritt es nun »bewilligt wie beantragt« in die zweite Phase ein. Nach ersten Vorstellungen und produktiven Diskussionen des Vorhabens auf diversen Tagungen der Frühe Neuzeit-Community und zahlreichen, auch juristisch fordernden Aushandlungen bis zum Verlagsvertrag auf der einen und der Regelung aller digitalen Rahmenbedingungen auf der anderen Seite wurde der erste Antrag mit großer Spannung und Hoffnung (bei den Anwesenden aus dem wissenschaftlichen Nachwuchs zitterten auch die Finger) am 16. März 2017 gegen 11:37 Uhr abgeschickt. Der erste Bewilligungsbrief datiert auf den 7. September 2017. Den tatsächlichen Startpunkt des Projekts zu benennen, ist also gar nicht so ein-

fach. Mittlerweile ist die Opitz-Edition auf jeden Fall zum Herzstück des Lehrstuhls geworden. Umso größer war die Freude im ganzen Team über das Erscheinen des ersten Bandes im Januar 2021 und die anerkennenden Gutachten, die dem Projekt nun eine zweite Phase bescheren.

\*\*\*

Doch noch einmal die Frage: War es vielleicht doch mehr als reiner Zufall, dass Jörg Robert und Martin Opitz ›zusammengetroffen‹ sind? Oder: Was wäre, wenn Georgius Robertus vor 400 Jahren Professor der Eloquenz und Rhetorik an der Tübinger Universität gewesen wäre, Kollege von Friedrich Hermann Flayder und Vorgänger von Christoph Kaldenbach, und den Autor und Literaturtheoretiker aus Bunzlau in sein illustres *Colloquium literarium* eingeladen hätte? Opitz hätte diese Einladung angenommen, hätte im Vortrag die Hauptlinien seiner Poetik nochmals expliziert, vielleicht ein aktuelles Werk vorgestellt. Der Professor, seine Famulae, Famuli und Studiosi hätten den Gast mit Fragen gelöchert, man hätte nach seinem Realismus-Begriff gefragt und wissen wollen, welche Ausgabe des älteren und des jüngeren Plinius er besitze, ob er mit der französischen oder lateinischen Version für die Fortsetzung seiner *Argenis* gearbeitet habe und ob er nun generell eher für die Modernen oder die Antiken sei. Man hätte sich – diskret – erkundigt, ob das sechste Gambara-Gedicht wirklich existiere oder ob er sich umstandslos in die Rolle einer buhlenden Italienerin einfühlend könne, die Vorlage also gefälscht habe, ob er die ganzen Kirchenväter und Griechen, die er herbeizitiert, tatsächlich gelesen habe (vielleicht hätte man diese Frage aus Höflichkeit dann doch unterlassen), ob er Romane wirklich so schlecht finde, wie es sich mit obskuren Themenbereichen verhalte und wie er nun selbst dazu stehe, ob das Unternehmen des Sprachpatriotismus je abgeschlossen werden könne und desgleichen mehr. Vielleicht hätte man aber auch vorsichtig zur Sprache gebracht, dass Verschwörungen ein noch ausstehendes Unternehmen seien, das zwar in den Romanen schon angesprochen werde, aber doch unbedingt noch einmal aufgegriffen werden müsse. Eine Famula hätte sich nach seinen Sangeskünsten, eine nach seinem Verhältnis zur Fachwissenschaft erkundigt, eine hätte vermutlich interessiert, ob er an Hexen und Dämonen glaube (was Opitz natürlich vehement verneint hätte). Ein Famulus hätte angedeutet, dass in Tübingen rund 200 Jahre später ein anderer *poeta vates* von Göttern und Poesie singen werde, aber das, im Gegensatz zum Gast, völlig ironiefrei. Herr Opitz hätte sich hoch zufrieden über den jetzt endlich vorliegenden Band 5 seiner *Gesammelten Werke* geäußert, hätte Robertus und sei-

ner Famula für die sorgfältige Berücksichtigung der Errata und die Konjekturen gedankt (er selbst, hätte er vermutlich erläutert, sei einfach ständig unter Termindruck wegen der vielen Projekte, daher die Flüchtigkeit; außerdem sei der Drucker zwar ein guter Freund, aber auch ein Schlamper, der ständig von Krankheit und Skandalen geplagt werde; großes Verständnis seitens der Runde; eine weitere Famula mit der wundersamen Gabe, jeden Druckfehler zu finden, würde man ihm jedoch wegen Eigenbedarfs leider nicht ausleihen können). Professor Robertus hätte im Schlusswort nochmals die Verdienste des Reformers hervorgehoben, eine gelehrte Frage zur *imitatio*-Debatte sowie eine grundsätzliche zum eigentlichen Narrativ der großen Reform gestellt und – nachdem Opitz auf beide süffisant mit dem Hinweis, dass er Dichter und kein Poetikprofessor sei, geantwortet hätte – unter begeistertem Beifall aller Anwesenden den anschließenden Besuch der Universitäts-schenke angekündigt.

Dort hätte man gleich die Kellner gemahnt, dem prominenten Gast nicht das modische Gewand zu besudeln – alles schon gehabt. Professor und Poet hätten zunächst noch ein Expertengespräch fortgesetzt. Dann jedoch wäre peu à peu die ganze Runde wieder involviert gewesen; Opitius und Robertus hätten sich an dieser Stelle auf gut humanistische Art gegenseitig das ›Du‹ angeboten, hätten auf ihre schlesische Landsmannschaft und auf Horaz angestoßen und dabei gewisse äußerliche Ähnlichkeit, überhaupt manche Gemeinsamkeit festgestellt, man hätte geistlose Pedanten und Langweiler verdammt, vielleicht eine Partie im Ballhaus verabredet und schließlich zusammen mit den Famuli konspirativ weitere Pläne geschmiedet. Opitz hätte, nach einigen Bechern Kellerbiers, schließlich zur Freude aller *Corydon der ging betrübet an dem schönen Neckarstrand* extemporiert, man hätte einige Novellen von den Freunden aus Heidelberg erfahren und bevor jemand der Anwesenden noch eine Antwort auf die Frage bekommen hätte, ob denn der Schlund des Vesuv tatsächlich etwas mit dem Mutterschoß zu tun habe, wäre die Runde vom letzten Bierburschen auf den Kassenschluss hingewiesen worden. Der erkenntnisreiche, feuchtfröhliche Abend wäre zu Ende, die Exkursion nach Danzig und ein weiteres Opitz-Colloquium vereinbart. Zwei Famuli hätten den schwankenden *poeta laureatus* ins Gasthaus geleitet und Herr Opitz hätte noch in derselben Nacht beschlossen, ein Lobgedicht auf den Tübinger Professor und seinen Kreis zu verfassen und dieses dem neuen Freund zum anstehenden *dies natalis* zu übersenden.

\*\*\*

Ja, einiges verbindet den Dichter mit seinem Editor und Interpreten. Man könnte dieses Verbindende letztlich auf den Begriff der ›Idee‹, des ›Einfalls‹ oder des ›innovativen Denkens‹ bringen. In der Kunst wie in der Wissenschaft, müsse – so Max Weber in seinem eingangs genannten Aufsatz – »dem Menschen etwas – und zwar das Richtige – einfallen, damit er irgend etwas Wertvolles leistet«<sup>2</sup>. Damit aber meint der Theoretiker der protestantischen Arbeitsethik nicht ein gemütliches Warten auf göttliche Inspiration: »Der Einfall ersetzt nicht die Arbeit. Und die Arbeit ihrerseits kann den Einfall nicht ersetzen oder erzwingen, so wenig wie die Leidenschaft es tut. Beide – vor allem: beide zusammen – locken ihn.«<sup>3</sup> Ein solches Zusammentreffen von glücklichem Einfall, fleißigem, unermüdlichem Umsetzungswillen und leidenschaftlichem Vertiefen – ohne dabei den Humor und den Sinn für Geselligkeit zu verlieren – ist der Kern von Jörg Roberts wissenschaftlichem Ethos. Auf diesem Weg ist er seinen Schülerinnen und Schülern – Mitarbeitenden, Doktorandinnen und Doktoranden sowie Studierenden – zum anregenden Vorbild geworden. Zeichen dessen mag dieses Florilegium sein, das wir ihm heute überreichen. Wir verbinden mit dieser Opitzianischen Blütenlese herzlichen Dank und die besten Wünsche zum ›runden Geburtstag‹: alles Gute, Gesundheit und weiterhin viele neue Ideen!

*Gudrun Bamberger, Astrid Dröse, Moritz Strobschneider  
im Namen aller famulae, famuli und studiosi*

---

<sup>2</sup> Max Weber: *Wissenschaft als Beruf*. 1919. In: Ders.: *Schriften 1894–1922*. Hrsg. von Dirk Kaesler. Stuttgart 2002, S. 483.

<sup>3</sup> Ebd.

### Auswahlbibliographie: Opitz-Schriften des Jubilars

Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: *Euphorion* 98 (2004), S. 281–322.

*Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*. In: Jan-Dirk Müller / Jörg Robert (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster u. a. 2007, S. 397–440.

*Aristarchus sive de contemptu linguae Teutonicae*. In: *Martin Opitz: Lateinische Werke*. Bd. 1. Hrsg. von Veronika Marschall / Robert Seidel. Berlin / New York 2009, S. 319–337.

Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der *Deutschen Poeterey*. In: Wilhelm Kreutz / Wilhelm Kühlmann / Hermann Wiegand (Hrsg.): *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution*. Regensburg 2013, S. 373–387.

Martin Opitz: *Vesuvius. Poëma Germanicum* (1633). In: Roland Borgards u. a. (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar 2013, S. 301–305.

Königsberger Genealogien. Opitz – Dach – Kaldenbach. In: Peter Tenhaef / Axel E. Walter (Hrsg.): *Dichtung und Musik im Umkreis der Kürbishütte. Königsberger Poeten und Komponisten des 17. Jahrhunderts*. Berlin 2016, S. 111–131.

»geschwister Kinder« – Bildtheorie und Paragone bei Martin Opitz. In: Jörg Robert (Hrsg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit*. Berlin / Boston 2017, S. 322–346.

Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633). In: *Daphnis* 46 (2018), S. 188–214.

Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambará. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke. Berlin / Boston 2019, S. 237–259.

Opitz traduttore di Veronica Gambará. In: Francesco Rossi (Hrsg.): Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco. Pisa 2019, S. 13–35.

Nachahmung, Übersetzung, Akkulturation. Horaz-Rezeption(en) in der deutschen Lyrik (1580–1650). In: Marc Laureys / Nathalie Dauvois / Donatella Coppini (Hrsg.): Non omnis moriar. Horaz-Rezeption in der neulateinischen Literatur vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. La réception d’Horace dans la littérature néo-latine du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. La ricezione di Orazio nella letteratura in latino dal XV al XVII secolo (Deutschland – France – Italia). Bd. 2. Hildesheim / Zürich / New York 2020, S. 957–976.

Natural Science and Religious Knowledge. Martin Opitz’s Didactic Poem *Vesuvius* (1633). In: Annette Gerok-Reiter / Anne Mariss / Markus Thome (Hrsg.): Aushandlungen religiösen Wissens. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne. Tübingen 2020, S. 223–243.

Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz). In: Dorothea Klein (Hrsg.): Formen der Selbstthematizierung in der vormodernen Lyrik. Hildesheim 2020, S. 471–490.

Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jörg Robert. Bd. 5: Die Werke von 1630 bis 1633. Hrsg. von Gudrun Bamberger / Dems. Stuttgart 2021.



»UND DA DIE REGEL SEIT JEHER AUF  
DAS MEISTERSTÜCK GEFOLGT IST«

Martin Opitz, Friedrich Gottlieb Klopstock  
und ihr Verhältnis zur Regelpoetik

von Timo Stablkopf

Wesentlicher Teil literaturgeschichtlicher Groß Erzählungen und Epochenkonstruktionen ist die ihnen zugrundeliegende Überzeugung eines tiefgreifenden Wandels des literarischen Feldes, der den Übergang zwischen Früher Neuzeit und Moderne markiert. Diese zuweilen als Epochenschwelle<sup>1</sup> und Sattelzeit<sup>2</sup> benannte Übergangsperiode zeichne sich dabei aus durch eine tiefgreifende Bedeutungs- und Sinnverwandlung, die sich auf alle Bereiche der Lebenswelt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auswirke. Es wäre allerdings verfehlt, vermeintliche Zäsuren wie die Französische Revolution 1789 oder die ›Epochengrenze‹ 1800 als radikale Brüche oder Schnittstellen, die zwischen Vormoderne und Moderne eine eindeutige Trennung diagnostizierten, anzunehmen, um zu erkennen, dass die Dinge seit der Frühen Neuzeit einem fortschreitenden und sich beschleunigendem Wandel unterliegen. Der Jubilar, dem dieser Band gewidmet ist, hat darauf hingewiesen, dass sich eine solche Entwicklung viel eher als eine »Diversifizierung und Pluralisierung der Zeit- und Geschichtskonzepte«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit. Frankfurt am Main 1966.

<sup>2</sup> Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Ders. / Werner Conze / Otto Brunner (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1. Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII.

<sup>3</sup> Zum Aspekt »Epochengefühl und Zeitsemantik« in der Frühen Neuzeit (in Auseinandersetzung mit Koselleck u. a.) vgl. Jörg Robert: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*. In: Ders. / Jan-Dirk Müller (Hrsg.):

beschreiben lässt als durch die Ablösung einer eschatologischen Heilsperspektive durch eine offene, auf die Zukunft hin entworfene, Geschichtsperspektive.<sup>4</sup>

Dies tritt vielleicht nirgends deutlicher zutage als im sich rasant ausdifferenzierenden literarischen Feld der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dort besonders im Rollenverständnis des Dichters. Selbstverständlich müssen die Dichterbilder, Inszenierungen und Autorschaftsmodelle als Reaktionen auf den sich rasch spezifizierenden literarischen Markt betrachtet werden. Literatur im Allgemeinen und Dichtung im Besonderen sind nunmehr den Gesetzen und Mechanismen des Literaturbetriebs unterworfen, neue Gruppen von Lesern und vor allem Leserinnen wollen erschlossen und umworben werden. Der (literarische) Text als artifizielles Produkt erhält den Wert einer Ware und sein Urheber muss mitspielen auf der Klaviatur der Aufmerksamkeitsökonomie.

Es nimmt daher keineswegs wunder, wenn spätestens in den 1750er Jahren ein neuer Typus des Dichters die Bühne betritt, der sich die forcierte Emanzipation der eigenen Dichterrolle von den als rigide und starr empfundenen Dichterbildern des Etablissemments zur Programmatik erwählt. Wenn Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) 1749 als junger Mann die ersten drei Gesänge des zum *magnum opus* avancierenden Heldengedichts *Der Messias* veröffentlicht, begründet er weniger durch sein christlich geprägtes Sakralepos als vielmehr durch sein charismatisches Sendungsbewusstsein eine Tradition, die in der Genieästhetik der Folgegenerationen ihren Höhenkamm erreichen sollte.

Der Schöpfer der in diesem Zusammenhang programmatischen Prometheus-Hymne wird in *Dichtung und Wahrheit* den Beginn der deutschen literarischen Geniezeit, die er teleologisch auf sich selbst hin konstruiert,

---

Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Münster u. a. 2007, S. 397–440, hier S. 397ff.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 398.

mit Klopstock beginnen lassen: »Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.«<sup>5</sup> Und in der Tat: Als erstem deutschen Dichter gelingt es Klopstock, sich vollständig von der Notwendigkeit der Ausübung eines Brotberufs zu emanzipieren. In seiner Rolle als Solitär fühlt er sich produktionsästhetisch nur sich selbst und der Heiligen Schrift verpflichtet und operiert außerhalb zünftiger und höfischer Kontexte. Aber damit nicht genug. Klopstock ist als Dichter erstmals ganz Dichter und bezieht sein Renommee einzig aus seiner dichterischen Sendung, wobei ihm – das hat Goethe ganz klar gesehen – die »Würde des Gegenstands«, nämlich der »sündigen Menschen Erlösung«<sup>6</sup> zu singen, »das Gefühl eigener Persönlichkeit«<sup>7</sup> erhöhte. Der soziale Status des Dichters legitimiert sich nicht mehr aus seiner politisch-ständischen Funktion, etwa als Amts- und Würdenträger im Verbund mit seinem Dichterberuf, sondern ausschließlich aus der Berufung als Dichter selbst.

Ein völlig davon unterschiedenes Verständnis findet sich nun beim Vater der deutschen Poetik Martin Opitz (1597–1639). In der *Deutschen Poeterey* setzt er zu einer Apologetik des Dichters an, deren Rechtfertigungsmodell demjenigen Klopstocks diametral entgegensteht. Während sich der Dichter am Beginn der Autonomieästhetik gerade von allen Ämtern und Würden zu befreien sucht, da sie der dichterischen Produktivität entgegenstehen, muss Opitz umgekehrt geradezu rechtfertigen, warum der Dichter

---

<sup>5</sup> Johan Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 9: Autobiographische Schriften 1. Hrsg. von Erich Trunz. München 2000, S. 398.

<sup>6</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Der Messias. Ein Heldengedicht. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 195–770, hier S. 197.

<sup>7</sup> Ebd., S. 399.

eben auch besonders befähigt ist, Einfluss ganz profaner Art in Amt und Würden auszuüben. So verwahrt sich der Niederschlesier dagegen, dass man »einen Poeten in öffentlichen ämptern wenig oder nichts zue gebrauchen« wisse, da die »Poeterey« keineswegs nur in sich selbst bestünde, sondern doch »alle andere künste vnd wissenschafften«<sup>8</sup> enthalte. Als *prima philosophia* ist sie im Sinne des *prodesse et delectare* von entscheidender lebensweltlicher und moralphilosophischer Bedeutung und wird von Opitz gar als »verborgene Theologie/ vnd vnterricht von Göttlichen sachen«<sup>9</sup> eingeführt. Dabei handelt es sich in diesem Verständnis nicht etwa um göttlichen Unterricht im Sinne eines metaphysischen Inspirationstopos, sondern schlichtweg um die zeithistorisch dem Verständnishorizont der Rezipienten entsprechende rhetorisch fundierte Vermittlung kanonisierten Offenbarungswissens zur Beförderung sittlicher Lebensführung.<sup>10</sup> Zweifelsfrei: Der Dichter operiert freier als der Theologe. Das Sinnliche schließlich ist sein Geschäft und der Ort der Dichtung das Leben.

Aber so anders ist es aller Modernität des Klopstock'schen Dichteramtes zum Trotze dann auch im 18. Jahrhundert nicht. Wir lesen, dass der Dichter den »reichen Grundriß« der Offenbarung geflissentlich studieren, um ihn dann den »Hauptzügen« gemäß auszumalen habe. Damit tue der Dichter nichts weiter, »als was ein anderer tut, der, aus den nicht historischen Wahrheiten der Religion, Folgen herleitet.«<sup>11</sup> Wenn ihm auch anders als dem Theologen ein breiteres Arsenal der Ausdrucksfähigkeit zur Verfügung steht.

---

<sup>8</sup> Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe [...]. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 16f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 14.

<sup>10</sup> Vgl. Volkhard Wels: »Verborgene Theologie«. Enthusiasmus und Andacht bei Martin Opitz. In: Daphnis 36 (2007), S. 223–294.

<sup>11</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der heiligen Poesie. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 997–1009, hier S. 998.

Während der ›aufgeklärte‹ Theologe wie der frühneuzeitliche Dichter an das Rüstzeug der Rhetorik gebunden sind, kann Klopstock, dessen lateinische Abschiedsrede von Pforta Beweis genug für seinen souveränen Umgang mit gelehrter Rhetorik ist, freimütig behaupten: »die Regeln wie weit sie gehen, und nicht gehen sollen, gehören zu meiner Materie nicht.«<sup>12</sup> Polemisch bringt sich Klopstock hier in Stellung gegen die Leipziger Regelpoetiker um den Opitz-Parteigänger Gottsched, die davon ausgehen, es bedürfe zum Dichten keine besondere Befähigung als nur die strenge Beachtung poetischer Normen, dichterischer Produktionsstadien und die Verwendung entsprechender Topoi. Als Vater der freirhythmischen Dichtung deutscher Sprache erteilt Klopstock solchen Normierungen der Dichtsprache eine radikale Abfuhr, ist doch der »Plan der Offenbarung« die »erste Regel«<sup>13</sup> des heiligen Gedichts und nur solche *Heilige Poesie* will Klopstock überhaupt betrieben wissen. In seinem poetologischen Programmgedicht *Ästhetiker* argumentiert er mit 1. Timotheus 1,19:

*Büret ihr nicht Satzungen auf den geweihten  
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler  
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,  
Wie's dem Gerechten nicht ward.*<sup>14</sup>

Kein Amt, wie von Opitz gefordert und auch selbst bekleidet, empfängt der Dichter hier, sondern Weihe. Und das, obwohl ja beide die Religion zur Beförderung der Moral im Gepäck führen. Schließlich berichtet auch Opitz, die Dichter hätten (ganz im Sinne der *condescensio*) immer schon die »lehren von weißheit vnd himmlischen dingen« in »reime vnd fabeln/ [...]

---

<sup>12</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der Sprache der Poesie. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 1016–1026, hier S. 1018.

<sup>13</sup> Klopstock o. J., Bd. 2, S. 1005 (*Von der heiligen Poesie*).

<sup>14</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: *Ästhetiker*. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 1. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 133.

verstecken vnd verbergen müssen«<sup>15</sup>, damit auch der gemeine Pöbel belehrt und erfreut werden könne. Sicher, Klopstocks Zielgruppe ist – von den geistigen Liedern einmal abgesehen – erklärtermaßen elitärer Natur, dann aber eben doch nicht so elitär wie das zeitgenössische humanistisch gebildete Publikum, das Opitz vornehmlich bediente. Doch noch einmal zurück zur Poetik:

Ist es so einfach in Oppositionen zu denken? Opitz, Vater der deutschen Poetik und normativer Regelpoetiker auf der einen, und Klopstock, der freie, sich emanzipierende Dichter der Moderne, auf der anderen Seite? Explizite versus implizite Poetik? Oder sind die Übergänge fließender, das Individuelle des Dichters der Regelpoetik überlegen? Die »Regel«, so Klopstock, sei »seit jeher auf das Meisterstück gefolgt«<sup>16</sup> und auch Opitz räumt in der Vorrede zur *Poeterey* ein, dass »auch die Poeterey eher getrieben worden« sei, als es ein Regelwerk zu ihrer Ausarbeitung gegeben hätte. Vielmehr sei es so gewesen, dass die »Gelehrten/ was sie in den Poeten (welcher schrifften auß einem Göttlichen antriebe vnd von natur herkommen/ [...]) auffgemercket/ nachmals durch richtige verfassungen zuessamen geschlossen«<sup>17</sup> hätten. Freilich negiert dies nicht Opitzens Absicht, ein Regelwerk vorzulegen, das dazu geeignet sein soll, die deutsche Dichtsprache dem europäischen Niveau anzugleichen. Es bedeutet nur, dass die Regeln nichts weiter sind als induktive Ableitungen aus großer Literatur und damit nimmt er nur Klopstocks lakonisches 134 Jahre später publiziertes Diktum, die Regeln seien seit jeher auf das Meisterstück gefolgt, vorweg.

Auf eine Form der »Privilegierung der Naturanlage gegenüber *regel und gesetz*« bei Opitz hat Jörg Robert in Bezug auf die Vorrede der *Poeterey* hingewiesen. Damit seien »wie auch in den Topoi der göttlichen Inspiration

---

<sup>15</sup> Opitz 2002, S. 14 (*Poeterey*).

<sup>16</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Von dem Publico. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 2. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 930–934, hier S. 931.

<sup>17</sup> Opitz 2002, S. 13 (*Poeterey*).

und der Dichtertheologie schon jene Bruchstellen bezeichnet, welche die Auflösung der Regelpoetik im 18. Jahrhundert befördern sollten«, und die einen »Vorgriff auf die Genieästhetik«<sup>18</sup> darstellen.

Indes steht Klopstock erst ganz am Anfang einer Genieästhetik, auch wenn Goethe ihn retrospektiv als Idealtyp des Dichtergenies stilisiert hat. Geradezu prototypisch steht der *Messias*-Dichter am Anfang einer Genese der Autonomieästhetik, ohne dass er dem vielzitierten Original, das er verkörpert haben soll, gerecht wird. Das phänomenal Neue, das genialische, den Zeitgeist treffende und die Epoche verschlagwortende hingegen ist die Einführung der Empfindungen des Individuums in die deutsche Dichtersprache. Klopstock begründet die moderne Subjektivität, indem er das Gefühl sprichwörtlich zur Sprache drängt. Und Gefühle sind es eben auch, die sich schlecht »regel und gesetz« unterzuordnen scheinen.

Der Skandal der literarischen Öffentlichkeit, den Klopstock auslöst, begründet sich nicht mit der Häresie *Heilige Poesie* zu verfassen, sondern darin, dem deutschen Bildungsbürgertum eine Sprache emotionalen Erlebens und Fühlens an die lesende Hand gegeben zu haben. Die eigentliche Programmatik *Heiliger Poesie* ist die individuelle Erfahrung des lyrischen Subjekts im Verhalten zu den beiden Offenbarungsweisen Gottes (nämlich Heilige Schrift und Natur).

Erst vor diesem Hintergrund wird deutlich, warum Klopstock sein Modell von Autorschaft auf die topische Figur des *poeta vates*, nicht des Genies, hin entwirft. In dem Maße, in dem im 18. Jahrhundert eine autorzentrische Literaturrezeption die werkzentrische ablöst,<sup>19</sup> also eine aufmerksamkeits-

---

<sup>18</sup> Jörg Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: *Euphorion* 98 (2004), S. 281–322, hier S. 304f.

<sup>19</sup> Vgl. Klaus Hurlbusch: Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentrischen Schreibens. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne. Berlin / Boston 2018, S. 19.

ökonomische Verschiebung vom Werk zum Autor hin vollzogen wird, sieht sich der Dichter als Urheber seiner Texte gezwungen, ihre tiefere Bedeutung und Autorität durch seine besonders hervortretende Persönlichkeit und zuweilen auch charismatische Sendung zu legitimieren. Es war die tiefe emotionale Durchdringung des Bibeltextes, die Klopstock an seine eigene dichterische Sendung glauben ließ.

Als Autor einer als *Heiligen Poesie* verstandenen Dichtung fühlt sich Klopstock als berufener Priester und Prophet, der der Welt *seinen* Messias singt. Dabei projiziert er das antike Modell des *poeta vates* auf die Zeitsemantik des 18. Jahrhunderts und passt sie an eine im Entstehen begriffene individuelle Gefühlskultur an. Sinn, Novum und Angelpunkt dieses »Empfindsamskeitsprojekts« stellen dabei die Übertragung eigener Empfindungen, die aus der religiös-spirituellen Gefühlswelt des tiefgläubigen Dichters resultieren, auf die Rezipienten dar.<sup>20</sup> Aus diesem Grund vertritt Klopstock die Auffassung, dass die »tiefsten Geheimnisse der Poesie [...] in der *Aktion*, in welche sie unsere Seele setz[en]«<sup>21</sup>, lägen. Kurz: Die *Heilige Poesie* ist Medium eines religiös-enthusiastischen Empfindens einer Christenseele stellvertretend für die andere. Ihr Kommunikationsmedium ist der Text.

Demnach ist der Dichter in Klopstocks Entwurf des *vates* also nicht mehr ein herausgehobener Inspirierter mit exklusivem Zugang zu höheren Wahrheiten außerhalb der Heiligen Schrift. Er ist kein Medium göttlicher Kunde, wie es später Hölderlin in der Feiertagshymne für den Stand der Dichter in Anschlag bringen wird,<sup>22</sup> sondern er ist Vehikel einer tief em-

---

<sup>20</sup> Vgl. Monika Schmitz-Emans: Entwürfe und Revisionen der Dichterinstanz – *poeta vates, poeta imitator, poeta creator*. In: Anne Betten / Ulla Fix / Berbeli Wanning (Hrsg.): Handbuch Sprache in der Literatur. Berlin / Boston 2017, S. 205–235, hier S. 222f.

<sup>21</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Bd. 2. Hrsg. von Karl August Schleiden. Wiesbaden o. J., S. 992–997, hier S. 993.

<sup>22</sup> Dort heißt es: »Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern, | Ihr Dichter! mit entblößtem Haupte zu stehen, | Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand | Zu fassen und

pfundenen emotionalen Glaubenserfahrung. Klopstock ist dort Genie, wo er jene gläubigen Empfindungen im Angesicht seiner persönlichen Glaubensbeziehung zu Gott und Christus in eine neue Dichtsprache überführt. Die Inspiration des Dichters ist sein eigenes immanentes Glaubensgefühl. Seine dichterische Leistung die Transformation dieses individual-religiösen Gefühls in eine phänomenal neue Dichtsprache, die eine mit dem Dichter mitfühlende Rezeptionshaltung erzeugt und somit im Umkehrschluss den Personenkult um den Dichter begründet. Wenn man so will, löst dieser Starkult um den Dichter, der nun seine Rolle in der literarischen Öffentlichkeit glaubhaft zu spielen hat, diejenige der literarischen Gesellschaft der Frühen Neuzeit ab, in der sich der Dichter einer begrenzteren, aber nichtsdestoweniger fruchtbringenden Gesellschaft gegenüber sah. Die Kompetenz des frühneuzeitlichen Autors war neben seiner dichterischen Produktion ablesbar an seinen Ämtern und Würden. In Opitz' Fall als Diplomat in schwedischen Diensten und als Hofhistoriograph am polnischen Königshof. Der Dichter der Geniezeit, die auch die Zeit literarischer Marktmechanismen ist, muss sich hingegen bewähren im Glauben seiner Anhänger an seine dichterische Sendung. Mit der Erfindung des Genies geht die Entdeckung des Charismas einher. Wenn Klopstock zur Erneuerung der deutschen Dichtsprache antrat, dann war es zuerst Opitz, der ihr den hohen Rang einräumte, der nötig war, um in ihr den *Messias* zu dichten.

---

dem Volk ins Lied | Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen.« Friedrich Hölderlin: Wie wenn am Feiertage... In: Ders.: Sämtliche Gedichte. Hrsg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main 2019, S. 239–241, hier S. 240, v. 56–60. Gleichwohl beinhaltet die Hymne den spektakulären Fall dieser dichterischen Selbstermächtigung. Die Hybris des Dichters wird von den Himmlischen gestraft, indem sie ihn »tief unter die Lebenden« werfen, wo er de profundis »Das warnende Lied den Gelehrigen singe. | Dort« (ebd., S. 241, v. 71 und 73f.). Die Parallelen zu *Psalm 130* liegen offen zu Tage; die Ausführungen führten an dieser Stelle jedoch zu weit.

\*\*\*

Nicht anders denn als Glücksfall kann ich es bezeichnen, dass Professor Jörg Robert der erste und nachhaltigste akademische Lehrer in meinen Tübinger Studienjahren wurde, der mich auch in den Folgejahren mit großer Geduld betreut und begleitet hat. Beispielhaft für sein Verständnis von Forschung und Lehre ist mir die von ihm organisierte Nachwuchstagung zu Hölderlin im Literaturarchiv Marbach in der allerbesten Erinnerung geblieben. Zu diesem kleinen Geburtstagsband beitragen zu dürfen, ist mir deshalb gleichermaßen eine große Freude und ein Privileg.

# DER WAFFENLOSE »KRIEGES GOTT«

Ovidischer Friedenswunsch im Proömium

von Opitz' *Laudes Martis*\*

von Oliver Grütter

»Viel Freuden sind und Gesänge«

(Hölderlin, *Friedensfeier*)

Jörg Robert zum 50. Geburtstag

1628 bringt Opitz ein *Poëma Germanicum* zum Druck, das ein *Lob des Krieges Gottes* – auf der Titelseite: *Laudes Martis* – anstimmt.<sup>1</sup> In über achthundert Versen entfaltet das Alexandrinergedicht zuerst eine mythologisch gesättigte Allegorie der Mars-Figur, um dann vor der Folie des Dreißigjährigen Krieges militärische Aktivität und ihre lebensweltlichen Folgen zu beleuchten. Den Auftakt zum *Poëma* bildet ein kurzes Proömium, das im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll. Ganz im Sinne der titelgebenden *Laudes* schlägt der Text zu Beginn einen unverkennbar hymnischen Ton an. Eine Reihe pathetischer »Du-Prädikationen«<sup>2</sup> (»du starcker Gott der Kriege/ | Du schutz der billigkeit/ du geber aller siege/ | Bezwingen der gewalt [...] | Du Feldherr dieser Welt«) eröffnet den martialischen Preis, der daraufhin eine unerwartete Bitte formuliert. Mars möge »helm/ spieß

---

\* Für die kritische Durchsicht des vorliegenden Essays danke ich Christian Kiening (Zürich) und Raphael Schwitter (Bonn / Zürich).

<sup>1</sup> Im Folgenden zitiert nach: Martin Opitz: *Lob des Kriegsgottes*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. 4,1. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1989, S. 129–180 [= GW 4,1].

<sup>2</sup> Zur Prädikation als typisch hymnischem Element vgl. Eduard Norden: *Agnostos theos*. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Rede. Stuttgart 1956, S. 143–163.

vndt schildt« beiseitelegen und sich stattdessen den »Lieder[n]« widmen, die das Ich in Aussicht stellt:

O Mars/ ich singe dich/ du starcker Gott der Kriege/  
Du schutz der billigkeit/ du geber aller siege/  
    Bezwinger der gewalt; komm her/ ich singe dich/  
    Du Feldherr dieser Welt: mein geist der reget sich  
Zue fliegen in dein lob. Leg' jetzt ein wenig nieder/  
Thue ab helm/ spieß vndt schildt/ vndt höre meine Lieder  
    So dir getichted sindt/ daß Pallas nicht allein  
    Sich rühme nechst der schlacht den Büchern huldt zue sein.<sup>3</sup>

»Ein sich ausruhender, Liedern lauschender Kriegsgott«, so kommentiert Rudolf Drux, »wirkt komisch[.]«<sup>4</sup> Das mag sein. Ein Blick auf den – bisher übersehenen – Anspielungshorizont der ersten Verse zeigt jedoch, dass sich in diesem Bild mehr verbirgt.

Balthasar Venator hat die *Laudes Martis* zu Recht ein »[o]pus doctum« genannt.<sup>5</sup> Über die vielfältigen Quellen, die ins Gedicht hineinspielen,<sup>6</sup> orientiert Opitz im Anhang zum Erstdruck, der sogenannte »Außlegungen« enthält. Die Dokumentation der Referenztexte und Gewährsmänner ist bezeichnend für Opitz' Selbstverständnis als *poeta doctus*,<sup>7</sup> der sich im Kommentar unter anderem als kundiger Etymologe präsentiert. »[W]as hast du dann für namen?«, fragt er den Kriegsgott (v. 66) und gibt die Antwort

---

<sup>3</sup> GW 4,1, S. 138, v. 1–8.

<sup>4</sup> Rudolf Drux: Martin Opitz und sein poetisches Regelsystem. Bonn 1976, S. 67.

<sup>5</sup> Alexander Reifferscheid (Hrsg.): Quellen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland während des siebzehnten Jahrhunderts. Bd. 1: Briefe G. M. Lingelsheims, M. Berneggens und ihrer Freunde. Nach Handschriften. Heilbronn 1889, S. 343f, hier S. 344 (Nr. 280).

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch die Hinweise auf Opitz' Benutzung »mythologische[r] Kompendien der Renaissance« bei Barbara Becker-Cantarino: Satyra in nostri belli levitatem: Opitz' *Lob des Krieges Gottes Martis*. In: DVjs 48 (1974), S. 291–317, hier S. 308, mit Anm. 49.

<sup>7</sup> Zu Opitz' Anspruch auf Gelehrsamkeit vgl. ebd., S. 306–308 und 313.

gleich selbst: »Gradivus bist du sehr: dieweil du allzeit gehst | Von dem in jenes Landt/ kein mahl nicht stille stehst | Mit deiner Waffen macht/ vndt alle Welt durchstreichest« (v. 67–69). Wie die Bezeichnung ›Gradivus‹ und die Mobilität des Mars zusammenhängen, expliziert Opitz in einer entsprechenden Note: »Gradivus] a gradiendo. Wann Mars ergrimmet/ so heißt er Gradius: Wann er ruhig ist/ Quirinus; spricht Servius beyrn Virgil.«<sup>8</sup>

Die »Auslegungen« gewähren Einblick in die philologische Werkstatt, aus der die *Laudes Martis* hervorgehen, »mach[en] [...] Schrift- und Traditionswissen sichtbar[.]«<sup>9</sup> Wie die Bemerkungen zum Proömium zeigen, verzeichnen sie jedoch nicht zwingend auch die Intertexte, die den Lobgesang formen. Opitz' »Auslegungen« bringen Partien aus drei Götterhymnen bei, die seiner *invocatio* ähneln:

O Mars/ ich singe dich] Callimachus in Jupiters Lobgesange:

Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν ἀείδειν

Δώσιον, ἢ θεὸν αὐτὸν; –

Festa luce Iovi, quisnam hymno dignior, ipso

sit Iove? –

Gratius im Jagtgetichte:

Dona cano divûm, gratas venantibus artes.

Item Horatius vnd andere.<sup>10</sup>

Die antiken Belege verorten das Lob in einer literarischen Tradition. Damit kommt ihnen eine ähnliche, legitimierende Funktion zu, welche die Vor-

<sup>8</sup> GW 4,1, S. 166. Servius, Aeneis 1, 292: »Mars enim cum saevit ›Gradivus‹ dicitur, cum tranquillus est ›Quirinus‹.« Zitiert nach: Servianorum in Vergilii carmina commentariorum editio Harvardiana. Hrsg. von Edward Kennard Rand u. a. Bd. 2. Lancaster (Pennsylvania) 1946, S. 156.

<sup>9</sup> Jörg Robert: Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633). In: Daphnis 46 (2018), S. 188–214, hier S. 210 (mit Bezug auf den »Selbst-Kommentar« [ebd., S. 209] im *Vesuvius*).

<sup>10</sup> GW 4,1, S. 164.

rede übernimmt.<sup>11</sup> Gleich zu Beginn erinnert Opitz dort, dass die *Laudes Martis* kein poetisches Novum sind, sondern antike und zeitgenössische Pendanten haben: »Für die Dichter unseres Zeitalters und [desjenigen] unserer Väter ist es nicht unüblich, durchlauchtigster Herr, erdichtete Loblieder auf Götter und Göttinnen – wie ich es hier zum Teil gemacht habe – mit Sorgfalt niederzuschreiben.«<sup>12</sup>

Was Opitz' Kommentar aber offenbar nicht leisten soll, ist die Preisgabe eines intertextuellen Spiels. Kallimachos, Grattius und Horaz bilden lediglich mit Rücksicht auf die preisende Diktion die Folie, vor der Opitz das Proömium gestaltet. Wichtiger ist einer der »andere[n]« Dichter, auf die er nur unspezifisch hinweist, nämlich Ovid. Die Einladung an Mars, seine Rüstung abzulegen, um Poesie zu genießen, ist keine originäre. Sämtliche Einzelheiten des Proömiams sind vorgeprägt im dritten Buch der ovidischen *Fasti*, das dem Mars-Monat März gewidmet ist. Es setzt so ein:

Bellice, depositis clipeo paulisper et hasta,  
Mars, ades et nitidas casside solue comas.  
forsitan ipse roges quid sit cum Marte poetae?  
a te qui canitur nomina mensis habet.  
ipse uides manibus peragi fera bella Mineruae:  
num minus ingenuis artibus illa uacat?  
Palladis exemplo ponendae tempora sume  
cuspidis: inuenies et quod inermis agas.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Im Kontext der Vorrede diskutiert die *Laudes Martis* Nicola Kaminski: *Ex Bello Ars* oder Ursprung der *Deutschen Poeterey*. Heidelberg 2004, S. 205–243.

<sup>12</sup> »Non novum est nostri atque patrum aevi Poetis, Domine Illustrissime, fictas deorum dearumque laudes, id quod aliqua ex parte a me hic factum est, cum cura conscribere [...].« Zitiert nach: GW 4,1, S. 134 (Übers. hier und im Folgenden von O. G.). Der lat. Text der Widmungsvorrede mit dt. Übers. und Kommentar findet sich auch im *Opitius latinus*: Martin Opitz: *Lateinische Werke*. Bd. 2: 1624–1631. Hrsg., übers. und komm. von Veronika Marschall / Robert Seidel. Berlin / New York 2011, S. 88f.

<sup>13</sup> Ovid, *Fasti* 3, 1–8. Zitiert nach: Ovid: *Fasti* Book 3. Hrsg. von Stephen J. Heyworth. Cambridge 2019, S. 49.

Komm her, kriegerischer Mars! Schild und Lanze hast du für eine Weile abgelegt. Löse [nun] dein schimmerndes Haar vom Helm. Vielleicht fragst du selbst, was der Dichter mit Mars zu schaffen hat: Von dir hat der Monat, der besungen wird, seinen Namen. Du siehst doch selbst, dass Minerva eigenhändig grausige Kriege führt – [doch] hat sie etwa weniger Muße für die schönen Künste? Nimm dir Zeit nach dem Beispiel der Pallas, die ihren Wurfspieß niederlegt. Du wirst schon etwas finden, was du auch waffenlos unternehmen kannst.

Derart ausgeprägt sind die sprachlichen Parallelen zwischen den beiden Proömien, dass die Art des Ovid-Bezugs geradezu übersetzerisch anmutet. Nicht nur die gesamte Waffenrüstung findet sich im Lobgesang wieder (»cassi[s]«, »hasta« und »clipe[us]«, »helm/ spieß vndt schildt/«, selbst das ovidische »paulisper« übernimmt Opitz (»Leg' jetzt ein wenig nieder/ [...]«). Anders als die »Auflegungen« nahelegen könnten, modelliert er das Proömium der *Laudes* also nicht nach Kallimachos, Grattius oder Horaz, sondern nach Ovid. Wie steht es aber um die interpretatorische Signifikanz dieses Befunds? Welches Gewicht kommt Opitz' Adaptation der *Fasti*-Verse zu?<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Ich kann hier nur darauf hinweisen, dass Opitz für die *Laudes Martis* auch andernorts, teils explizit, teils implizit, das ovidische Kalendergedicht verwertet. Diese Tatsache ist bezeichnend für die frühneuzeitliche Wertschätzung der *Fasti* (grundlegend dazu John F. Miller: *Ovid's Fasti and the Neo-Latin Christian Calendar Poem*. In: *International Journal of the Classical Tradition* 10 [2003], S. 173–186; vgl. außerdem Oliver Grütter: *Nathan Chytraeus: Fastorum Ecclesiae Christianae Libri duodecim* [1594]. Übersetzung und kommentierende Lektüre der Einleitung. In: *Neulateinisches Jahrbuch* 22 [2020], S. 53–77 [mit weiterführenden Literaturhinweisen]). Es schiene mir lohnend, die Bezüge zu den *Fasti* systematisch zu untersuchen. Denn über der Frage, ob die *Laudes Martis* als ironisches Enkomion zu verbuchen sind (so Horst Nahler: *Das Lehrgedicht bei Martin Opitz*. Jena, Diss., 1961, S. 105 und 107, Becker-Cantarino 1974, außerdem Druх 1976; kritisch dagegen Kaminski 2004, S. 209–211), ist die lehrdichterische Seite des *Lobs* allzu sehr in den Hintergrund gerückt. Nahler 1961 klassifiziert die *Laudes Martis*

Ein näherer Blick auf Ovids Gedicht gewährt Aufschluss. Ovid formuliert expliziter noch als Opitz eine Einladung zur Muße. Das hierbei entscheidende Stichwort lautet ›vacare‹: »Du siehst doch selbst, dass Minerva eigenhändig grausige Kriege führt – [doch] hat sie etwa weniger Muße für die schönen Künste?« Ovid will den Gott – wenigstens einstweilen – vom gewohnten, also kriegerischen, *negotium* freimachen.<sup>15</sup> Doch damit nicht genug: »Before entering the elegiacs of the *Fasti*, Mars must mitigate his dangerously epic tendencies: quite literally [...], the god of *arma* must disarm.«<sup>16</sup> Eine Pointe, die sich in Opitz' Gedicht wiederholt: Im engen Anschluss an den Referenztext bietet es einen ebenso ›entwaffnenden‹ Eingang.

Diese Tatsache ist ernst zu nehmen. Formuliert wird das Proömium immerhin vom Protestanten Opitz, der zu dieser Zeit als Privatsekretär des Burggrafen Karl Hannibal von Dohna tätig ist, also »einer Gallionsfigur des militanten Katholizismus in Schlesien«<sup>17</sup> – Dohna ist es auch, dem Opitz das *Poëma Germanicum* zueignet: »Nur Ihr, durchlauchtigster Herr, wart nämlich würdig, dass Euch die *Laudes Martis* gewidmet würden: In der Art verbreiten jener kriegerische Esprit [›Martius ille spiritus‹] und die Tatkraft Eures Geistes, die Eure göttlichen Vorfahren überstrahlt, neben unzähligen

---

zwar als Lehrgedicht, stellt aber gerade die Bedeutung Ovids nicht heraus. Zum Lehrdichter Opitz zuletzt Robert 2018.

<sup>15</sup> Ovid 2019, S. 77, s. v. ›uacat‹: »has leisure for«, implying that warfare is the serious business (*negotium*), from which the *ingenuae artes* (liberal arts, including poetry) are a relaxation.«

<sup>16</sup> Stephen Hinds: *Arma* in Ovid's *Fasti*. In: *Arethusa* 25 (1992), S. 81–153, hier S. 89.

<sup>17</sup> Dirk Niefanger: Martin Opitz und Karl Hannibal von Dohna. Ein Beispiel für Intersektionalität im Opitz-Netzwerk zwischen 1626 und 1632. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*. Berlin / Boston 2019, S. 91–105, hier S. 91.

anderen Vorzügen ein hell leuchtendes Licht.<sup>18</sup> In Hinblick auf die Konstellation ›Opitz – Dohna‹ beginnt sich anzudeuten, dass der waffenlose Kriegsgott einen politischen Subtext hat. Das Verhältnis von kriegerischer Tätigkeit und poetischer Muße, wie es Opitz im Proömium zur Disposition stellt, thematisiert er bereits am Ende der Vorrede zu den *Laudes*, also unmittelbar vor Beginn des Lobgesangs. Dohna, so lesen wir dort, ermöglicht Opitz ein geruhames Leben in Muße – während er selbst zahlreichen Verpflichtungen nachkommt. Die konträren<sup>19</sup> Lebensformen der beiden Männer gestaltet Opitz intensiv aus. Dem »oti[um]« und dem »tranquillum [...] Musarum contubernium« des zurückgezogenen (›remotus‹) Dichters stehen die »negoti[a]« und »cur[ae]« des vielfältig eingebundenen (›involutus‹) Dohna gegenüber:

Nunc ut saltem aliqua otii a Te mihi facti ratio constet, Poema istud et ingenuos animi lusus Celsitudini Tuae offero, qui non haec ipsa tantum, sed fortunas meas omnes, ornamenta generis mei, studiorum praesidia et tranquillum prorsusque felix Musarum contubernium Tibi me soli debere libens profiteor. Sive hoc literarum apud te pretium, sive fatum meum aut fortuita genii dexteritas efficit, eandem quam Tibi denegas quietem, mihi domestico tuo permittis, ita ut, dum tu arduis Divi Imperatoris, Principis Optimi, negotiis ac Republicae curis diu noctuque involutus vivis, dum itinera itineribus iungis, ipse remotus ab invidia et anhelantium ob inania rerum salutationibus, inter libellos meos, sine quibus vita mihi acerba esset,

<sup>18</sup> »Tu enim, Domine Illustrissime, unice dignus eras, cui Laudes Martis dedicarentur: ita Martius ille spiritus et ultra divinos maiores tuos enitens animi tui vigor inter innumeras dotes alias praeclaram lucem spargunt.« GW 4,1, S. 136.

<sup>19</sup> Opitz bedient den *locus e contrario*. Vgl. Rudolf Drux: Beschworene Mußestunden. Über ein zentrales Anliegen der Panegyrica des Martin Opitz auf Karl Hannibal von Dohna. In: Mirosława Czarnicka u. a. (Hrsg.): Memoria Silesiae. Leben und Tod, Kriegserleben und Friedenssehnsucht in der literarischen Kultur des Barock. Zum Gedenken an Marian Szyrocki (1928–1992). Wrocław 2003, S. 259–269, hier S. 263.

hilaris et omnibus laetitiis laetus necessitatem aliquid contra animum faciendi ignorem.<sup>20</sup>

Damit wenigstens irgendwie die Rechnung für die Muße, die mir von Euch gewährt wurde, stimmt, weihe ich Eurer Erhabenheit nun dieses Gedicht und die edlen Spielereien meines Geistes; gerne bekenne ich, dass ich nicht nur diese, sondern all mein Glück, die Auszeichnungen meines Standes, die Hilfe für meine Studien und die ruhige, ja geradezu glückliche Gemeinschaft mit den Musen Euch allein zu verdanken habe. Mag nun der Wert, den Ihr der Literatur beimesst, oder mein Schicksal oder die zufällige Gewandtheit meines Geistes dies bewirken – dieselbe Ruhe, die Ihr Euch versagt, erlaubt Ihr mir, Eurem Privatsekretär. Während Ihr von den mühevollen Geschäften des göttlichen Kaisers, des besten Fürsten, und von den Sorgen um den Staat Tag und Nacht vereinnahmt seid, während Ihr eine Reise nach der anderen unternimmt, lebe ich zurückgezogen vom Neid und den Aufwartungen derer, die wegen den Eitelkeiten der Welt aufschnauben, zwischen meinen Büchern, ohne die mir das Leben bitter wäre; heiter und in allen Freuden fröhlich weiß ich nichts vom Zwang, irgendetwas zu tun, das in Widerspruch stünde zu meiner Gesinnung.

Der Beginn des Lobgesangs scheint dann im Verhältnis zum Schluss der Vorrede suggestiv genug: Wenn das Ich den Kriegsgott auffordert, sich an Minerva ein Beispiel zu nehmen und über den kriegerischen Geschäften die poetische Muße nicht zu vernachlässigen, ist dies (auch) eine Einladung an den »martialischen Geist« Dohnas, von den eigenen militärischen »negoti[a]« Abstand zu gewinnen. Das Proömium gibt demnach – allegorisch – Antwort auf den voraufgehenden Befund der Vorrede.

Hat sich Opitz in seinen *Laudes* also »jegliche konkrete politische Stellungnahme« versagt, um lediglich eine »Grundsatzdiskussion« über den

---

<sup>20</sup> GW 4,1, S. 137.

aktuellen Krieg zu führen?<sup>21</sup> Ein solches Urteil unterschätzt doch zumindest die Eingangsszene.<sup>22</sup> »Ein sich ausruhender, Liedern lauschender Kriegsgott wirkt komisch[.]«<sup>23</sup> Diese Lesart berührt nur die Oberfläche, unter der ein literarisches Plädoyer für Waffenruhe liegt – und sei es auch nur für kurze Zeit (»paulisper«), für die Zeit der Lektüre.

---

<sup>21</sup> So Becker-Cantarino 1974, S. 294 [Hervorhebung im Original]; entsprechend ebd., S. 316: »Weder unverhüllte Zeitkritik noch einen Ruf nach Frieden konnte sich Opitz als Privatsekretär Dohnas erlauben.«

<sup>22</sup> Gegen Becker-Cantarino argumentiert auch Kaminski 2004, S. 242, jedoch mit anderen Beweisgründen.

<sup>23</sup> Drux 1976, S. 67.



# EIN ECHO, DAS DIE LITERATURGESCHICHTE BEWEGT

von Gudrun Bamberger

Jörg Robert zum Ehrentag

## Echo oder Widerschall.

DIß Ort mit Bäumen gantz vmbgeben/  
Da nichts als Furcht' vnnnd Schatten schweben/  
    Da Trawrigkeit sich hin verfügt/  
    Da alles wüst' vnd öde liegt/  
Da auch die Sonne nicht hin weichet/  
Da giftig Vngezieffer schleichet/  
    Da gar kein Wasser sich ergeust/  
    Als daß aus meinen Augen fleust/  
Da gar kein Liecht nicht wird erkennet/  
Als daß aus meinem Hertzen brennet/  
    Bedüncket mich bequeme seyn/  
    Da ich mich klag' ab meiner Pein/  
Ab meiner Pein vnd tieffstem Leiden/  
Daß mich jetzund wird von mir scheiden;  
    Doch ehe der gewündschte Tod  
    Mit Frewden abhilfft meiner Noth/  
Wil ich von meiner Liebe klagen/  
Vnd/ ob schon gantz vergeblich/ fragen.  
    Ist dann niemand der tröste mich/  
    Weil ich so trawer' inniglich? Ich.  
O Echo/ wirst nur du alleine  
Hinfort mich trösten/ vnd sonst keine? eine.  
    Wie soll sie leschen meinen Brandt/  
    Ist sie mir doch noch vnbeandt? beandt.

Sie wil es aber nicht verstehen/  
Lest mich in Angst ohn Ablaß gehen. laß gehen.  
Verleuret sich denn ja mein Leid/  
Wem soll ichs dancken mit der Zeit? der Zeit.  
So ist nun Noth daß ich verscharre  
Das Feuer/ vnd der Stund' erharre? harre.  
Wenn ich zu lange harren solt'  
Hülff etwas meiner Vngedult? Gedult.  
Vielleichte möcht' ich sterben ehe/  
Weil ich im höchsten Elend gehe? entgehe.  
So folg' ich deinem Rathe schlecht/  
Hoff alles werde gut vnd recht. recht.  
Nun bin ich vieler Noth entbunden/  
Vnd habe guten Trost empfunden.  
Du vnbewohnte Trawrigkeit/  
Ihr Hecken voll von meinem Leid'/  
Ihr schwartzen Hölen vnd jhr Wüsten/  
Da Eulen/ Natern/ Schlangen nisten/  
Du ödes Ort/ gehabt euch wol;  
Ich bin für Trawren Frewde voll/  
Für Finsternüß such' ich die Sonnen/  
Für Threnen einen kühlen Bronnen:  
Die so Vertröstung mir gethan/  
Gewißlich nicht betriegen kan.<sup>1</sup>

An Ihrem Lehrstuhl, lieber Herr Robert, ist Martin Opitz ein steter Wiederhall. Im ersten Wintersemester (WS 2014/15), in dem die damals neue Generation der Doktoranden, neugierig und hungrig auf die Frühe Neuzeit, das Oberseminar bevölkerte, hieß das Thema »Martin Opitz«. Wie wichtig dieser Autor für Sie war und für manche von uns werden sollte, hatte sich schon im Mai zuvor bei Ihrer Antrittsvorlesung (ja, zu Unterwelten der Vormoderne am 14. Mai 2014) gezeigt. Aus verschiedenen Quellen erfuhren

---

<sup>1</sup> Martin Opitz: Echo oder Wiederschall. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 2,2. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 623f. [= GW 2,2].

da die Neulinge am Lehrstuhl, dass der Inhaber mit einem Vortrag zum *Vesuvius* den Ruf erhalten hatte. Einen Ruf also – etwas Besonderes und Wiederhallendes – in der Forschung. Das von mir ausgewählte Gedicht mag zu dieser frohen, von Erfolg geprägten Geschichte nicht so recht passen. Aber wie so oft steckt in der Lektüre Opitz'scher Texte viel Wahrheit, die er selbst auch so verstanden wissen will (»Darvon kein Deutscher mundt noch biß auff diesen tag | Poetisch nie geredt: ich will mitt warheit schreiben«<sup>2</sup>).

Aus der Sicht einer Ihrer Schülerinnen schlage ich Ihnen nun meine Lesart des *Echogedichts* vor. Es zeigt sich dabei, dass Martin Opitz seiner Verarbeitungslinie treu bleibt, dem Echo als Mythologem nachgeht und so nicht nur die akustische Form produktiv einsetzt, sondern den Motivschatz der Antike in seinem Gedicht widerhallen lässt.

Echogedichte kannte die Antike selbst. Ein Satz, der für annähernd alle der Opitz'schen Gattungen gilt. Doch hier verbirgt sich mehr – eine Konstellation, ein Potenzial. Wie auch in anderen Fällen ist Opitz derjenige, der dieses Potenzial für die deutsche Literatur fruchtbar macht. Opitz stellt sich den Alten, formt deren Leistungen jedoch um und gibt ihnen ein Echo.<sup>3</sup> Tradition wird ihm zur Form des Echos, der scheinbar bloße Wiederhall, der dennoch eine andere Qualität besitzt.

Rhetorisch gehört das Echo zur *Prosopopoiie* – und auch hier erinnern wir uns an die Erarbeitung unseres gemeinsamen Bandes (GW 5, S. 201), das kommt immer wieder vor. Medial betrachtet handelt es sich zunächst um eine Erscheinung in der Musik: In die neuzeitliche musikalische Literatur hat der italienische Humanist Angelo Ambrogini Poliziano (1454–

---

<sup>2</sup> GW 5, S. 253 (*Vesuvius*, v. 6f.).

<sup>3</sup> Auch wenn Ferdinand van Ingen diesen Gebrauch des Begriffs Echo strikt ablehnt. Mir erscheint er aber gerade passend, vor allem im Kontext der Opitz'schen Poetik (vgl. Ferdinand van Ingen: *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Neuzeit*. Amsterdam 2002, S. 8).

1494) das Echolied eingeführt.<sup>4</sup> In der deutschsprachigen Literatur hat das Echolied seinen Höhepunkt im 17. Jahrhundert. Die endgültige Nobilitierung erfährt die Gattung durch Opitz mit seiner Verortung im *Buch von der Deutschen Poeterey*:

Das ich der Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter gedencke/ thve ich erstlich dem Dousa zur ehren/ welcher mit etlichen solchen getichten gemacht hat/ das wir etwas darvon halten; wiewol das so Secundus geschrieben [...] auch sehr artlich ist: darnach aber/ weil ich sehe/ das sie bey den Frantzosen gleichfalls im gebrauche zu sein; bey denen man sich ersehen kan. So sind jhrer auch zwey in meinen deutschen Poematis, die vnlengst zue Straßburg auß gegangen/ zue finden.<sup>5</sup>

Der Verweis auf die eigenen *Poemata* verwundert an dieser Stelle doch,<sup>6</sup> obwohl Opitz seine eigene Autorität mit bereits veröffentlichten Beispielen natürlich stützt. An anderer Stelle in der *Poeterey* schildert er die mangelnde Qualität der Fassung seiner *Poemata* der Sammlung A (1624), weil sie eben nicht von ihm approbiert worden waren, sondern ohne seine Zustimmung vom Heidelberger Freund Zinzgref veröffentlicht wurden.

Die Erwähnung von Janus Dousa und Janns Secundus, zwei neulateinischen Dichtern, die sich bereits um die Gattung verdient gemacht hatten, unterstreicht das Traditionsbewusstsein einerseits und die Legitimation der Aufnahme dieser Gattung in die Poetik andererseits. Opitz zeichnet einen für sein Schaffen bedeutsamen Weg nach: über die (neu)lateinische Tradition und die Rezeption der französischen Literatur aus der Generation vor ihm zu sich selbst. Zugleich geschieht nichts ohne sorgfältiges

---

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>5</sup> GW 2,1, S. 367.

<sup>6</sup> Vgl. Jörg Robert: Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambará. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Autor-schaft, Konstellationen, Netzwerke. Berlin / Boston 2019, S. 237–259, hier S. 241f.

Abwägen. Die Behandlung einer Thematik, die Aufnahme einer Gattung oder die Übernahme einer Übersetzung lassen Opitz als überlegten Akteur im literarischen Geschehen erscheinen. Das wird vor allem dann sichtbar, wenn er hadert: Der Briefwechsel zeugt eindrucksvoll von diesen Launen des Autors.

Das Gedicht selbst ist eine Liebesklage, die einen *locus terribilis* entwirft und durch das Echo diskutiert wird. Die Echoworte hallen nicht nur wider, sie geben Antworten auf Fragen, Hoffnungen und Wünsche. Die Echo-Handlung ist dabei auf das Zentrum des Gedichts konzentriert und wird von einer Exposition eingeleitet und nach der Lösung durch den Widerhall in einen ebenfalls echolosen Schlussteil überführt, der den Umschwung vom *locus terribilis* in einen *locus amoenus* hervorbringt. Die Echowörter sind nicht nur Doppelung eines Wortes, sondern vollziehen bis auf das letzte Beispiel eine semantische Verschiebung und dadurch eine Klärung der Situation. Nimmt man diese als regelhaft an, verschiebt sich auch in der Wortwiederholung (recht – recht) der Sinn von einer artikulierten Hoffnung zu deren Bestätigung.

Die Anrufung des Echos als personifiziertes Mythologem »O Echo/ wirst nur du alleine« ist als Frage formuliert, worauf die Antwort »eine« folgt. Der Doppelpers unterstreicht die Bedeutungsgröße der Echo-Instanz, indem »alleine« durch »eine« als erneute Vereinzelnung und Lösung zugleich bestätigt wird. Die Echo-Situation als naturwissenschaftliche Gegebenheit scheint in dem Gegensatz des Echos im Vers auf: »keine? eine«. Die paradoxe Verortung des Sprechers als allein und doch nicht allein, die wiederum mit der Situation der mythologischen Echo-Gestalt verbunden wird, bietet den Trost, den sich der Sprecher wünscht. Denn Echo hallt nicht nur wider, Echo widerspricht:

Wie soll sie leschen meinen Brandt/  
Ist sie mir doch noch vnbekandt? bekandt.

Sie wil es aber nicht verstehen/  
Lest mich in Angst ohn Ablaß gehen. laß gehen.<sup>7</sup>

Der stete Widerspruch zeigt schließlich Wirkung: Der Umschwung von der Gewissheit des Sprechers, sterben zu wollen, um dem Leid zu entgehen, weicht im Gespräch mit Echo: »Vielleichte möcht' ich sterben ehe«. Der Wiederhall erzeugt nun eine Unsicherheit, die dem Leiden einen Kontrapunkt setzt. Dass ein solches Umdenken durch die dialogische und zugleich monologische Auseinandersetzung des Sprechers ein Prozess ist, machen die folgenden Verse deutlich:

Verleuret sich denn ja mein Leidt/  
Wem soll ichs dancken mit der Zeit? der Zeit.  
So ist nun Noth daß ich verscharre  
Das Feuer/ vnd der Stund' erharre? harre.<sup>8</sup>

Um aus dem Zustand des Leidens in den des zwar Leidens aber Ertragens und schließlich des Relativierens zu gelangen, ist Zeit ein Schlüssel zur Bewältigung. Echo erfordert selbst diese Zeit. Für den Wiederhall in der felsigen Umgebung muss das Ich – wie von Echo allerdings recht spät im Gedichtverlauf gefordert – innehalten. Die akustische Umsetzung erzeugt die Möglichkeit eines Echos erst und denkt damit die Sprechsituation als performativen Akt mit.

Das nimmt Opitz an anderer Stelle, die wiederum stark mit Schall verbunden ist, wieder auf. Es handelt sich um die einleitende Dichtung zu seiner Oper *Dafne* (1627), die Heinrich Schütz vertonen sollte (wie auch schon das *Echogedicht*). Doch bevor es zu einer musikalischen Umsetzung kommen kann, stellt Opitz selbst einen akustischen Beitrag vor die eigentlich

---

<sup>7</sup> GW 2,2, S. 624.

<sup>8</sup> Ebd.

für die musikalische Bearbeitung gedachte Textsorte: Er verdoppelt damit die Bedeutung des Hörens für den literarischen Wert des Textes.

VMb diesen Waldt vnd schatten haben wir  
Bißher gesehn das Blutgetränkte Thier. *Echo. Hier.*  
Wie daß ich jetzundt sicher bin?  
Ists weg/ ists anderßwo dann hin? *Echo. bin.*  
Ich weiß nicht wie ich doch diß ebenther deute:  
Kömpft es inkünfftig auch noch wider für vns Leute? *Echo. heute.*  
Ach! ach! wer dann tröstet mich  
Wann das Thier lesst sehen sich? *Echo. Ich.*  
Wer bist du welcher mir verheischt so grosse wonne/  
O bester trost den je beschienen hat die Sonne. *Echo. Die Sonne.*  
Bist du der Gott aus Delos welcher sich  
Mir zeigen wil? O Sonne/ hör' ich dich? *Echo. Ich dich.*  
Du du hast pfeil' vnd Krafft; drumb stewre der gewalt  
Der grimmen Bestien/ O Phebus/ alsobaldt. *Echo. baldt.*<sup>9</sup>

Die Echo-Stimme wird vom Hirten dem Dichtergott Apoll zugeordnet, den er um Rettung vor den wilden Tieren in der ihm nicht geheuren Natur anruft. Das Klangphänomen erscheint als sprachliches Medium einer weiteren übernatürlich-transzendenten Person. Diese Missdeutung des Echoklanges verspricht dem Hirten Trost in der für ihn nicht beherrschbaren Situation, obwohl er doch eigentlich nur auf sich selbst hört. Allerdings klingt im Echo doch mehr als die Hirtenstimme wider, denn im Kontext der Dichtung spielt die antike Vergewisserung des guten Ausgangs für den Hirten mit. Die Fehlinterpretation des Hirten rekurriert auf die mythologische Deutungsstruktur des Echo-Mythos: In der eigenen Stimme klingt die Tradition mit und damit auch der Trost in etwas Nicht-Fassbarem, aber doch Vorhandenem. Aus bloß akustischem Material wird die Versicherung der

---

<sup>9</sup> GW 4,1, S. 69 [Hervorhebungen G. B.].

Traditionsbindung. Widerhall ist eben nicht nur Nachhall, sondern hat schon durch Einspeisung der antiken Mythologie einen Mehrwert.

Beide Echo-Phänomene zeigen, dass ein Echo ohne Ausgangsartikulation nicht möglich ist. Die Übertragung des Schalls als naturwissenschaftlich greifbares Geschehen berührt die Literaturgeschichte nicht nur wegen ihrer mythologischen Deutung aus der Antike, sondern wegen der Affinität beider Wissenskulturen zueinander, die auch Opitz in seinen Texten erkennen lässt. Literatur bedient sich aus anderen Wissensbereichen und hinterlässt Spuren, wirkt zurück.

## CONSTANTIA UND AGENCY

### Unzeitgemäße Betrachtungen zu Martin Opitz' *Judith*

von Sarah Gaber

Judith.

Der 2. Act. Die 6. Scena.

Judith.

Nun/ Judith/ jetzt ists Zeit den WeiberMuth zu lassen;  
Jetzt muß die schwache Handt den kühnen Degen fassen  
für Spindel vnd für Garn; sie muß durch einen Streich  
Erlösen Israels betrübtes Königreich.  
GOTT/ der du Davids Faust so kräftig hast gereget/  
Daß Goliath von ihm zu Boden ward geleget/  
Durch einen Schleuderstein/ das Vngehewre Thier;  
Der Jael hat gesterckt/ sey jetzundt auch bey mir/  
Vnd führe diesen Arm/ damit er dem Tyrannen  
Sein Lohn ertheylen mag/ der deinen Dienst verbannen/  
Vnd dich Entzeptern wil: es werde diese Nacht  
Jn Freyheit vnser Landt/ die Kirch in Rhue gebracht.

**Abra.**

Deß Himmels Gnade sey mit dir/  
Vnd rette dich vnd vns auß Nöthen:  
Hilff GOTT/ ein Weib das nimbt jhm für  
Den Wüterich zu tödten/  
Der vnter seine grimme Macht  
Viel Volck vnd Länder hat gebracht:  
Sie wil das Haupt abhawen/  
Das ich auch anzuschawen  
Zu furchtsam bin.

**Judith.**

Abra/ nim es hin  
Was bisher vns hat gejrret/  
Vnd den Erdenkreiß verwirret.  
Was für diesem zu vollbringen sich entschlossen hat kein Mann  
Das hat GOTT durch mich gethan –

**Abra**

O der grossen Helden That!  
Zittert mir doch Arm vnd Beine  
Anzusehen nur alleine  
Was dein Muth verrichtet hat.  
Wie nichts vnd nichtig sind der Menschen Thun vnd Zier?  
Wo ist deß Heyden Macht? Sein stolzter Kopff ist hier.<sup>1</sup>

Mit dem Ausschnitt aus dieser Szene, die den Höhepunkt in Martin Opitz' Dreiakter *Judith* (1635) bildet, werden wir Zeugen einer biblischen Bluttat. Es ist der Moment, in dem sich das Unerhörte vollzieht: die Enthauptung des Holofernes durch Judith. Was zuvor und danach geschah, ist oft erzählt worden, und das, obwohl es *Das Buch Judith* aus diversen Gründen »nur« in die Apokryphen geschafft hat. Mit Martin Luther kann es wohl am ehesten als ein fiktives, »geistlich schöne[s] geticht«<sup>2</sup> verstanden werden, dessen Narrativ so simpel wie fesselnd ist: Unter dem Eroberungswahn des assyrischen Königs Nebukadnezar ist der Feldherr Holofernes auf militärischer Mission gegen die Israeliten unterwegs. In diesem Rahmen belagert er auch die Bergfestung Bethulien, wo die schöne Witwe Judith ansässig ist. Im Vertrauen auf Gott fasst Judith einen Plan zur Rettung ihrer Glaubensgemeinschaft. Geschmückt und unbewaffnet verschafft sie sich mit ihrer Magd

---

<sup>1</sup> Ausschnitt des 2. Akts, 6. Szene. Zitiert nach: Martin Opitz: *Judith*. Breslau: Georg Baumann 1635, Fol. C1v–C2r.

<sup>2</sup> Martin Luther: Vorrhede auff's buch Judith. In: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 3: Die Deutsche Bibel. Bd. 12: Die Übersetzung des Apokryphenteils des Alten Testament. Begr. von Karl Knaake. Weimar 1961, S. 4–7, hier S. 4.*

Abra Zugang in das feindliche Lager, wo Holofernes rasch in Liebe zu ihr entflammt. Judith betet und fastet drei Tage und nimmt am vierten Abend – dem Abend vor der geplanten Eroberung – an einem Festbankett teil. Der ursprüngliche Plan Holofernes', sich ihr bei diesem Anlass mit oder gegen ihren Willen anzunähern, fällt dem Wein zum Opfer. Vom Alkohol betäubt wird er in sein Schlafgemach gebracht, wo er, allein mit Judith, von dieser durch sein eigenes Schwert enthauptet wird. Der Tyrannenmord läutet die Wende in der Belagerung Bethuliens ein, das heidnische Heer ergreift die Flucht – selbst kopflos, nachdem es das abgeschlagene Haupt Holofernes einem Fetisch gleich auf den Stadtmauern aufgespießt erblickt. Judith hingegen wird gefeiert als eine »gottgesandte Retterin Israels«.<sup>3</sup>

Mit diesem brisanten Zusammenspiel von Macht, Gewalt und Erotik erfährt das Judith-Holofernes-Sujet in der bildenden Kunst und Literatur der Frühen Neuzeit eine rege Rezeption.<sup>4</sup> Wirkmächtig in Szene gesetzt wurde es beispielsweise bei Caravaggio (*Judith*, 1598/99), der die Enthauptung in flagranti auf die Leinwand gebracht hat, die Körperlichkeit der Abgebildeten dabei theatralisch herausstellend. Der starke Kontrast des oberkörperfreien, muskulösen Holofernes und der jugendlichen, feminin dargestellten Judith legt den Fokus dabei weniger auf das heils-, als auf das geschlechtergeschichtliche Moment der Tat. Scheinbar ohne Mühe – wenngleich mit wütendem Blick – greift Judith den erschrockenen Holofernes so hart an, dass dessen Blut auf die Kissen spritzt. Dies ist der Prototyp einer sexualisierten Gewaltfantasie, die die Geschichte der »erotisch attraktive[n], betörende[n], monströse[n] Überfrau« erzählt, »die den seiner Leidenschaft ver-

---

<sup>3</sup> Barbara Becker-Cantarino: Gewalt und Leidenschaft. Zu Sixt Bircks und Martin Opitz' *Judith*. In: Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2. Wiesbaden 2005, S. 719–738, hier S. 720.

<sup>4</sup> Vgl. für exemplarische Rezeptionsbeispiele ebd.; für die Rezeption in Folge von Opitz vgl. Mara R. Wade: *The Reception of Martin Opitz' Judith during the Baroque*. In: *Daphnis* 16 (1987), S. 147–165.

fallenen Mann entmachtet und tötet«<sup>5</sup>. In der Moderne wird dieser Typus als *Femme fatale* Konjunktur feiern und als Judith-Projektion beispielhaft bei Klimt (*Judith I*, 1901) wiederbegegnen.

Wie anders nun präsentiert sich die literarische Judith bei Opitz, der eine »[k]eusche vngeschmünckte Judith auff den Schawplatz« führt, »in solcher Tracht/ wie es die Deutsche sauberkeit mit sich bringt«<sup>6</sup>, wie es in der Widmungsvorrede für Margarete von Kolowrat heißt. Keine 40 Jahre nach Caravaggio entsteht das Schauspiel des Schlesiens, eine Übersetzung des Opernlibrettos *La Giuditta* (UA 1626) des florentinischen Hofdichters Andrea Salvadori. Auch an diesem Beispiel zeigt sich demnach, wie Opitz darauf abzielt, mit »Übertragungen aus den anderen europäischen Fremdsprachen (einschließlich des Neulateins!) [...], moderne Klassiker als Gattungs- und Stilmodelle zu etablieren«.<sup>7</sup> Der Vorlage entsprechend, sollte vermutlich auch dieses Drama mit Musik ausgestattet werden, wozu es jedoch nicht kam.

Opitz' Gestaltung der weiblichen Hauptfigur, deren Vorlage bei Salvadori eigens zu untersuchen wäre, steht der Darstellung, wie man sie z. B. bei Caravaggio findet, dabei diametral entgegen. Nicht Erotik und Gewalt erlebt das Publikum in Opitz' *Judith*, sondern eine von Gott eingesetzte schöne Seele, deren vielfach beschworene Attraktivität (»Die gar wol mächtig ist die Götter selbst zu binden«<sup>8</sup>) mit der Idee der nationalen Freiheit und wahren Frömmigkeit verknüpft wird. Die zentrale Tugend in diesem lehrreichen Beispiel ist die der neostoizistischen *constantia*: Eine innere Standhaftigkeit bzw. Beständigkeit trotz widriger äußerer Umstände – ein

---

<sup>5</sup> Becker-Cantarino 2005, S. 729.

<sup>6</sup> Opitz 1635, Fol. A3r.

<sup>7</sup> Jörg Robert: Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambarà. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Autor-schaft, Konstellationen, Netzwerke. Berlin / Boston 2019, S. 237–259, hier S. 245.

<sup>8</sup> Opitz 1635, Fol. B1r.

im Barock beliebtes Motiv, das sogar als »Signatur der Epoche«<sup>9</sup> bezeichnet werden könnte. In christlichen Kontexten wie hier bei Opitz wird die *constantia* zudem theologisch aufgeladen: »Christliche Beständigkeit [...] setzt Verwundbarkeit voraus«<sup>10</sup>, denn sie entfaltet ihr volles Potential erst aus der Einsicht, dass das, was dem Menschen Böses droht, ihm letztlich auch zur Erlösung dienen kann.

Im Falle der *Judith* korrespondiert diese innere Integrität mit einem äußeren Merkmal. Damit konkret gemeint ist die Bewahrung von Judiths Keuschheit, denn die Witwe wird in dieser Nacht von Holofernes ebenso wenig »erobert« wie am nächsten Tag das Volk Israel, das sie gleichsam allegorisch repräsentiert. Die weibliche Sexualität steht in Opitz' Dreiakter demnach nicht zur Disposition, doch Gleiches gilt für Judiths Agency als Frau. So zeigt gerade die Enthauptungsszene, dass Judiths Affektbeherrschung im entscheidenden Moment nicht ihr Willensakt ist, sondern das Resultat einer göttlichen Ermächtigung. Erst durch Gott wird sie dazu befähigt, »den WeiberMuth zu lassen«<sup>11</sup> und so die männlich-konnotierte Tat zu begehen. Eine – so die Magd Abra später – wahre »Wunderthat«<sup>12</sup>, bei welcher gerade die (vermeintliche) Grenzüberschreitung ihrer weiblichen Handlungsmöglichkeiten zum Beweis göttlicher Allmacht wird (»Nun diß hat der gethan | Der auch ein Weibeßbildt zum Manne machen kan«<sup>13</sup>) – und zum zusätzlichen Hohn für die heidnischen Belagerer. Judiths mangelnde Agency wird dabei auch durch den theatralen Darstellungsmodus belegt. Im Gegensatz zur Darstellung bei Luther<sup>14</sup> wird die eigenhändige

---

<sup>9</sup> Werner Welzig: *Constantia und barocke Beständigkeit*. In: DVjs 35 (1961), S. 416–432, hier S. 416.

<sup>10</sup> Ebd., S. 422f.

<sup>11</sup> Opitz 1655, Fol. C1v.

<sup>12</sup> Ebd., Fol. C4r.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Martin Luther: *Das Buch Judith*, in: Ders.: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Abteilung 3: *Die Deutsche Bibel*. Bd. 12: *Die Übersetzung des Apokryphenteils des Alten*

Tat in der Figurenrede nämlich nicht ausgesprochen, sondern bleibt – entsprechend dem Wunder, das sie ist – im Verborgenen, angewiesen auf die Vermittlung durch einen Dritten. Das ist in diesem Falle der Botenbericht Abras, und die traut sich als dezidiert weibliche Kontrastfigur ironischerweise kaum hinzublicken (»Sie wil das Haupt abhawen/ | Das ich auch anzuschawen | Zu furchtsam bin.«<sup>15</sup>). Dass die Dekapitation überhaupt stattgefunden hat, erfährt das Publikum erst im Nachhinein, durch den deiktischen Ausruf der Magd, »sein stoltzer Kopff ist hier«<sup>16</sup>. Dass die Enthauptung nicht durch die »schwache Handt« Judiths ausgeführt wird, die sonst nur »Spindel vnd [...] Garn«<sup>17</sup> zu halten gewohnt ist, sondern durch Gott, ist natürlich wichtig für die heilsgeschichtliche Einbettung der Bluttat. Gleichwohl, und das ist die Dialektik der biblischen Heldin, nimmt diese göttliche Bestimmung und Lenkung der Tat ihr indes auch die weibliche Handlungsmacht auf und vor der Bühne, denn eine echte Provokation oder Gefährdung männlich besetzter Machtstrukturen bleibt so natürlich ausgeschlossen.<sup>18</sup>

Opitz' Judith ist also weder *Femme fatale* noch Proto-Feministin. Doch während Judiths Frausein in der sechsten Szene des dritten Akts göttlich »überbrückt« werden muss, ist die sinnliche Dimension ihrer Weiblichkeit,

---

Testament. Begr. von Karl Knaake. Weimar 1961, S. 8–47, hier S. 37: »Nach solchem Gebet, trat sie zu der seulen oben am Bette, vnd langet das Schwert, das daran hieng, vnd zog es aus, vnd ergreiff jn beim Schopff, vnd sprach abermal, HERR Gott stercke mich in dieser stunde, Vnd sie hieb zwey mal in den Hals mit aller macht, Darnach schneit sie jm den Kopff abe, vnd weltzet den Leib aus dem Bette, vnd nam die Decke mit sich.«

<sup>15</sup> Opitz 1635, Fol. C2r.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., Fol. C1v.

<sup>18</sup> Vgl. dazu auch Mara R. Wade: Geist- und Weltliche Dramata. Hecuba, Dafne, Judith, Antigone. The Dramatic Works and Heroines of Martin Opitz. In: Barbara Becker-Cantarino / Jörg-Ulrich Fechner (Hrsg.): Opitz und seine Welt. Festschrift für George Schulz-Behrend. Amsterdam 1990, S. 541–559, hier S. 557.

ihre erotische Attraktivität, schon im Vorfeld entscheidend. Denn dadurch erlangt sie Holofernes' Zutrauen und bewirkt somit den Verlust von dessen Agency, die bereits in der ersten Szene problematisiert wird: Er, dessen »Geboth so mancher König spüren« musste, kann sich angesichts Judiths Liebreiz »selbst [...] nicht regieren«<sup>19</sup>. Der Liebeswahn führt zum Selbstverlust, die der Figur bei Opitz jede Souveränität raubt, was textintern auch durch seine wenigen Redeanteile und Auftritte markiert wird.<sup>20</sup> Im Gegensatz zur fast schon schablonenhaft unverzagt wirkenden Judith (unwillkürlich denkt man an die Bilderreihe Cranachs d. Ä., z. B. *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, um 1530) verkörpert Holofernes demnach das Gegenteil jeder neostoizistischen Affektbeherrschung. Nicht nur sein Selbstverlust in der Verliebtheit zu Judith, auch seine Völlerei (»Halt/ Bachus/ halt nun jnnen/ | Der FeldtHerr trinckt zu viek«<sup>21</sup>) akzentuieren diesen Kontrast, wurde Judith oben schließlich als fastende und somit asketische Figur eingeführt. Holofernes' Tod ist der heilsgeschichtlich legitimierte Tod des dekadenten Heiden, der mit seinem Affektverlust in unmittelbarem Zusammenhang steht. Gleichwohl – und das Wortspiel möge erlaubt sein – in der Darstellung als kopflos verliebter Mann gelingt Opitz mit diesem Antagonisten vielleicht sogar die interessantere, da ambivalentere Figur. Holofernes zeigt Ansätze einer Schwäche, die ihn gegenüber Judith zum eigentlich tragischen Helden macht, und sogar Raum für Mitleid zulassen könnte. Für das frühneuzeitliche Schauspiel ist eine derart an Lessing geschulte Lesart natürlich unzeitgemäß, denn Opitz verfolgte mit seiner *Judith* andere, auf die sinnliche Vernunft abzielende Wirkungsabsichten, die er in der Widmungsvorrede explizit herausgestellt hat. Judith als Verkörperung der christlich-stoizistischen *constantia* und Holofernes als Exempel *ex negativo*

<sup>19</sup> Opitz 1635, Fol. A4r.

<sup>20</sup> Den 18 Auftritten Judiths stehen lediglich 8 Auftritte Holofernes' gegenüber, der somit die gleiche Anzahl von Auftritten hat wie der »Kämmerling« Bagos.

<sup>21</sup> Opitz 1635, Fol. C1r.

verfügen nämlich über ein exzellentes Erziehungspotential, wie es dem deutschsprachigen Schauspiel noch vor den anderen Gattungen zukommt:

Vnter allen Poetischen sachen oder Getichten aber ist sonder zweifel nichts vber die Schawspiele/ darinnen die Verwirrungen der Gemütter/ die Fälle deß Lebens/ der Vnbestand deß Glücks/ vnd das thun vnd lassen der Menschen/ nebenst so schönen Lehren vnd Sprüchen/ mit kluger erfindung/ vnnnd nach der Personen eygenschaafft bequemen Worten dermassen außgedruckt wird/ daß wir darauf das geschehene nützlich betrachten/ das gegenwertige vernünftig anstellen/ vnd das künfftige besser suchen oder vermayden/ [...].<sup>22</sup>

Im Falle der *Judith* war Opitz die Aufbereitung der im Sujet enthaltenen Charaktereigenschaften bzw. Werte sogar so wichtig, dass diese ihm über die dramentheoretischen Mängel des Stücks wegzusehen halfen. So kann sich das Werk zwar »deß Tituls eines vollkommenen Schwaspieles nicht rühmen; alldieweil jhr so viel an schönheit/ vnd dem jenigen was der [...] Aristoteles haben wil/ allerseits fehlet«, doch der moraldidaktische Zweck heiligt die dramatischen Mittel, führt dieser schließlich zur »Ehre Gottes [...] / die Liebe deß Vaterlandes/ vnd die Handhabung der Keuschheit«<sup>23</sup>.

Auf der Suche nach Agency im Sinne einer sozialen Handlungsmacht kommen wir so schließlich weder bei *Judith* noch bei *Holofernes*, sondern vielmehr bei dem höfischen und protestantisch-stadtbürgerlichen Publikum an, für welches Opitz das Stück adaptiert hat und welches er im Glauben an das kollektive Erziehungspotential der Dichtung belehren wollte. Die dabei in *Judith* zur Anschauung gebrachte *constantia* hat auch heute nichts an Gültigkeit verloren, obschon man das Gottvertrauen angesichts einer bedrohlich gewordenen Welt in einer säkularisierten Gesellschaft wohl besser mit ›Urvertrauen‹ ersetzt. Mir persönlich wird Opitz' *Judith*

---

<sup>22</sup> Opitz 1635, Fol. A2r.

<sup>23</sup> Ebd., Fol. A2v.

zudem immer aus einem weiteren Grund am Herzen liegen, war das schließlich der Text, mit dessen Präsentation ich im Wintersemester 2014/15 meinen ersten ›Auftritt‹ im Oberseminar von Jörg Robert hatte. Meinen Glückwünschen zum runden Geburtstag schließe ich in Erinnerung an diese und viele weitere lehrreiche, heitere und produktive akademische Momente ein herzliches Dankeschön an.



## OPITZ' ÜBERSETZUNG DER QUATRAINS DES PIBRAC

Oder: Von Gelehrsamkeit, Kunst und ungezogenen Kindern

von Isabel Janßen

Martin Opitz – Dichter, Gelehrter, Diplomat und bekannt als der ›Vater der deutschen Dichtkunst‹: Insbesondere sein *Buch von der Deutschen Poeterey* erwies sich als wegweisend nicht nur für die zeitgenössischen Dichter und diejenigen, die ihnen folgten, sondern auch für das Deutsche an sich, dessen nachdrückliche Etablierung als Sprache der Poesie ohne Opitz' Zutun heutzutage kaum vorstellbar ist. Seine Ambitionen, die deutschsprachige Dichtung gegenüber den literarischen Produkten anderer Nationalsprachen und nicht zuletzt dem Lateinischen zu stärken, verbanden sich in ihm mit einem weit über die Sprachgrenzen hinaus gebildeten und international interessierten Geist.

Neben eigenen deutschsprachigen wie lateinischen Texten ist sein literarisches Werk vor allem von Übersetzungen ins Deutsche geprägt: Aus aktuellem Anlass – die Druckerschwärze von GW 5 ist sozusagen kaum getrocknet – kommt seine aus dem Holländischen übertragende, ursprünglich Hugo Grotius' Feder entstammende Schrift *Von der Warheit der Christlichen Religion* in den Sinn. Dazu gesellen sich aus dem Griechischen und Lateinischen übersetzte Texte, Übertragungen italienischer Vorlagen und auch Übersetzungen aus dem Französischen: Auf der Tagesordnung der Opitz-Edition steht im Moment nicht nur Mouchembergs Fortsetzung von Barclays *Argenis*, sondern auch die Übersetzung der *Quatrains* des Guy du Faur de Pibrac (ca. 1529–1584) – ein von der Opitz-Forschung kaum be-

achtetes Stück moralistischer Lehrdichtung,<sup>1</sup> das bei Opitz selbst jedoch durchaus Resonanz gefunden, vielleicht auch einen Nerv getroffen hat.

Die biographischen Parallelen zwischen Pibrac und Opitz sind zahlreich: Beide waren als Diplomaten tätig, beide Anhänger bzw. Vertreter des Humanismus und vielseitig gebildet. Als Dichter gaben sie trotz hervorragender Latein-Kenntnisse ihrer jeweiligen Nationalsprache den Vorzug und betrieben aktiv Spracharbeit – Pibrac mit engen Verbindungen zur *Pléiade*, Opitz später als Mitglied der *Fruchtbringenden Gesellschaft*. Der erste Beleg für Opitz' Beschäftigung mit Pibracs 1576 in ihrer endgültigen Form erschienenen *Quatrains* findet sich in seiner *Poeterey*, in der einzelne Strophen zwischen Werken großer Dichter wie Horaz, Vergil und Ronsard stehen: Opitz lässt Pibrac keine geringe Ehre zuteilwerden, indem er ihn in den »literarischen Kanon« der *Poeterey* aufnimmt und die *Quatrains* als prototypisches Beispiel für die Gattung der Vierzeiler auswählt.<sup>2</sup>

Genau zehn Jahre später wird Opitz' vollständige, deutsche Übertragung der *Quatrains* in Danzig gedruckt. Das Werk bringt einen erzieherischen Anspruch zum Ausdruck und eine umfassende Ethik zur Darstellung, die alle Aspekte des menschlichen Lebens bzw. Zusammenlebens umfasst: vom rechten Gottesdienst bis zum Ideal des Weltbürgertums, vom Erbarmen mit den Armen bis zur Nachsicht mit den Freunden, von der Anmahnung der eigenen, menschlichen Schwäche bis hin – das darf nicht fehlen – zur Warnung vor Magie:

---

<sup>1</sup> Genannt werden können hier lediglich die linguistisch ausgerichtete Studie Anne Güllich: *Opitz' Übersetzungen aus dem Französischen*. Kiel, Diss., 1972, S. 58–82 sowie die noch ältere Dissertationsschrift Manfred Lemberger: *Opitz' Bearbeitung der Vierzeiler des Pibrac*. Wien, Diss., 1910. Aktuellere Forschung liegt bislang nicht vor.

<sup>2</sup> Vgl. Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. 2,1. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1978, S. 331–416, hier S. 401.

Entfleuch/ jung oder alt/ der Circe Zaubersachen/  
Auch der Sirenen Lied laß ferren von dir seyn;  
Sonst lauffest du verruckt vnd sonder Witz Feld-ein/  
Vnd kanst es besser nicht als wilde Thiere machen.<sup>3</sup>

Die *Quatrains* entstanden zwar auf Basis antiker, vor allem griechischer Vorbilder (»composez à l'imitation de Phocylides, d'Epicharmus, & autres anciens Poetes Grec«<sup>4</sup>, wie das Titelblatt des französischen Erstdrucks von 1574 verkündet) und stehen somit unter gelehrten Vorzeichen, kommen jedoch ohne entsprechenden Bildungsgestus von Verfasser und Übersetzer aus. Die *Quatrains* verfolgen eine Poetik der Einfachheit, Deutlichkeit und Verständlichkeit: Sie richteten sich nicht an eine feinsinnige, gelehrte Leserschaft, die die unmarkierten, intertextuellen Bezüge in kleinteiliger Fleißarbeit enträtselte (siehe Petris' Pibrac-Edition) – tatsächlich erweckt ihr Duktus stellenweise eher Assoziationen mit einer väterlichen Standpauke vor den ungezogenen Kindern am heimischen Abendtisch (»[...] Dieweil die Lüsten nur [...] | Der Jugend Meister sind mit Viehischen Gedanden«<sup>5</sup> usw.).

Diese Einfachheit – sowohl inhaltlich als auch sprachlich – wird insbesondere beim Lesen des französischen Originals deutlich. Opitz' Übersetzung orientiert sich zwar im Wesentlichen an den Prämissen seines Prätex-tes und weicht selten deutlich von ihm ab, tendenziell entscheidet er sich jedoch für die abstraktere, kunstvollere Wortwahl und den komplexeren Satzbau – eine Angewohnheit, mit der er der Verständlichkeit nicht selten

---

<sup>3</sup> Martin Opitz: Deß Herren Von Pibrac Tetrasticha Oder Vier-Verse. In: Ders.: Weltliche Poemata. Zum Viertenmal vermehret vnd vbersehen. Frankfurt am Main: Matthias Götze 1644, S. 507–536, hier S. 530 (Nr. 90).

<sup>4</sup> Guy du Faur de Pibrac: Cinqvante Qvatrains, Contenans preceptes & enseignemens vtils pour la vie de l'homme, composez à l'imitation de Phocylides, d'Epicharmus, & autres anciens Poetes Grec. Paris: Gilles Gorbin 1574.

<sup>5</sup> Opitz 1644, S. 520 (Nr. 35).

ein Bein stellt. Daraus ergibt sich eine bunte Mischung aus Opitz' eigener, stärker stilisierter Schreibart und einer teils erheiternden Schlichtheit, die auf das Original zurückverweist (»Jch hasse dieses Wort«<sup>6</sup>). Dort, wo Opitz' Französischkenntnisse an ihre Grenzen stoßen, zieht er wiederholt die lateinische Übersetzung des Florent Chrestien zurate – ein typisches Merkmal seiner Übersetzungspraxis, das bereits im Rahmen der Edition der *Argenis* sichtbar wurde: Improvisation. Im Falle der völlig konfuse Übersetzung von Quatrain Nr. 93 liegt allerdings die Vermutung nahe, dass Opitz Pibracs unmissverständliche und scharfe Kritik am Absolutismus bewusst nicht verstanden haben will.<sup>7</sup>

Die moralischen Lehren, die die *Quatrains* vermitteln, und die in ihnen propagierten Tugenden sind vielfältig und dürften in vielerlei Hinsicht bei Opitz Anklang gefunden haben, doch ein Aspekt ist ihm vor dem Hintergrund seiner eigenen Biographie – auch mit Blick auf die Widmungsvorrede – vielleicht ein besonderes Anliegen gewesen. So leitet er die an Heinrich von Reichenbach und Rudelsdorf adressierte Vorrede seiner Übersetzung mit folgenden Worten ein:

ITA quidem doctrina literarum comparata est, Vir nobilissime, vt homines sui studiosos tempore quouis ac loco feliciores reddat et beatiores [...].<sup>8</sup>

Mit der Gelehrsamkeit und Kunst steht es, hochedler Herr, so: Sie macht Menschen, die sich um sie bemühen, zu jeder Zeit und an jedem Ort erfolgreicher und glücklicher.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 530 (Nr. 93).

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 511.

<sup>9</sup> Martin Opitz: Lateinische Werke. Bd. 3. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Veronika Marschall / Robert Seidel. Berlin / New York 2009, S. 119.

Opitz produzierte im Laufe seines Lebens nicht nur zahllose eigene Dichtungen und noch mehr Übersetzungen, sondern auch einige nicht-literarische Texte. Sein Leben war von schriftstellerischer Produktion und dem Studium von Literatur geprägt – viele der Sprachen, die er beherrschte, eignete er sich wohlmöglich in erster Linie lesend an. In gewisser Weise spricht Opitz hier zwei Leitmotive seines eigenen Lebens und Wirkens an, die für ihn und jeden anderen, der ihnen nachgehe, nicht nur persönliches Glück bedeuten würden, sondern auch Erfolg in der Gesellschaft: Gelehrsamkeit und Kunst – zwei Aspekte, die sich schon auf natürliche Weise in der Gattung des Lehrgedichts verschränken und in den *Quatrains* darüber hinaus auch ganz konkret zur Sprache kommen (Nr. 28–31):

Es ist ein weises Kind deß Vattern Lust vnd Ehre;  
Wilt du nun daß dein Sohn nach Klugheit solle stehn/  
So heiß jhn erstlich bald die rechte Strasse gehn:  
Doch dein Exempel ist der nechste Weg zur Lehre.

O Sohn hat dich erzeugt ein Vatter von Verstande/  
Warumb nicht folgest du der Strasse die er bricht?  
Jst dann kein Witz in jhm/ warumb begehrest du nicht  
Mit Recht thun wie du magst zudecken diese Schande?

Es ist kein schlechtes Thun von hohem Stamme kommen/  
Von Ahnen derer Rhum weit reicht gebürtig seyn:  
Doch mehr ist wann man läßt zur Erbschafft eignen Schein/  
Als wann man nur den Glantz von Eltern hergenommen.

Bemühe dich/ mein Sohn/ zulernen biß zum Grabe/  
Vnd gläube daß der Tag nur gantz verlohren sey  
Jn welchem du dir nicht was gutes legest bey  
Von Wissenschaft der Kunst vnd einer Weißheit Gabe.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Opitz 1644, S. 519f. (Nr. 28–31).

»Klugheit« (28, 2) und Bildung werden hier explizit nicht von der jeweiligen Abstammung des Kindes oder den familiären Rahmenbedingungen abhängig gemacht – ein Aspekt, der Opitz vor dem Hintergrund seiner eigenen bürgerlichen Herkunft durchaus wichtig gewesen sein dürfte. Stattdessen wird Gelehrsamkeit als eine individuelle Eigenleistung gezeichnet, die nur aus persönlichem Ehrgeiz heraus und mit der Bereitschaft zu beständigem Fleiß erzielt werden kann. Das Fehlen von »Witz« (29, 2) sei eine »Schande« (29, 4) und ist vor diesen Hintergründen sicherlich auch ein Ausweis mangelnder Strebsamkeit. Besonders deutlich kommt der hohe Stellenwert von Gelehrsamkeit in Quatrain Nr. 31 zum Ausdruck. Das Studium »von Zeit zu Zeit« oder »hier und da« ist nicht ausreichend; Bildung ist ein tägliches – oder: alltägliches – Geschäft, das unter keinen Umständen vernachlässigt werden darf, auch bzw. gerade nicht in Krisenzeiten: Ein Tag, an dem der Mensch sich nichts von der »Wissenschaft der Kunst« (31, 4) aneigne und keine »Weißheit Gabe« (31, 4) erringe, sei grundsätzlich »verlohren« (31, 2).

Opitz' Übersetzung orientiert sich auch hier recht streng an der französischen Vorlage, allerdings nur bis zum letzten Vers von Quatrain Nr. 31: In Pibracs Original ist in dieser Strophe an keiner Stelle von »Kunst« die Rede, sondern lediglich von dem Erlangen einer größeren Gelehrtheit und Weisheit (»Pour plus sçavant & plus sage te rendre«<sup>11</sup>), ebenso in der lateinischen Übertragung von Florent Chrestien (»Vnde melior sis, doctor, prudentior«<sup>12</sup>). Opitz nimmt offenbar eine eigenmächtige Ergänzung vor und erweitert das Ideal der »Weißheit« bzw. der grundsätzlichen Gelehrsamkeit um die Beschäftigung mit der Kunst, deren gleichwertigen Status als »Wissenschaft« er eigens hervorhebt. Dass er die Kunst in dieser Weise

---

<sup>11</sup> Guy du Faur de Pibrac: Les Quatrains. In: Ders.: Les Quatrains, Les plaisirs de la vie rustique et autres poésies. Hrsg. von Lorís Petris. Genf 2004, S. 147–191, hier S. 158.

<sup>12</sup> Vgl. Florent Chrestien: Vidi Fabri Pibracii [...] Tetrasticha Graecis Et Latinis versibus expressa. Paris: Fédéric Morel 1584, S. 12v.

›highlightet‹, spiegelt sicherlich – auch im Gegensatz zu Pibrac, der vorderhand Jurist war – Opitz' eigene Stellung als Dichter wider und den hohen Stellenwert, den Kunst bzw. konkret Literatur in seinem Leben eingenommen hat. Diesbezüglich sticht auch Quatrain Nr. 77 heraus, der noch einmal besonders prägnant auf Kunst und Gelehrsamkeit zurückkommt:

Jngleichen wann ein Mensch zuweilen wird gewonnen/  
 Der Kunst vnd Weißheit hat/ daß man jhn hören kan/  
 So wird ein reicher Schatz vns von jhm auffgethan/  
 Ein tieff-verdeckter Schatz in Democritus Brunnen.<sup>13</sup>

Auch hier stellt Opitz der Weisheit eigenmächtig die Kunst zur Seite (bei Pibrac lediglich: »l'homme qui medite, | Et est sçavant«<sup>14</sup>; bei Chrestien: »Sic multa doctus si semel requirere | Meditata coepit de penu promens suo«<sup>15</sup>). Die Brunnen-Metapher geht auf einen Aphorismus des griechischen Philosophen Demokrit zurück, verzeichnet im neunten Buch von Diogenes Laertius' Schrift *Über Leben und Lehren berühmter Philosophen*: »ἐτεῖν δὲ οὐδὲν ἴδμεν· ἐν βυθῷ γὰρ ἡ ἀλήθεια«<sup>16</sup> (Übers.: »In Wahrheit wissen wir nichts, denn die Wahrheit liegt in unerreichlicher Tiefe«<sup>17</sup>). Dasselbe Bild findet sich auch schon im französischen Original, in dem Pibrac sich die Analogie von Weisheit und Erkenntnis der Wahrheit zunutze macht. Dagegen vollzieht Opitz in seiner Übersetzung eine Neuperspektivierung: Weisheit alleine reicht nicht aus, um den Kern der Wahrheit, der am Grunde des Brunnens verborgen liegt, offenzulegen; der Mensch muss

---

<sup>13</sup> Opitz 1644, S. 527 (Nr. 77)

<sup>14</sup> Pibrac 2004, S. 173.

<sup>15</sup> Chrestien 1584, S. 24r.

<sup>16</sup> Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* 9, 72. Zitiert nach: Diogenes Laertius: *Lives of eminent philosophers*. Hrsg. von Tiziano Dorandi. Cambridge u. a. 2013, S. 708.

<sup>17</sup> Übers. zitiert nach: Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Buch I–X. Hrsg. von Klaus Reich. Hamburg 1967, S. 198 (Buch IX).

auch künstlerisch tätig sein. Die rezipierende, sich Wissen aneignende Komponente (Gelehrsamkeit) wird hier durch eine künstlerisch-produktive (Kunst bzw. Dichtkunst) ergänzt: Der belesene, gelehrte Dichter wird zum Medium der Wahrheit.

Dass Opitz das Spotlight hier zugunsten der Kunst neu justiert, ist vor dem Hintergrund seiner eigenen dichterischen Tätigkeit keine Überraschung: Die Abweichungen seiner Übersetzung vom französischen Prätext sind zumindest quantitativ marginal und lassen sich hier auf ein Wort – Kunst – herunterbrechen, doch die inhaltlichen Verschiebungen, die sich daraus ergeben, sind es nicht. Es handelt sich offenbar nicht um bloße Zufälle der Übersetzung oder bedeutungslose Anpassungen der Metrik, sondern um bewusste Eingriffe Opitz', in denen sich seine Biographie und seine Rolle im Leben – Gelehrter und Dichter gleichermaßen – deutlich spiegeln: Auch in seinen Übersetzungen wird Opitz als Persönlichkeit sichtbar – hier als Verfechter der Dichtkunst.

\*\*\*

Die Begeisterung für Kunst bzw. Literatur und das Streben nach Gelehrsamkeit – diese beiden Aspekte verbinden nicht nur Opitz mit Pibrac bzw. seinen *Quatrains*, sondern auch uns, den Lehrstuhl für Literaturgeschichte der Frühen Neuzeit und insbesondere seinen Inhaber Jörg Robert, über die Epochen hinweg mit dem Vater der deutschen Dichtkunst: ein weites Forschungsfeld und vielseitige Interessen, unermüdlicher Fleiß und beflügelnder Elan, gepaart mit kritischem Geist. Mit lieben Grüßen, einem herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag, den besten Wünschen für die Zukunft und

in der Hoffnung, dass all das bald auch wieder in Gemeinschaft möglich sein wird:

Fein mässig essen/ Tranck vnd Arbeit auff sich laden  
Diß macht es daß der Mensch wol bey Gesundheit bleibt<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Opitz 1644, S. 535 (Nr. 121).



## DAS DRÄUEN DER PHILOLOGIE

Überlegungen zu den Selbstkommentaren in Martin Opitz'  
*Vesuvius* (1633)

von Moritz Strobschneider

»Bücher werden aus Büchern geschrieben. Unsere Dichter  
werden meistens Dichter durch Dichter-Lesen.«<sup>1</sup>

Im Jahr 1976 erschien Robert Gernhardts Gedichtband *Besternte Ernte*, der das folgende kurze Gedicht enthält:

EINSCHÜTTELREIM<sup>1</sup>

»Ich will Gerlinde Stanken<sup>2</sup> frei'n!«  
Sprach wütend Graf von Frankenstein.  
»Darum brauch' ich den Krankenschein,  
sonst reiß ich alle Schranken<sup>3</sup> ein!«

<sup>1</sup> Mit Fußnoten

<sup>2</sup> Gerlinde Stanken: die Tochter Ludwig Stankens

<sup>3</sup> Schranken: volkstümlich für Schranken<sup>2</sup>

Der Vierzeiler mit durchgehendem Reim, sicherlich kein bedeutsamer Beitrag zur Geschichte der deutschen Lyrik, schöpft seinen ironischen Witz aus dem Übereinander von lyrischem Text und Fußnotenapparat, in dem eben jener kommentiert wird. Der Leser kann nun entweder von oben nach unten durch den Text gehen, oder aber bei jedem der drei Fußnotenzeichen die Lektüre der Verse unterbrechen und erst nach der entsprechenden Anmerkung wieder aufnehmen. Zwar ist das Gedicht auch dann verständlich,

---

<sup>1</sup> Marc Degens: »Männer!«. In: *Merkur* 75 (2021), S. 28–41, hier S. 28.

<sup>2</sup> Robert Gernhardt: *Gedichte 1954–1994*. Frankfurt am Main 1998, S. 43.

wenn man die Fußnoten nicht mitliest. Seine ironische Intention aber bleibt in diesem Fall verborgen, da sie auf dem Zusammenhang der beiden Textschichten beruht.

Gernhardts Gedicht richtet sich gegen eine sprichwörtliche »Notengelehrsamkeit«, über die sich schon die Gelehrten des 19. Jahrhunderts zu beklagen wussten.<sup>3</sup> Sie prägt nicht nur das wissenschaftliche Schreiben bis heute, sondern schlägt sich traditionell auch in literarischen Texten wie Albrecht von Hallers Langgedicht *Die Alpen* (1729) nieder, dessen Aussage der Autor immer wieder selbst erläutert. Es stellt sich damit die Frage nach dem literarischen Nutzen einer solchen gelehrten Praxis, die Gernhardt durch völlig sinnfreie Fußnoten überspitzt.

Der Philologe Michael Bernays (1834–1897) hat 1892 in seiner Studie *Zur Lehre von den Citaten und Noten* intensiv über die Grenzen und Chancen des poetischen (Selbst-)Kommentars nachgedacht.<sup>4</sup> Die Abhandlung ist nicht nur eine süffisante Auseinandersetzung mit den Zitationsfehlern und schlampigen Fußnoten seiner Kollegen, sondern auch eine Verteidigungsschrift für die Fuß- und Endnoten, in deren Gebrauch Bernays eine zentrale Begabung des genauen und kundigen Schriftstellers ausmacht. Seine Abhandlung will die Fußnote nach zwei Richtungen gegen ihre Verächter absichern.<sup>5</sup> Denn weder leide die Poetizität eines Textes an dessen Anreicherung mit Fußnoten, noch gewinne ein Werk, wenn man meine, alles Wesentliche ließe sich im Fließtext unterbringen. Im Hinblick auf Gotthold Ephraim Lessing führt Bernays zunächst aus, dass Werke wie der *Laokoon* durch die Anmerkungen und philologischen Exkurse nichts an litera-

---

<sup>3</sup> Michael Bernays: *Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte*, Bd. 4,2: *Zur neueren und neuesten Litteraturgeschichte*. Hrsg. von Georg Witkowski. Berlin 1899, S. 326.

<sup>4</sup> Vgl. Michael Bernays: *Zur Lehre von den Citaten und Noten*. In: Ders.: *Schriften zur Kritik und Litteraturgeschichte*. Bd. 4,2: *Zur neueren und neuesten Litteraturgeschichte*. Hrsg. von Georg Witkowski. Berlin 1899, S. 253–347.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 327–330.

rischer Qualität einbüßen würden. Auch wenn das in den Fußnoten enthaltene Wissen in der Gegenwart des ausgehenden 19. Jahrhunderts bereits überholt sei, so seien Lessings Anmerkungen dennoch ein Muster philologischer Gewissenhaftigkeit und sprachlicher Schönheit. Anschließend demonstriert er, dass der Verzicht auf Fußnoten die Verlagerung der dort gebotenen Hintergrundinformationen in den Haupttext nötig mache, der so zu einem Flickwerk ohne inneren Zusammenhang verkomme. Die Fußnote ist in Bernays Augen geradezu der Garant eines nicht nur wissenschaftlich exakten, sondern auch literarisch anspruchsvollen Werkes. Von diesem Postulat will er nicht nur im Hinblick auf akademische Schriften Gebrauch machen, sondern seine Richtigkeit auch für im strengen Sinn literarische Werke erweisen. Bernays mustert dafür die Werke von Autoren wie Gryphius, Hagedorn oder Schiller, um zu zeigen, wie ein lyrisches Werk durch einen Anmerkungsapparat in Vorworten, Fußnoten oder einem eigenen Anhang gewinnen kann: »Und warum sollte er [der Dichter, M. S.] nicht in den meisten Fällen als Ausdeuter der eignen Dichtung willkommen sein?«<sup>6</sup> Demgegenüber ist es ein unverständiger Leser, der die Fußnoten nicht liest, sondern dessen »[Auge] [u]nbehelligt [...] durch den Text [gleitet] und [...] sich nicht in die untern Blatträume [verliert], aus denen ihm Titel und Zahlen entgegendräuen. Er läßt sie ungeprüft, damit ihm die Behaglichkeit des Lesens nicht unterbrochen werde.«<sup>7</sup>

Michael Bernays interessiert sich in seinen philologischen Überlegungen vor allem für Fußnoten, die er zu Markern literarisch-wissenschaftlicher Textualität adelt. Die europäische Tradition kennt aber unterschiedliche Verfahren, um eigene wie fremde Texte zu annotieren: Scholien, Glossen, Fuß- und Endnoten oder separate Kommentare mit Zeilen- und Versverweisen im Anschluss an einen Text bereichern diesen mit intertextuellen

<sup>6</sup> Ebd., S. 337.

<sup>7</sup> Ebd., S. 256.

Bezügen und Hintergrundwissen an, benennen Quellen, schlagen Interpretationsmöglichkeiten vor oder weisen auf (eigene wie fremde) Irrtümer hin. Die bis zum späten Mittelalter entwickelten Techniken der annotierenden Textarbeit werden nach der Einführung des Buchdrucks beibehalten und dem neuen Mediengebrauch angepasst, wobei sie sich nur unwesentlich verändern. Der Kommentar, den Andreas Gryphius dem Leser als Anhang zu seinem Trauerspiel *Carolus Stuardus* (1649) zur Verfügung stellt, zeigt auch für Bernays exemplarisch, wie ein genuin literarischer Text durch den Autor selbst erschlossen werden kann, der glaubt, dass es »zu richtigem Verstande«, »umb etliche dunckele Oerter zu erklären« und auch, um die Stoffgestaltung zu plausibilisieren, hilfreich sei, gewisse Aspekte seines Textes zu erläutern.<sup>8</sup> Das »richtige« Verständnis des Textes als das Ziel der Lektüre bleibt so nicht dem Leser überlassen, sondern wird vom Autor selbst in die Hand genommen. Gryphius wahrt dabei aber stets die Grenze zwischen literarischem und wissenschaftlichem Text: Der Kommentar folgt als freundliches Lektüreangebot im Anhang auf einen Dramentext, der von jenem völlig unberührt bleibt.

Diese Trennung der Textebenen hatte Martin Opitz in seinem *Vesuvius. Poëma Germanicum* bereits fünfzehn Jahre zuvor aufgegeben. Das 1633 gedruckte Lehrgedicht über den Vesuvausbruch besteht nicht nur aus 686 Alexandrinern, sondern auch aus zahlreichen Kommentaren, in denen die Herkunft des vermittelten Wissens aufgedeckt, der Text philologisch erläutert und Quellenkritik betrieben wird. Anders als bei Gryphius und anderen Autoren des 17. Jahrhunderts folgen diese Anmerkungen aber nicht im Anschluss an das Gedicht, sondern werden in den Ablauf der Verse selbst hineinmontiert. Aufgrund ihrer Stellung können sie nicht einfach als Fußnoten ignoriert werden, sondern unterbrechen die Lektüre des lyrischen

---

<sup>8</sup> Andreas Gryphius: *Carolus Stuardus*. Trauerspiel Hrsg. von Hans Wagener. Stuttgart 1972, S. 116.

Textes. Er wird durch die Kommentare aufgebrochen, die essentielle Bestandteile eines Textes sind, der eben nicht ein Gedicht mit Kommentar ist, sondern ein hybrides Gebilde, das weder ganz Gedicht, noch ganz Kommentar ist. Opitz bedient sich im *Vesuvius* mithin eines dekonstruktivistischen Textverhaltens, das für die Postmoderne charakteristisch, ja, fast schon langweilig einfallslos ist, für das frühe 17. Jahrhundert aber außergewöhnlich war.<sup>9</sup>

Traditionsgeschichtlich rekurren die Eigenkommentare Opitz' im *Vesuvius* auf die Interlinearscholien in den Texten antiker Autoren, die in mittelalterlichen Handschriften vielfach zu finden sind. Die originalen Texte wurden mit zum Teil umfangreichen Ausdeutungen und Kommentaren versehen, die entweder am Seitenrand oder zwischen den Zeilen des Originaltextes eingetragen wurden, weshalb die Seiten teilweise an Palimpseste erinnern, die man mit modernen Techniken lesbar gemacht hat. Handelt es sich bei solchen Interlinearscholien aber um einen sekundären Kommentierungsprozess, der durch Tinte und Handschrift vielfach vom Grundtext geschieden ist, sind Opitz' Eigenkommentare gleichsam ein primäres Scholion, das sich von der poetischen Textschicht kaum abheben lässt und deswegen bei einer auf ästhetischen Genuss zielenden Lektüre zu Störungen führt.

Das erste Mal ereignet sich dies bereits auf der zweiten Seite des Erstdrucks, im Anschluss an Vers 34 durch einen Kommentar zum titelgebenden Berg:

Vesuuius\*]

Der bekandte berg in Campanien/ vier tausendt schritte von Neapolis. zue weilen wirdt er auch Veseuus/ Vesuius oder Vesbius/

<sup>9</sup> Vgl. Jörg Robert: Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633). In: *Daphnis* 46 (2018), S. 188–214, hier S. 209f.

heutiges tages/ von dem Städtlein so vnten daran gelegen/ Somma  
genandt.<sup>10</sup>

Nach Form und Inhalt handelt es sich um ein Lemma, wie es in jedem Lexikon denkbar wäre. Es erläutert die unterschiedlichen Bezeichnungen und die geographische Position des Berges und liefert dem Leser damit Informationen, die für das Verständnis nicht unwesentlich sind. Anschließend wird der lyrische Text fortgeführt, bevor er nach elf Versen erneut durch einen kleinen Kommentar im Anschluss an Vers 46 unterbrochen wird:

Die sitten der Natur]  
*Propertius: Tum mihi naturae libeat perdiscere mores.*<sup>11</sup>

Das Lemma bestimmt eine Wendung aus dem unmittelbar vorangehenden Vers als Übersetzung aus dem Lateinischen und deckt die für das Verständnis nicht zwingend notwendige Traditionsschicht des Gedichts auf. Diese Beobachtung gilt für die meisten der von Opitz eingefügten Kommentare: Sie bieten aufschlussreiche Hinweise, sind aber für die Lektüre des lyrischen Textes vielfach eigentlich keine Voraussetzung und können dennoch aufgrund ihrer Position zwischen den Versen nicht überlesen werden. Denn auf den allermeisten Seiten des *Poëma Germanicum* lebt sich eine ungehemmte Lust am Annotieren aus. Die Kommentare, die vielfach zu Gruppen gebündelt sind, sind zwar in einer größeren Type gesetzt als der lyrische Textteil, drohen aber dennoch, diesen durch ihre Fülle unter sich zu begraben. Auf diese Weise spreizt das gelehrte Wissen des Autors die lyrische Textschicht immer wieder auf und konturiert einen umfassenden Bildungshintergrund, in dem der Text ganz wörtlich steht: Properz und Aristoteles, das Buch Ijob und die Korintherbriefe, Plotin und Stobaios,

---

<sup>10</sup> Martin Opitz: *Vesvviivs. Poëma Germanicum*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 5. Hrsg., kommentiert und eingeleitet von Gudrun Bamberger / Jörg Robert. Stuttgart 2021, S. 223–303, S. 255.

<sup>11</sup> Ebd., S. 256.

Seneca und Plinius der Ältere wie der Jüngere werden angeführt, vielfach in der Originalsprache zitiert und zum Teil editionsphilologisch diskutiert. Plausibel ist diese durchgehende Selbstkommentierung im Hinblick auf den exemplarischen Charakter des *Vesuvius*, mit dem Opitz stolz das erste deutsche Lehrgedicht vorlegen will. Zwar gehe es inhaltlich um Dinge, »[d]arvon kein Deutscher mundt noch biß auff diesen tag | Poetisch nie geredt« (v. 6f.),<sup>12</sup> wie es im Proömium heißt. Gerade deswegen aber muss sich der Text gegen den Vorwurf einer übertriebenen *novitas* wehren. Diesem Zweck dienen die Selbstkommentare, die das Gedicht konsequent und ohne die Möglichkeit, sie zu ignorieren, in der antiken Tradition verankern und den modernen Stoff in den abendländischen Diskurs einschreiben.

Diesem Ziel uneingedenk, haben sich Leser immer wieder an der eigenwilligen Gestalt des *Vesuvius* gestört. Hermann Oesterley oder Georg Witkowski ließen um 1900 die Kommentare vollständig weg – und das, obwohl Witkowski die Wertschätzung seines Münchner Doktorvaters Bernays für dichterische Annotationen gekannt haben wird.<sup>13</sup> Ästhetisch-wissenschaftlichen Wert aber hatten solche Kommentare offenbar nur als Fuß- oder Endnote, nicht als Störung des Gedichts. Daher griffen die Editoren tilgend ein, um den Text gegen den Autorenwillen zu *dekonstruieren*, nicht aber zu *rekonstruieren*. Denn den lyrischen Text gibt es im *Vesuvius* gerade nicht so ohne weiteres! Es gibt nur das Dräuen eines umfangreichen philologisch-antiquarischen Wissens auf beinahe jeder Seite, das der Leser wie

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 253.

<sup>13</sup> Witkowski wurde 1886 bei Bernays in München promoviert, die Arbeit erschien als Georg Witkowski: Diederich von dem Werder. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts. Leipzig 1887 im Druck und ist dem Doktorvater gewidmet. Sie enthält das Kapitel »Werder und Opitz« (ebd., S. 59–68), in dem es über diesen heißt, er sei zwar der Erneuerer der deutschen Dichtungstheorie, selbst aber »noch weit weniger als ein Lohenstein und ein Hoffmannswaldau dichterisch Großes zu schaffen im Stande« gewesen (ebd., S. 59).

auch der Editor nicht umgehen kann, das er vielmehr immer mitlesen muss, um den hybriden Text als Ganzen zu lesen.

\*\*\*

Philologie aber muss nicht dräuen, sie kann auch ein Vergnügen sein. Ihnen, lieber Herr Robert, danke ich seit vielen Jahren dieses Vergnügen und diesen Spaß an der Philologie. Sehr herzlich möchte ich Ihnen daher mit diesen Überlegungen zum Geburtstag gratulieren und Ihnen viele weitere Jahre vergnüglicher philologischer Beschäftigung wünschen – und Ihren Lesern noch manche gute Fußnote!

# MARTIN OPITZ UND SEIN *VESUVIUS* (1633)

## Vulkanologie und Sprachkrise

von Paula Furrer

1633 erscheint – als Reaktion auf den Vesuvausbruch am 16. Dezember 1631 – Opitz' Lehrgedicht mit dem Titel *Vesuvius. Poëma Germanicum*.<sup>1</sup> Opitz' Dichtung in Alexandrinern war außerordentlich erfolgreich und schrieb Literaturgeschichte, noch für Johann Christoph Gottsched und Johann Jakob Breitinger gilt sie als *der* wichtige Beitrag zur Entwicklung des deutschen Lehrgedichts.<sup>2</sup> Die auffällige Textgestalt ist in der Forschung wiederholt hervorgehoben worden:<sup>3</sup> Der Text unterbricht seine lineare Struktur fortwährend mit erläuternden Kommentaren, die Opitz' humanistische Bildung erkennen lassen. Mein Lektürevorschlag fokussiert das zweite der beiden von Bernhard Wilhelm Nüssler verfassten lateinischen Geleitgedichte und einzelne ausgewählte Abschnitte aus Opitz' ›Haupttext‹ – insofern diese, eine Hierarchie in der Textgestalt suggerierenden Bezeichnungen wie ›Haupt‹ und ›Paratext‹ beibehalten werden können. Die folgenden Ansätze sind als *work in progress* und als *stream of consciousness* zu verstehen, die dem Text in seiner Struktur gerecht zu werden versuchen.

---

<sup>1</sup> Dem Essay liegt die neue kritische, von Gudrun Bamberger und Jörg Robert besorgte Ausgabe zugrunde: Martin Opitz: *Vesuvius. Poëma Germanicum*. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 5. Hrsg., kommentiert und eingeleitet von Gudrun Bamberger / Jörg Robert. Stuttgart 2021, S. 223–303 [= GW 5]. Alle Übersetzungen des lateinischen Texts stammen von der Verfasserin.

<sup>2</sup> Vgl. Jörg Robert: *Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633)*. In: *Daphnis* 46 (2018), S. 188–214, hier S. 191.

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise Claus Zittel: *La terra trema. Unordnung als Thema und Form im frühneuzeitlichen Katastrophengedicht (ausgehend von Martin Opitz: *Vesuvius*)*. In: *Zeitsprünge. Forschungen zur frühen Neuzeit* 3 (2008), S. 101–143, hier S. 103.

Sie sind darum als Sinn- und Deutungsangebote zu sehen und implizieren keine Hierarchie in der Lektüre, sondern sind das Ergebnis einer Einladung, Opitz' Text für sich selbst sprechen zu lassen.

Das zweite Geleitgedicht Bernhard Wilhelm Nüsslers, eines Freunds Martin Opitz', der wie Opitz selbst im Dienst der Herzöge von Liegnitz und Brieg stand<sup>4</sup>, schildert knapp den Hergang des Vulkanausbruchs vom Donnern des Himmels bis zum Ausbruch selbst und der darauffolgend verwüsteten Umgebung. Nüssler verhandelt darin den Anspruch, den das Opitz'sche Lehrgedicht seiner Ansicht nach erfüllt: »Qui porro rabidum timet Vesevum | Heic illum propius potest tueri | Et flammis procul, et procul periclo« (v. 21–23)<sup>5</sup> (Übers.: »Wer den in der Ferne rasenden Vesuv fürchtet, kann ihn nun von näher betrachten, weit weg von Feuer und Gefahr.«). Außerdem schreibt Nüssler: »Quae furens semel intonabat ille; | Haec semper placide tuus docebit« (v. 26f.)<sup>6</sup> (Übers.: »Was jener [Vesuv] einmal laut ertönen ließ, das wird der deine immerwährend friedvoll lehren.«). So kontrastiert Nüssler den einmaligen Vulkanausbruch (»semel«) mit einer potentiell iterativen Lektüre des Textes (»semper«), der durch seine eigene Wiederholbarkeit im Leseakt die Einmaligkeit des Vulkanereignisses infrage stellt. Der Ausdruck »potest tueri« kann als eine von Nüssler geforderte Lektürehaltung gedeutet werden: Der/die Leser\*in ist aufgefordert, nicht den Vulkan Vesuv, sondern vielmehr den Text *Vesuvius* zu betrachten (lat. »tueri«), wodurch sich der Modus der Lektüre vom Lesen zum Betrachten, zur Kontemplation verschiebt. Indem Nüsslers Text verdeutlicht, dass Opitz' *Vesuvius* nicht gelesen, sondern gesehen werden muss, verweist er auf dessen eigene, außergewöhnliche Struktur, die wiederholt von Kom-

---

<sup>4</sup> Vgl. Axel E. Walter: Späthumanismus und Konfessionspolitik. Die europäische Gelehrtenrepublik um 1600 im Spiegel der Korrespondenzen Georg Michael Lingelsheims. Tübingen 2004, S. 325.

<sup>5</sup> GW 5, S.252.

<sup>6</sup> Ebd.

mentaren und Erläuterungen aufgebrochen wird. Lediglich der Text ermöglicht es dem/der Leser\*in, der nicht immer gefahrenlosen Schöpfung Gottes nahe zu sein, ohne sich dabei selbst zu gefährden, indem er/sie über ebenjene potentiell gefährliche Schöpfung Gottes in einem Lehrgedicht<sup>7</sup> liest. Als Konsequenz dieser Deutung des Nüssler'schen Geleitgedichts überbietet *Vesuvius* also bereits in einem seiner vorangehenden Paratexte in blasphemisch anmutender Weise das göttliche Werk, da sich dieses ausschließlich in Textform friedvoll und wiederholt rezipieren lässt. Folgt man dem Text weiter in einer, wie bereits mehrfach angedeutet, eigentlich kaum realisierbaren linearen Lektüre, thematisiert Opitz das Verhalten zweier Brüder während des Ätna-Ausbruchs,<sup>8</sup> die ihre Eltern auf den Schultern aus der Gefahr hinaustragen.<sup>9</sup> Dieses moralische Verhalten der Brüder steht im Kontrast zu jenem der anderen Betroffenen, die ihr Hab und Gut in Sicherheit zu bringen versuchen. Basierend auf diesem Bild konstatiert Opitz, dass die Frömmigkeit den Menschen durch alles hindurch trägt.<sup>10</sup> Mit der ›Lektüre-Anweisung Nüsslers vor Augen wird jedoch deutlich, wie Opitz' Text diese Ansicht geradezu unterläuft: Nicht die Schöpfung Gottes, der Vesuv selbst soll betrachtet werden, sondern der *Vesuvius*, die Schöpfung Opitz' und die bricolageartig anmutende und schillernde Oberfläche des Textes: Da die Typographie von Lauftext und Kommentar teilweise kaum zu unterscheiden ist, verschmelzen die beiden Textbausteine miteinander, der Para- wird zum Haupttext und umgekehrt. So stellt der Text seine eigene lineare Lektüre mittels Nüsslers ›potest tueri‹ (nicht etwa:

---

<sup>7</sup> Vgl. zur umstrittenen Gattungszugehörigkeit Jörg Robert: Martin Opitz: *Vesuvius. Poëma Germanicum* (1633). In: Roland Borgards u. a. (Hrsg.): *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart / Weimar 2013, S. 301–305.

<sup>8</sup> Opitz kennt und nutzt die in der *Appendix Vergiliana* überlieferte Lehrdichtung *De Aetna* und basiert unterschiedliche, teils die Vulkanologie betreffende Stellen auf der antiken Vorlage.

<sup>9</sup> Vgl. GW 5, S. 273.

<sup>10</sup> Vgl. ebd.

›legere‹) fortwährend in Frage und verneint diese in letzter Konsequenz. Die *mise en page* suggeriert so das Brüchig-Werden des ihr zugrunde liegenden Materials, der Schrift und der Sprache selbst. Deutet diese Selbstreflexion vielleicht die krisenhafte Erkenntnis an, dass Gottes Schöpfung und ein damit einhergehendes Frömmigkeitsideal keine Heilsgewissheit mehr transportieren können?

Nach einem Musenanruf schreibt Opitz: »es glaube keiner nicht | Diß was der Tichter wahn von diesen orten spricht« (v. 277f.)<sup>11</sup> und rehabilitiert so den seit der Antike gängigen Topos der lügenden Dichter, die mythologische Erzählungen des Vesuvs überliefern. Die Muse soll Opitz nun dabei unterstützen, die wahren Ursachen für die Beschaffenheit und das Wirken des Vesuvs zu beschreiben, denn Opitz will nur in seinen Text aufnehmen, was »vnlaugbar« (v. 294)<sup>12</sup> ist. Spätestens in diesem Abschnitt wird klar, dass Opitz den Anspruch vertritt, ein Lehrgedicht mit Wahrheitsgehalt vorzulegen.<sup>13</sup> Doch der/die Leser\*in ist aufgefordert, bei einer genauen Lektüre zu durchschauen, inwiefern dieser Anspruch vom Text auch eingelöst wird: Teilweise vertritt Opitz veraltete Theorien der Vulkanologie, wodurch der Wahrheitsgehalt bereits zweifelhaft wird. Dieser Eindruck wird verstärkt über den formalen Aufbau, der mittels seiner Kommentarstruktur seine eigene Materialität, jene der Schrift und der Sprache, in den Fokus rückt. Was auf den ersten Blick wie ein Lehrgedicht mit Wahrheitsanspruch anmutet, wird auch hier bei genauerem Hinschauen brüchig: Indem die Oberfläche der Schrift ihre eigene Materialität ausstellt und der Text seine Anatomie und Genese ostentativ thematisiert, ist die Ausdruckskraft der Sprache durch die fortwährende Verunsicherung in der Textgestalt ge-

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 276f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 278.

<sup>13</sup> Vgl. Robert 2018, S. 195, der plausibilisiert, dass es sich bei *Vesuvius* um ein Gattungshybrid handelt, das an einer Schnittstelle zwischen einem moralisch-religiösen und einem epistemologisch-didaktischen Anspruch angesiedelt ist.

schwächt. Eine kontinuierliche Lektüre wird unmöglich, gar zur Zumutung, der Text unterbricht und irritiert fortwährend: durch Schriftwechsel, durch Sprachwechsel, durch Springen zwischen Argument und Kommentar. Dies wird umso deutlicher, da gerade die Kommentare scheinbar so be-  
redt ihr Wissen transportieren. Der Text nimmt durch seine Gestalt also gewissermaßen seine eigene Allegorese vorweg, indem er durch seine Struktur den verzweifelt Versuch ausstellt, Wissen und Wahrheit zu konstruieren, dabei aber scheitern muss, da er diesen Anspruch durch seine eigene Oberfläche systematisch unterwandert.

*Vesuvius* begnügt sich also nicht mit theologisch prekären Aussagen (Nüsslers zweites Geleitgedicht und dessen Anweisung, Gottes Schöpfung lediglich in Textform zu betrachten), sondern stellt seine eigene Struktur und die damit verbundene Aussagekraft in Frage: Die Textoberfläche spiegelt in ihrer Zerklüftung durch die Kommentarstruktur das Brüchig-Werden eines Wertesystems, das die Unsicherheit über den epistemischen und heilsbringenden Status des göttlichen Werks ausstellt. Denn wenn die Ordnung Gottes nicht mehr sicher ist, kann auch die Textgestalt nicht mehr gesichert sein; sie wird skelettartig, fluktuierend, Haupt- und Paratext lösen ihre Hierarchie auf und gehen ineinander über, sodass der Leser bei einer linearen Lektüre immer wieder einer Irritation unterworfen wird. »Diese hybride Präsentationsform zeigt das Bemühen, die divergierenden Aspekte von Literatur und Wissen auf einer gemeinsamen Textoberfläche zu verbinden.«<sup>14</sup> Opitz scheint sein eigener Text zu entgleiten, den er wiederum durch ein Gerüst von Erläuterungen und Kommentaren zu stützen versucht.

Die Analyse zeigt, wie sich eine für die Textgestaltung sensible Lektüre auf die Deutung von Opitz' großem Lehrgedicht auswirkt. Die dem/der Leser\*in dargebotene *mise en page* verdeutlicht den vergeblichen Versuch des

---

<sup>14</sup> Robert 2013, S. 302

Textes, sich selbst zu konstruieren, der jedoch durch seine Kommentarstruktur als wackliges Gerüst sichtbar wird, das selbst unter dem den Vulkanausbruch begleitenden Erdbeben erzittert. Nach einer eingehenden Lektüre – bzw. Betrachtung – lässt sich also berechtigterweise die Frage stellen, inwiefern Opitz' Dichtung eine Reaktion auf den historischen Vulkanausbruch darstellt oder aber nicht eher als Ausdruck einer sich verlierenden metaphysischen und eschatologischen Gewissheit zu deuten ist, die der frühneuzeitliche Text wiederum durch den Verlust der Sinnhaftigkeit von Schrift und Sprache überhaupt ausstellt.

\*\*\*

Lieber Herr Robert, *Vesuvius* war jener Text, mit dem ich mein Studium abschließen und meine Beschäftigung mit Literatur der Frühen Neuzeit bei Ihnen beginnen durfte. Sie konnten mein Interesse für historische Fragestellungen wachrufen und schärfen und dürfen meine obenstehende Analyse deshalb mit einem Augenzwinkern als eine letzte dekonstruktivistische Irritation meinerseits lesen. Ich wünsche Ihnen alles Gute zu Ihrem runden Geburtstag!

# MARTIN OPITZ UND DER RÄTSELHAFTE WESTWIND DER GAMBARA

von Astrid Dröse

Auß dem Italienischen Gambaræ  
An den Westwind.

DV Westwind/ der im Lentz den Luft der Felder heget/  
Den Venus außgeschickt biß an das schwartze Meer/  
Hastu gar keinen Staub gebracht mit dir anher/  
Den mein geliebter Buhl an seinen Füßen treget?  
Ach hastu/ wenn sein Hertz auß Liebe sich beweget/  
Nicht seines Athems was gefangen ohngefähr/  
Vnd jhn durch deine Lufft geraubt/ als du vnd er  
Der Venus den Geruch der Lieblichkeit erreget?  
Viel mehr ist Spanien von mir als Rom geschetzt/  
Ob es gleich vberal mit vielem Blut genetzt/  
Weil mein Buhl drinnen ist/ so muß ich es erhöhen.  
Ach Westwind/ hole mir ein stäublin diser stund/  
Ein einig seufftzerlin auß seinem roten Mund/  
Hier thue es in den Brieff/ darauff die Reimen stehen.<sup>1</sup>

Das Sonett *An den Westwind*, das erstmals 1624 in den von Julius Wilhelm Zingref herausgegebenen *Teutschen Poemata* des Martin Opitz erschien, umgibt ein Rätsel – nämlich das seiner Herkunft. Es handelt sich um ein petrarkistisches Liebesgedicht, die Sprecherin wendet sich sehnsuchtsvoll an den Westwind mit der Bitte, dass er ihr ein Lebenszeichen von dem weit entfernten Geliebten, ihrem »Buhl[en]«, bringen möge. Im Zentrum steht das Motiv der indirekten Berührung durch den Wind, der zugleich als Liebesbote dienen soll.

---

<sup>1</sup> Martin Opitz: *Teutsche Pöemata* [...]. Straßburg: Eberhard Zeßner 1624, S. 66f.

Die Überschrift weist das Sonett als Übertragung aus dem Italienischen aus. Der Zusatz »Gambarae«, also »ein Gedicht der Gambara«, legt dabei eine konkrete Fährte: Der Hinweis bezieht sich auf Veronica Gambara (1485–1550), Fürstin von Correggio, die nach dem Tod ihres Gemahls Giberto X. 33-jährig die Regentschaft der kleinen Signoria in Oberitalien übernahm und in den Wirren der Italienischen Kriege über drei Jahrzehnte klug dessen Geschicke lenkte. Besonders lag ihr die Kunst am Herzen, sie gestaltete ihre Residenz zu einem Musenhof *avant la lettre* aus, korrespondierte mit Bembo und Aretino, verkehrte freundschaftlich mit Ariost und Sannazaro – und sie griff selbst zur Feder. 67 Gedichte der Veronica Gambara sind heute noch bekannt, jedoch verstreut überliefert, denn Werkpolitik zu betreiben, war der kunstsinnigen Fürstin offenbar nicht wichtig. Ihre *rime sparse* – Liebeslyrik wie auch politische Zeitgedichte – wurden vermutlich am Hof vorgetragen oder gesungen und zirkulierten im Kreis ihrer illustren Freunde. Ihre Sonette erschienen rund 100 Jahre später Martin Opitz offenkundig so wertvoll und mustergültig, dass er eine Reihe von ihnen übersetzte und damit in »seinen Kanon« der Weltliteratur aufnahm. Das Westwind-Sonett ist nämlich nicht das einzige Gedicht, das Opitz als Gambara-Übersetzung ausweist: Insgesamt finden sich in der Ausgabe von 1624 sieben, die in den *Acht Büchern Deutscher Poematum* (1625) exponiert zu einem kleinen Zyklus arrangiert werden. Hier drängen sich jedoch schon die nächsten Fragen auf: Was bewegte Opitz dazu, die Gedichte der Renaissance-Dichterin zu Mustersonetten zu erklären, wie lernte er sie überhaupt kennen, in welcher Form lagen sie ihm vor und in welchem Verhältnis stehen seine Übersetzungen zu den italienischen Originalen?

Die Texte haben durchaus das Potenzial zum Skandal: Es handelt sich um bekenntnishafte Liebeslyrik aus der Feder einer katholischen Regentin, einer Italienerin, einer Frau! Die Opitz-Forschung hat auf diese Fragen lange keine präzisen Antworten gefunden bzw. die Brisanz dieser Texte

nicht erkannt und so gehört der Aufsatz *Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambara* (2019), der sich genau diesen Rätseln um Opitz' Musterfrau widmet, gewiss zu den wichtigsten und originellsten Opitz-Studien unseres Jubilars, nicht zuletzt, was die hier entwickelte Analysemethodik betrifft.<sup>2</sup>

Der Aufsatz selbst hat eine längere Geschichte: Zum einen steht er in der Linie seiner Forschungen in den 2000er-Jahren – der Arbeit am Münchener SFB, wo Fragen der europäischen *imitatio*-Poetik im Zentrum standen. Diese führte zu einer zunehmend kritischen Auseinandersetzung mit der wirkmächtigen These von der »Pluralisierung des erotischen Diskurses«<sup>3</sup>. Die Betrachtung rein innerliterarischer Ausdifferenzierung der frühneuzeitlichen Liebeskonzepte schien Jörg Robert zu eng gefasst. Die Kritik betrifft vor allem die autonomieästhetischen Prämissen des Hempfer-Ansatzes: Der petrarkistische Diskurs ist zweifellos für die rinascimentalen Episteme insgesamt kennzeichnend – doch verliert man zu viel, wenn man Literatur bzw. hier konkreter die Liebeslyrik der Frühen Neuzeit auf ein elaboriertes, intertextuelles Spiel reduziert. Sind es nicht die Realitäten des 16. und 17. Jahrhunderts, die Lebenswelt, die Sehnsüchte, Ängste und Ideen der Menschen in der Frühmoderne, die für den Literatur- und Kulturhistoriker das entscheidende Erkenntnisinteresse darstellen? Denn nur die Literatur, keine andere Quelle, eröffnet die Möglichkeit, das

---

<sup>2</sup> Jörg Robert: *Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambara*. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*. Berlin / Boston 2019a, S. 237–259 (im Folgenden zitiert im Text unter Angabe der Seitenzahl). Der Aufsatz erschien zugleich, leicht gekürzt, auf Italienisch: Jörg Robert: *Opitz traduttore di Veronica Gambara*. In: Francesco Rossi (Hrsg.): *Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco*. Pisa 2019b, S. 13–35.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Klaus W. Hempfer: *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Beilay, Ronsard)*. In: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, S. 7–44.

›Imaginäre‹ dieser Zeit zu rekonstruieren. Diese Welthaltigkeit hinter den überlieferten und immer wieder neu variierten Topoi und Metaphern, die die Literatur der Epoche prägen, zu erspüren und dann in philologisch-historischer Detailarbeit sichtbar zu machen, vor allem den Petrarkismus als »soziale Performanz« und »Reflexionsmedium ethischer Standpunkte«<sup>4</sup> zu entdecken – das ist der programmatische Horizont, in dem zuerst die Fleming-Studie (*Der Petrarkist als Pathologe*, 2012)<sup>5</sup> und auch der Gambara-Aufsatz von 2019 stehen.

Dieser gehört darüber hinaus in einen Forschungszusammenhang, der sich in der Würzburger Assistenten- und Privatdozentenzeit aus der Beschäftigung mit der Klassischen Moderne und Anthropologie entwickelt hat, konkret mit Rainer Maria Rilke und dessen Übertragung der Sonette der Louise Labé. Hier – wie auch bei Opitz – stellt sich die Frage nach den Geschlechterordnungen und der Adaptation des weiblichen Petrarkismus durch männliche Übersetzer. Gegen Adornos und Hugo Friedrichs herablassende Kritik stellt Jörg Robert die innovative Übersetzungspoetik heraus: Rilke interpretiert die Renaissance-Dichterin Labé mit Freud und Nietzsche, aus dem frühneuzeitlichen weiblichen Petrarkismus wird ein ›ozeanischer‹ oder ›dionysischer‹ Petrarkismus, so das Ergebnis der Studie.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Jörg Robert: Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz). In: Dorothea Klein (Hrsg.): Formen der Selbstthematization in der vormodernen Lyrik. Hildesheim 2020, S. 471–490, hier S. 477.

<sup>5</sup> Jörg Robert: Der Petrarkist als Pathologe. Bemerkungen zu Flemings medizinischer Dissertation *De lue venerea* (1640). In: Stefanie Arend / Claudius Sittig (Hrsg.): Was ein Poëte kan! Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640). Berlin / Boston 2012, S. 75–95.

<sup>6</sup> Der Aufsatz ›ruhte‹ einige Zeit und erblickte dann in überarbeiteter Form in der FS für Georg Braungart das Licht der Welt: Jörg Robert: Sonettdialog und Liebesmystik – Rilke übersetzt Louise Labé. In: Mario Gotterbarm / Stefan Knödler / Dietmar Till (Hrsg.): Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts. Paderborn u. a. 2019, S. 215–236.

Freud und C. G. Jung passen für Jörg Robert übrigens auch gut zu Opitz, vor allem, wenn es um die Tiefenschichten des *Vesuvius* geht. Im Fall der Gambara-Übersetzung konzentriert sich die Analyse jedoch auf historisch naheliegende, zentrale Kontexte und Diskurse – auf *imitatio* und Liebeskonzepte, auf die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Lebenswelt. Gezeigt werden Opitz' »gewaltsame Umdeutungen« (S. 249): »Während die italienische Gambara zu resignativer Gelassenheit nach vollzogener Beichte und Absolution findet, erscheint die deutsche Gambara wie eine unverbesserliche Kurtisane, deren anfängliche Reue am Ende wieder – nach dem Prinzip: Ich kann nicht anders! – dahin steht.« (S. 257) Damit zeige sich Opitz' äußerst ambivalentes Verhältnis zu seinem italienischen Vorbild: Zwar entspreche die »edele Poetin« Opitz' durchaus elitärem, standesbewusstem Verständnis von Dichtung, zugleich sei sie ihm »als Liebende und Dichterin [...] jedoch erkennbar suspekt. Die ideale Dichter-Fürstin wird am Ende zum Zerrbild der unverbesserlichen Kurtisanen, zum abschreckenden Exempel im Rahmen bürgerlich-protestantischer Ethik und Hofkritik.« (S. 258) Die vielen kleinen Schritte, von der exakten Bestimmung der Opitz vorliegenden, italienischen Anthologie, über den philologischen Übersetzungsvergleich bis hin zur kulturhistorischen (Re-)Kontextualisierung der Sonette kann ich an dieser Stelle nicht rekapitulieren. Hier ist JR in seinem Element, moderiert zwischen den beiden differierenden Lebenswelten und lässt immer wieder virtuos, aber dabei doch dezent, das philologische Florett hervorblitzen. Die Sympathie für die kunstvolle Hofpoesie der italienischen Renaissance-Autorin ist dabei genauso spürbar wie er dem Projekt des deutschen Dichters, durch »Einbürgerung« fremder Poesie die Literatur der Muttersprache in die erste Liga Europas zu befördern, Anerkennung zollt.

Was aber ist nun mit *An den Westwind*? Hier stößt selbst Expertus Robertus an seine Grenzen. Denn während alle anderen Sonette des

Gambara-Zyklus mit ihren italienischen Vorlagen verglichen und durchgearbeitet werden, heißt es hierzu:

Das sechste Stück (XXII) bei Opitz (überschrieben: »An den Westwind«) hat kein Gegenstück in der Domenichi-Sammlung. Es findet sich aber auch nicht in den weiteren, auf Domenichi 1545 aufbauenden Anthologien z. B. von Girolamo Ruscelli (1553 bzw. 1554) oder Lodovico Domenichi selbst, der 1559 eine viel beachtete Sammlung *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne* (Lucca: Vincenzo Busdragho 1559) publiziert, die (S. 149–162) den umfangreichsten Kanon an Gambara-Texten bietet. (S. 246)

Zu gerne hätte ich dem Jubilar das bislang nicht identifizierte Gambara-Sonett auf den Gabentisch gelegt. Doch die Suche blieb vergeblich. Vielleicht existiert auch gar keine Vorlage? Handelt es sich also tatsächlich »um eine Originaldichtung, eine gezielte »Fälschung«, die Opitz den echten Gambara-Gedichten als Mystifikation unterschob, um die Perfektion seiner *imitatio* und *interpretatio* unter Beweis zu stellen?« (S. 247)

Thematisch reiht sich das Westwind-Sonett elegant in den Gambara-Zyklus der 1625er Ausgabe ein. In der hier arrangierten *storia d'amore* steht es somit an vorletzter Position und thematisiert die Trennung der Liebenden, bevor das weibliche Ich im letzten Sonett die endgültige Abkehr von der Dichtung beschließt.

Vielleicht gibt eine nähere Betrachtung des Textes weiteren Aufschluss: Das Sonett ist als Anrede an die Personifikation des Westwinds, den Gott Zephir, gestaltet. Zephir gilt in der antiken Mythologie als Frühlingsbote, in Ovids *Fasti* wird die Nymphe Chloris durch Umarmung und den milden Atem Zephirs zu Flora, die nun das Reich der Blumen regiert und den Frühling bringt. Die Renaissancekunst – man denkt sofort an Sandro Botticelli (*La Primavera* und *La Nascita di Venere*) – hat das Motiv vielfach aufgegriffen. Auch in Francesco Petrarcas *Canzoniere* findet sich im zweiten Teil (*In Morte di Madonna Laura*, RVF 310) ein Zephir-Sonett: »Zefiro torna,

e'l bel tempo rimena«, Zephir kehrt wieder und mit ihm die Pracht der Natur und das schöne Wetter. Alles vergnügt sich, Amor ist allgegenwärtig (»l'aria, e l'acqua, e la terra è d'amor piena«) und jeder feiert die »primavera candida e vermiglia«. Nur das Ich kann sich nicht freuen, ohne die Geliebte erscheint ihm alles als »un deserto«, als öde Wüste. Ausgehend von Petrarca wird Zephir als personifizierte Naturerscheinung zum typischen Requisit der Liebeslyrik. Bei Poliziano beispielsweise sollen die Winde die Liebesverse zur Geliebten tragen (»Portate, venti, questi dolci versi/ Dentro all'orecchie della ninfa mia«); bisweilen kommt ein lasziver Unterton hinzu, wie im Fall von Marinos Sonetten, wo Zefiro der schönen Chloris mit anzüglichen »scherzi« nachstellt.

Neben seinen antik-humanistischen Wurzeln hat das Motiv des Westwinds als Liebesbote im Petrarkismus auch in der provenzalischen Liebeslyrik der Trobadors, vor allem in der Gattung der *chanson de femme*, einen Bezugspunkt. Man vermutet noch ältere spanisch-arabische Quellen, wozu vor allem der Bildbereich des Wüstensands passt, der getragen vom Wind die getrennten Liebenden verbinden kann. Noch die Westwind-Gedichte in Goethes *West-Östlichem Divan* stehen in diesem Traditionszusammenhang. Hier spricht Suleika in einem Lied, das nach ihren eigenen Aussagen von Marianne von Willemer stammt, den Westwind als Liebesboten an:

Ach! um deine feuchten Schwingen,  
West, wie sehr ich dich beneide:  
Denn du kannst ihm Kunde bringen  
Was ich in der Trennung leide.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe: West-Östlicher Divan. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Abteilung 1, Bd. 3,1. Hrsg. von Henrik Birus. Frankfurt am Main 1994, S. 95.

In der Renaissance vereinigte sich die Linie der mittelalterlichen *chanson de femme* mit der Zephir-Mythologie. Die Sprecherin in Louise Labés Sonett XV (*Pour le retour du Soleil honorer*) beispielsweise bittet den lebensfrohen Frühlingsbringer Zephir, ihr den Liebsten, ihre Sonne («mon Soleil»), zurückzubringen.<sup>8</sup>

Auch in Opitz' Sonett ist Zephir zunächst der Frühlingswindgott, »der im Lenz den Luft der Felder heget«. Alliterative Verbindungen, schmeichelnde Vokalreihen und vielfach eingesetzte Enjambements, die die jeweiligen Quartette und Terzette zu in sich geschlossenen, gedanklichen Einheiten verbinden, lassen das Rauschen des milden Windes gleichsam klanglich entstehen. Die Form selbst wirkt, obgleich es sich um ein streng gebautes Alexandrinersonett handelt, »wie [...] vom Zephyr gewiegt« (Friedrich Schiller, *Der Tanz*). Doch der Westwind ist nicht nur Frühlingsbringer, sondern eben auch Liebesbote. Die Sprecherin greift die mit Zephir oft verknüpfte Vorstellung des Liebeshauchs, mit dem dieser, wie in Botticellis Gemälden, Flora zum Leben erweckt, auf. In den ersten zwei Quartetten fragt sie den Westwind, ob er nicht ein Lebenszeichen von dem entfernten »Buhl[en]« brächte, wenigstens ein Staubkörnchen, das dieser »an seinen Füßen treget«. Der Geliebte ist im fernen Spanien, das weibliche Ich in Italien. Die zweifache Erwähnung der Staubkörner evoziert entsprechende Schauplätze: die Wüsten Andalusiens, von denen aus der Poniente Richtung Westen »biß an das schwarze Meer« weht.

Hervorsticht der ambivalente Begriff »Buhl[e]«. Er deutet die innige Verbundenheit an, weist aber auch auf eine illegitime, anrühige Liebeskonstellation hin. Der »Buhl[e]« ist in diesem zweideutigen Sinn Leitmotiv in Opitz' gesamtem *Gambara*-Zyklus und markiert den entscheidenden »Systemwechsel«, der durch die Übersetzung vollzogen wird: »Die

---

<sup>8</sup> Zur Motivgeschichte vgl. die materialreiche Studie von Elke Frensch: *Westwind als lyrisches Motiv*. Heidelberg 1978.

petrarkistische Distanzliebe wird zur hedonistischen Erfüllungsliebe, wie sie die Liebeselegie kennzeichnet, verschoben« (S. 253). Zu ergänzen wäre, dass die Bezeichnung »Buhl[e]« dem Zyklus eine volksliedhafte Tönung verleiht und dem edlen Renaissance-Petrarkismus etwas Derbes und Urwüchsiges, auch Wildes und zugleich Inniges beimischt. »Buhl[e]« ist der Geliebte oder die Geliebte im Volkslied – noch Goethes Gretchen singt von der »treuen Buhle«. »Sie redet die Augen jhres Buhlen an/ den sie vmbfangen« lautet das *argumentum*, das Opitz dem ersten Gedicht der Reihe neu hinzufügt, denn die Sonette der Gambara haben keine Überschriften.

Dass nun gerade der Westwind angesprochen wird, hat einen konkreten Grund, der über das mythologisch-literarische Zephir-Motiv hinausreicht: Angedeutet werden die europäischen Konflikte des 16. Jahrhunderts, die sog. Renaissance-Kriege, die auf der Apenninenhalbinsel zwischen den Großmächten, v. a. den Habsburgern und Frankreich, ausgetragen wurden. Ist der Geliebte vielleicht nach Spanien verschleppt worden oder dient er in einem Söldnerheer? Wir erfahren es nicht. Der konkrete geographische Bezug suggeriert jedoch die italienische Provenienz des Textes – ein Indiz für die Existenz eines entsprechenden Originals oder ein Pseudo-Realitätseffekt, den Opitz geschickt einbindet, um den italienischen Ursprung des Sonetts nochmals herauszustellen?

Unabhängig davon klingt im Gedicht auch eine ›logistische‹ Funktion des Winds an. Hier spiegelt sich der meteorologische Diskurs der Zeit: Windwissen gewinnt in der Frühen Neuzeit an Bedeutung, Kaufmänner und Weltentdecker sind auf hoher See von jeher darauf angewiesen, dass die Winde günstig sind. Die Beobachtung von Windstärke und Windrichtung wird nun exakter, die antiken Windtheorien und Kosmogonien werden aufgegriffen und mit den Erkenntnissen der neuen Vermessungstechniken kombiniert. Ein Beispiel dafür wäre der berühmte Barbari-Plan von Venedig, eine unglaublich detaillierte Vedute von 1500,

die auch auf mythologische Darstellung des Windes nicht verzichtet. Im Bild des Zephirs verbinden sich bei Opitz wie bei seinen dichtenden Zeitgenossen Mythologie und Meteorologie. »Guter Wind und stille Wellen, heiter Wetter, Sonnenschein«, wünschen die Freunde Paul Fleming in einem Gedicht für seine Reisen in die Ferne. Fleming selbst verfasst ein Sonett »An den Westwind, daß er sie zu ihm bringe«: Das Ich bittet »Zefir«, die Geliebte sanft in sich zu hüllen und sie dadurch quasi per Luftpost zu ihm hinüberzuschicken. Auch Georg Greflinger beschwört in seinem Lied *Auff die zurück-Reise* den Westwind: »Fuge fuge Wind von Westen/ | Laß die Segel schwanger gehn/ [...] Geh voran/ sag meiner Floren | Seladon sey vor den Thoren.«

Doch zurück zu Opitz' Sonett: Im zweiten Terzett wird der Westwind erneut direkt angesprochen. Nach dem Wunsch, den fernen Geliebten durch den vom Winde verwehten Wüstensand spürbar zu machen, und der Vorstellung, durch die Luft den »Geruch der Lieblichkeit« einatmen zu können, soll nun seine Stimme durch den Wind übertragen werden. Zephir soll als eine Art Telegraph fungieren und ein »seufftzerlin« des »Buhl[en]« übermitteln, offenbar als Beweis für die Gegenseitigkeit der Liebe. Die Pointe folgt im letzten Vers: Die Sprecherin hat das vorliegende Sonett auf den Umschlag eines Briefes geschrieben, den sie Zephir überreicht. Hier hinein soll er das »seufftzerlin«, den entscheidenden Liebesbeweis, geben und an sie zurückbringen: »Hier thue es in den Brieff/ darauff die Reimen stehen.«

Wir sind also Zeuge einer Schreibszene geworden, eine Frau verfasst einen Liebesbrief, der sich jedoch nicht an den Geliebten richtet, sondern an den Luftpostboten Zephir. Möglicherweise steckt mehr hinter diesen Versen als rhetorische *acutezza*: Veronica Gambara war nämlich tatsächlich eine aktive Briefschreiberin. Von Vittoria Colonna, der anderen großen italienischen Renaissancedichterin und Korrespondenzpartnerin Gambaras, ist bekannt, dass im Zuge ihres Briefwechsels mit dieser und vor

allem mit Michelangelo immer wieder Gedichte auf den äußeren Teil des gefalteten Briefs geschrieben wurden. Dabei muss man die besonderen Techniken des ›letterlocking‹, der Brieffaltkunst bedenken, durch die ein persönlicher Brief in der Frühen Neuzeit eingeschlagen, beschrieben und verziert wurde, denn einen Umschlag wie heute gab es nicht. Diese epistolare Praxis der Veronica Gambara könnte also die Pointe des Sonetts erklären und ein Indiz für die Existenz einer Vorlage sein. Auch die genannten Petrarca-Bezüge (*Zefiro torna*), überhaupt die Systemreferenz auf die petrarkistische Westwindmotivik, die mythologischen Verweise auf den Windgott, der in der italienischen Renaissancekultur vielfach anzutreffen ist (s. Botticelli), die Anspielungen auf die politische Situation Italiens im 16. Jahrhundert und die typische Form der poetischen Briefgestaltung adeliger Poetinnen, die alle im deutschen Text aufgegriffen werden, deuten darauf hin. Oder war Opitz durch die Übersetzung der anderen sechs Sonette mittlerweile ein solcher Gambara-Experte geworden, dass er ein entsprechendes Sonett frei imaginieren, gar fälschen konnte?

Ich sehe nur eine Möglichkeit, Klarheit zu gewinnen: Autopsie vor Ort, sprich eine Exkursion nach Correggio, um in den oberitalienischen Archiven nach dem verschollenen Gambara-Sonett zu suchen. Zu dieser Reise lade ich unseren Jubilar hiermit ein und danke ihm herzlich für schon fast ein Jahrzehnt der Zusammenarbeit, das so ereignisreich war und in dem ich unsagbar viel gelernt habe. Mögen Zephir und Flora den runden Geburtstag mit Frühlingsdüften und Blumen begleiten! Unsere Blütenlese kann hoffentlich ihren Teil zu einem freudigen Ehrenfest beitragen.



MARTIN OPITZENS ÜBERSETZUNG AUFF DAS MENSCHLICHE  
LEBEN AUS DER ANTHOLOGIA GRAECA

von Yuzhong Chen

Für Herrn Professor Jörg Robert zum 50. Geburtstag  
Mit Dank für die gemeinsamen, schönen Tübinger Zeiten

*In vitam humanam*, Tit. XIII.

POSIDIPPI, sive, utaliis placet, CRATETIS CYNICI.

Ποίην τις βίοτιο τάμοι τρίβον; εἰν ἀγορῇ μὲν  
Νείκεα καὶ χαλεπαὶ πρήξιες· ἐν δὲ δόμοις  
Φροντίδες· ἐν δ' ἀγροῖς καμάτων ἄλις· ἐν δὲ θαλάσση  
Τάρβος· Ἐπὶ ξείνης δ', ἦν μὲν ἔχης τι, δέος.  
Ἦν δ' ἀπορῆς, ἀνηρόν· ἔχεις γάμον; οὐκ ἀμέριμος  
Ἔσσεαι. οὐ γαμέεις; ζῆς ἔτ' ἐρημότερον.  
Τέκνα, πόνοι· πῆρωσις ἅπαις βίος· αἱ νεότητες  
Ἄφρονες· αἱ πολιαὶ δ' ἔμπαλιν ἀδρανέες.  
Ἦν ἄρα τοῖν δοιοῖν ἐνὸς αἵρεσις, ἢ τὸ γενέσθαι  
Μηδέποτ' ἢ τὸ θανεῖν αὐτίκα τικτόμενον.

JOSEPHUS SCALIGER.

QVod vitae insistemus iter, si plena tumultu  
Rebus et implicitis sunt fora, cura domi?  
Rura labor multus circumstat in aeqvove terror.  
Ac peregrè, sive es dives, ubiqvè times;  
Sin pauper, moeres. Vivis cum conjuge? curis  
Non sine eris: vitâ es coelibe? solus eris.  
Sollicitus cumprole; orbus sine prole: juvena  
Consilio, sed vi cana senecta caret.  
Alterutra istarum sors optima deniqve, vel non  
Nasci, vel natum sic citò obire diem.

**Auff das Menschliche Leben.**

WAs Leben stellt man an? D(a)z Rahthauß bringt von morgen  
Biß Abend Müh vnd Zanck: Jm Hause wachsen Sorgen:  
    Zu Felde sawrer Schweiß: Zur See nur Angst vnd Leid:  
    Auff Reisen/ hast du was/ ist stete Furchtsambkeit;  
Viel Elend/ hastu nichts: durch Heyraht mustu schweben  
Jn Kummer: bleibst du so/ so mustu einsam leben.  
    Bey Kindern wird die Zeit zu kurtz/ ohn sie zu lang:  
    Die Jugend ist nicht klug: das Alter schwach vnd krank.  
Das best' auß zweyen ist/ gar nie gebohren werden/  
Nie/ oder aber doch bald scheiden von der Erden.<sup>1</sup>

Seine bedeutende Stellung in der deutschen Literaturgeschichte hat Martin Opitz (1597–1639) primär nicht mit seiner theoretischen und literarischen Originalität gesichert. Seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) standen Julius Scaliger (1484–1558) und Pierre de Ronsard (1524–1585) Pate und bewusst hat Opitz dieses Büchlein als Nachfolger der Poetiken des Aristoteles und Horaz angesehen.<sup>2</sup> Auch Opitzens dichterischer Erfolg wäre ohne ausländische Vorbilder undenkbar gewesen: Seine petrarkistischen Sonette haben ihm den Beinamen ›deutscher Petrarca‹ eingebracht.<sup>3</sup> Doch wie wenig es Opitz auf die Originalität seiner Schriften ankam, wird schon am ersten Kapitel der *Poeterey* deutlich, in dem er ausdrücklich sagt, dass die Vorbilder bereits so viel getan hätten, »das weiter etwas darbey zue thun vergeben ist. Derentwegen ich nur etwas/ so ich in gemeine von aller Poeterey zue erinnern von nöthen zue sein erachte/ hiervor setzen wil/

---

<sup>1</sup> FLORILEGII VARIORUM EPIGRAMMATUM LIBER UNUS. MART. OPITIIUS ex vetustis ac recentioribus Poetis congressit, et versibus Germanicis reddidit. Leipzig: Henning Köhler 1639, S. 1f.

<sup>2</sup> Dies sagt Opitz selbst in der *Poeterey*, wobei er Ronsard verheimlicht: »Bey den Griechen hat es Aristoteles vornehmlich gethan; bey den Lateinern Horatius; vnd zue unserer Voreltern zeiten Vida vnnnd Scaliger so ausführlich [...]« Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*. Studienausgabe. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 13.

<sup>3</sup> Vgl. Gerhart Hoffmeister: *Petrarkistische Lyrik*. Stuttgart 1973, S. 66.

nachmals das was vnserer deutsche Sprache vornemlich angehet/ etwas vmbstendlicher für augen stellen.«<sup>4</sup> Ihm geht es auch hier wie im *Aristarch* (1617) um eine deutsche Kunstdichtung, die nun an die Stelle der neulateinischen Literatur des Späthumanismus treten soll, dessen Geist jedoch auch in der deutschen Sprache beibehalten werden muss.<sup>5</sup>

In diesem Sinne schließt Opitz »in der Vorrede zur *Poeterey* [...] nicht nur antike und neuzeitliche (lateinische) Poetiken gleichrangig zusammen«, sondern er verdeutlicht auch, »daß es hier ganz konkret um deren *translatio* und Aneignung in der Volkssprache, eben eine *Deutsche Poeterey* geht, die jene sprach- und zeittranszendenten Sätze der *techné* lediglich in einer bestimmten Sprache als einem Einzelsektor ausdrückt.«<sup>6</sup> Was man früher auf Latein hat erwerben müssen, kann man sich nunmehr mit der Poetik Opitzens in seiner Muttersprache aneignen. Deshalb sind für ihn keine Originalität und Innovation notwendig und dies gilt ebenfalls für seine dichterische Praxis im Deutschen. Man dürfte also sagen, dass Opitz zwar kein Autor war, der für Originalität im genieästhetischen Sinne eintrat. Das wäre ohnehin anachronistisch gedacht. Doch er war ein innovativer Verfechter der *imitatio* und der *translatio*, also der Nachahmung und des Übersetzens, und zwar auch im praktischen Sinne, denn er war ein wichtiger Übersetzer der Frühen Neuzeit, der Literatur aus den romanischen Sprachen<sup>7</sup> wie aus dem Griechischen (Sophokles' *Antigone*, 1636)<sup>8</sup> und

---

<sup>4</sup> Opitz 2002, S. 13.

<sup>5</sup> Vgl. Herbert Jaumann: Nachwort. In: Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002, S. 191–213, hier S. 201.

<sup>6</sup> Jörg Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen *Aristarch* und *Buch von der Deutschen Poeterey*. In: Euphorion 98 (2004), S. 281–322, hier S. 303.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Anne Gülich: Opitz' Übersetzungen aus dem Französischen. Kiel, Diss., 1972.

<sup>8</sup> Eine wichtige Studie dazu ist die von Richard Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse der *Antigone*-Übersetzung des Martin Opitz. Heidelberg 1926.

Lateinischen (Senecas *Trojanerinnen*, 1625) übertrug.<sup>9</sup> Ein Blick auf seine Übersetzungen macht deutlich, dass es Opitz nicht auf »die sinngetreue Übertragung von Wörtern der einen in eine andere Sprache«<sup>10</sup> ankommt, sondern auf die Illustration seiner poetologischen *praecepta* durch *exempla* vorbildlicher europäischer Literatur. In dieser Hinsicht stellen seine Übersetzungen aus der *Anthologia Graeca* ein wichtiges Korpus dar, das gerade deshalb interessant werden könnte, weil diese Übersetzungen in der Forschung kaum Aufmerksamkeit gefunden haben.<sup>11</sup>

Bei der *Anthologia Graeca* handelt es sich um eine gewaltige Sammlung von etwa 3700 griechischen Gedichten (überwiegend Epigrammen), die einen Zeitraum vom archaischen Archilochos bis zum byzantinischen Kaiser Justinian (482–565), also von über tausend Jahren, umfassen. Diese Epigramme sind vor allem in einer Handschrift (Codex Palatinus graecus 23) überliefert, die 1606 in der *Bibliotheca Palatina* in Heidelberg, wo Opitz sich 1619 bis 1620 aufhielt, entdeckt wurde. Diese noch nicht lange zurückliegende und philologisch nicht unwichtige Entdeckung bot Opitz vielleicht den äußeren Anlass, aus dieser themenreichen Sammlung Epigramme zum Übersetzen auszuwählen. Seine Auswahlübersetzung aus der *Anthologia* kam in einer Zeit zustande, als die »gemeineuropäische Rhetorik-Mode«<sup>12</sup> virulent war; dementsprechend soll auch die Lyrik möglichst kunstvoll, gar

---

<sup>9</sup> Zur »doppelten Poetik« des Martin Opitz, dem es sowohl auf die Übertragung und Orientierung an den (romanischen) Volkssprachen als auch auf die antiken Vorbilder ankam, vgl. Jörg Robert: *Vetus Poesis – nova ratio carminum*. Martin Opitz und der Beginn der *Deutschen Poeterey*. In: Ders. / Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Münster u. a. 2007, S. 397–440, hier S. 420f.

<sup>10</sup> Rüdiger Zymner: *Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz*. In: Thomas Borgstedt / Walter Schmitz (Hrsg.): *Martin Opitz (1597–1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt*. Tübingen 2002, S. 99–111, hier S. 105

<sup>11</sup> Zu Opitzens Übersetzungen griechischer Epigramme vgl. Jutta Weisz: *Das deutsche Epigramm des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart 1979, S. 143f.

<sup>12</sup> Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen 2002, S. 44.

rhetorisch gestaltet werden. In dieser Grundstimmung glaubte Opitz die »eigenschafft«, »seele vnd gestalt« des Epigramms in seiner »kürtze« (*breuitas*) und »spitzfindigkeit« (*acumen*)<sup>13</sup> zu finden, die eine intensiviert rhetorische Gedichtstruktur ermöglichen. Dies versuchte Opitz in seiner Übersetzung der *Anthologia* hervorzuheben, die im Jahr 1639, als der Übersetzer und Herausgeber an Pest starb, in Leipzig und Danzig<sup>14</sup> erschien.

Das erste Epigramm in Opitzens Anthologie (LIBER UNUS) wird dem bekannten hellenistischen Epigrammatiker Poseidippos von Pella (ca. 310–240 v. Chr.) oder Crates dem Kyniker (ca. 365–285 v. Chr.) zugesprochen; der moderne Philologe Hermann Beckby hält die Autorschaft des Ersteren für wahrscheinlicher.<sup>15</sup> Die Gestalt des griechischen Originaltextes bei Opitz stimmt bis auf ein paar Interpunktionen mit dem Text in der modernen Ausgabe Beckbys weitgehend überein; doch eine größere Abweichung kommt am Ende des 6. Verses vor, wo bei Beckby statt »ἐρημότερον« »ἐρημότερος« steht.<sup>16</sup> Semantisch macht dies für den Text jedoch keinen entscheidenden Unterschied, denn beide Formen leiten sich von »ἐρημος« (einsam) ab, und das erste Wort bedeutet in seinem adverbialen Komparativ »auf einsamere Weise«, während letzteres ein nominaler Komparativ ist und mit »der einsamere« zu übersetzen wäre. Dem griechischen Text folgt bei Opitz eine lateinische Übersetzung von Joseph Scaliger (1540–1609), dem Sohn Julius Scaligers. Vermutlich hat Opitz also für seine Übersetzung beide antiken Versionen herangezogen. Das Epigramm besteht aus fünf Distichen, die Opitz mit zehn (heroischen) Alexandri-

---

<sup>13</sup> Opitz 2002, S. 31.

<sup>14</sup> Von der Anthologie gibt es insgesamt zwei Bände. Der LIBER UNUS, in dem das vorliegende Epigramm enthalten ist, erschien 1639 in Leipzig und Danzig, der LIBER ALTER im selben Jahr nur in Danzig.

<sup>15</sup> Vgl. Beckbys Erläuterung dazu (in seiner Ausgabe No. 359 in Buch IX): *Anthologia Graeca*. Buch IX–XI. Griechisch-Deutsch. Hrsg. von Hermann Beckby. 2. verbesserte Auflage. München 1958, S. 792.

<sup>16</sup> Ebd., S. 220.

uern<sup>17</sup> wiedergibt. In allen anderen Alexandrinern wird die berühmte Zäsur nach der sechsten Silbe gesetzt, nur in Versen 7 und 10 kommt sie nach der achten und ersten. Bleiben die griechischen Distichen reimlos, so ist in Opitzens Übersetzung jedes Verspaar durch einen Paarreim verbunden. Diese Änderungen entsprechen seiner Forderung nach sich reimenden, alternierenden Versen,<sup>18</sup> die zugunsten der deutschen Sprache »entweder ein iambicus oder trochaicus« sein sollen, und »[v]nter den Jambischen versen sind die zue föderste zue setzen/ welche man Alexandrinische [...] zue nennen pflleget«<sup>19</sup>.

Offensichtlich wird das Epigramm in der Grundstimmung der Barockzeit verstanden, interpretiert und entsprechend übersetzt. Opitz betitelt es mit *Auff das Menschliche Leben* (lat. *In vitam humanam*). Schon dieser Zusatz deutet die für die barocke Lyrik typischen Themen wie *vanitas* oder *memento mori* an. Im Originaltext wird das Thema im ersten Hexameter durch die Frage, »welchen Lebensweg soll man nun einschlagen (»τάμοι«)?«, eingeleitet, die nach der Aufzählung von sechs konkreten Situationen beantwortet wird. Diese werden als Dilemmata des Lebens geschildert, um im letzten Distichon zu der spitzfindigen Schlussfolgerung zu kommen, dass man, wenn man den geschilderten Dilemmata entkommen möchte, sich für eine dieser beiden Möglichkeiten entscheiden muss, nämlich »entweder niemals geboren zu werden oder gleich bei der Geburt zu sterben (»θαυεῖν«).

Die erste aufgeführte Situation zeigt, dass »es auf dem Marktplatz (»εἰν ἀγορῆ«) viele Streitigkeiten und schwierige Verhandlungen (»πρήξεις«) gibt, während man zu Hause Sorgen (»φροντίδες«) hat. Genannt werden dadurch zwei Lebensbereiche: der des öffentlichen und der des privaten

---

<sup>17</sup> Zum Begriff »heroischer Alexandriner« vgl. Volker Meid: *Barocklyrik*. Stuttgart / Weimar <sup>2</sup>2008, S. 63.

<sup>18</sup> Zu Opitzens Reform der deutschen Prosodie vgl. Robert 2007, S. 427–433.

<sup>19</sup> Opitz 2002, S. 52f.

Lebens. Um die öffentlich-politische Dimension zum Ausdruck zu bringen, ersetzt Opitz in seiner Übersetzung den Marktplatz durch das »Rahthaus« (v. 1), denn eine griechische ἀγορά (im Gedicht episch »ἀγορή«) war neben ihren sonstigen Funktionen auch der Versammlungsplatz einer Polis. »[V]on morgen | Biß Abend« (v. 1f.) ist ein weiterer Zusatz Opitzens; dieser lässt sich zwar zunächst aus metrischen Gründen erklären, doch wichtiger für Opitz ist, die Verse so zu gestalten, dass sich die beiden Lebensbereiche durch die Mittelzäsur antithetisch gegenüberstehen. Auch dass die einleitende Frage in der Übersetzung kürzer gefasst wird als im Original, geschieht aus demselben Grund, doch ist hier auch eine Anlehnung an die lateinische Übersetzung Scaligers evident (*insistere* – anstellen).

Auch im Folgenden werden die Dilemmata möglichst antithetisch strukturiert, allerdings oft zu Ungunsten einer genauen Wiedergabe des griechischen Textes. Die zweite Situation umfasst die beiden Hauptwirtschaftsbereiche der Griechen, nämlich die Land- und Seewirtschaft: Ist das Feld »voller Anstrengung und Mühe« (»καμάτων ἄλις«), so hat man auf dem See »Angst und Furcht« (»τάραχος«). Auffällig und interessant ist, dass Opitz die abstrakte »Anstrengung und Mühe« zum Bild des »sawre[n] Schweiß[es]« verwandelt – ein Ausdruck, der die Vorliebe zur bildlichen Darstellung in der barocken Lyrik zeigt. Ab der dritten geschilderten Situation wird der Leser in der zweiten Person direkt angesprochen: »Wenn du was (»τι«) in der Fremde besitzt, hast du Furcht (um dessen Verlust), doch hast du nichts (»ἀπορής«), wird es dir verdrießlich.« Opitz übersetzt entsprechend, doch eine antithetische Struktur hat er an dieser Stelle nicht zustande bringen können. Denn gemäß dem griechischen Text nehmen die sechs Dilemmata insgesamt 7,5 Verse in Anspruch, weshalb auch in der vierten Situation diese Struktur unterbrochen werden muss: »Hast du eine Ehe, wirst du nicht sorglos sein; bist du nicht verheiratet, so lebst du noch einsamer.« Auch hier verwandelt sich die originale argumentative Formulierung zu einem bildlichen Ausdruck: »durch Heyraht mustu schweben |

In Kummer« (v. 5f.). Das »schweben« ist im Allgemeinen positiv konnotiert; durch diese Bewegung (in der Höhe) versucht Opitz die Erwartung im Originaltext bildlich wiederzugeben, dass man in der Ehe sorglos bleiben könnte. Doch nach dem Zeilensprung (d.h. eine Bewegung nach unten), der gleich nach dem Verb folgt, muss der Leser erfahren, dass das Schweben in der Ehe eigentlich das Durchhalten des Kummers bedeutet. So werden durch das von Opitz eingebaute Enjambement die Enttäuschungen, die die Ehe mit sich bringt, veranschaulicht. Dabei findet noch ein gedanklicher Umschwung statt: Wird im Originaltext bloß die Erwartung enttäuscht, so wird in der Übersetzung die Ehe selbst zur Ursache der Sorgen erklärt. Zu dieser Intensivierung tragen auch das zweimal ergänzte Modalverb »müssen« und der vernachlässigte Komparativ (»einsamer« – »so«) bei.<sup>20</sup> Was im Griechischen möglich und relativ ist, wird in der Übersetzung zwangsläufig und absolut.

Die fünfte Situation bleibt weiterhin im Familienbereich: Kinder sind Mühen, doch kinderlos (»ἄπαις«) lebt man nur »halb«. Den Grundgedanken dieses Verses hat Opitz in seiner Übersetzung nicht getreu wiedergegeben: »Bey Kindern wird die Zeit zu kurtz/ ohn sie zu lang« (v. 7). Dies hat aber seine Gründe. Hier wird die Antithese zwar wiederhergestellt, allerdings nicht mithilfe einer Mittelzäsur, sondern durch einen Einschnitt, der einen Versfuß später kommt. So wird diese Zeile in zwei ungleich lange Halbverse geteilt und interessanterweise wird in der ersten, d. h. längeren Hälfte gesagt, dass das Leben mit Kindern zu kurz, und in der kürzeren Hälfte, dass das kinderlose Leben zu lang wird. Das Dilemma und das Paradoxe der *conditio humana* wird durch diese Sinnänderung und Abweichung von der metrischen Regel zugespitzt und veranschaulicht. Erst in der letzten Situation findet sich wieder eine gleichgeteilte antithetische Strukturie-

---

<sup>20</sup> Es ist an dieser Stelle wahrscheinlich, dass Opitz sich an der lateinischen Übersetzung Scaligers (»solus«) orientiert hat.

rung: ›Die Jugend ist ohne Verstand (»ἄφρονες«), das Alter dagegen schwach.« Hier hält sich Opitz enger an den griechischen Text und das fehlende »ἔμπαλιν« (dagegen) kommt durch die Antithese implizit zum Ausdruck.

In seiner rhetorischen Struktur entspricht das vorliegende Epigramm den barocken Erwartungen an diese Gattung, die Opitz durch seine Übersetzung noch deutlicher in Erscheinung hat treten lassen. Schon im Originaltext bilden die einleitende Frage und die spitzfindige Antwort darauf einen thematischen *Kyklus* (*res*), auch die asyndetisch angeordneten Bilder dienen der Durchführung des Gedankengangs und der Argumentation. Aber das Epigramm an sich ist nicht antithetisch angelegt und strukturiert. Die angestrebte Antithetik in der Übersetzung gibt der Aufzählung (*enumeratio*) von Lebenssituationen einen insistierenden Charakter und verleiht somit dem Gedicht eine neue Sprachgestaltung (*verba*), welche die *argutia* (Scharfsinnigkeit) des Sprechers (hier vielmehr des Übersetzers) beweisen soll. So kann die Antithetik schließlich in der Antwort kulminieren, die mit dem ›Entweder-Oder« (»ἢ–ἢ«) wie jede Lebenssituation zwei antithetische, d. h. sich ausschließende Möglichkeiten anbietet, die jedoch für einen, der sich nun die Frage nach dem richtigen Lebensweg stellt, in Wirklichkeit keine möglichen Lösungen bzw. Alternativen sind. Die scheinbare positive Antwort bestreitet in der Tat einen möglichen Ausweg aus dem Paradoxen des Lebens, und stellt insofern auch auf einer höheren Ebene eine Antithese dar, die durch die neue Strukturierung des Epigramms bestens vorbereitet wird. Die Ironie, mit der die Paradoxa des Lebens beschrieben werden, lässt Opitz dadurch verstärkt zum Ausdruck kommen, indem er das »nie« (v. 9) wiederholt und dem Originaltext entsprechend (»μηδέποτε«, v. 10) an den Anfang der letzten Zeile stellt.

Dass Opitz eine an der Zielsprache orientierte Übersetzungsstrategie verfolgt, versteht sich im Kontext seines kulturpolitischen Programms, die deutsche Literatur auf ein international vergleichbares Niveau anzuheben,

wobei es gerade nicht nur um *imitatio*, sondern auch um *aemulatio* ging. Durch Übersetzungen wurden fremdsprachige Autoren in die deutsche Literatur und Kultur eingeführt, an denen man sich nun schulen und messen konnte. Opitz kam es dabei nicht weniger darauf an, seine *praecepta* für die deutsche Kunstdichtung an diesen Übersetzungen zu illustrieren und zwar gerade durch seine Untreue gegen den Originaltext: »Nicht die Erfindung der verhandelten *res*, sondern der Verweis auf den intertextuellen Agon, der durch die Quellenangabe der Übersetzungen bewußt simuliert wird, steht im Vordergrund dieser *imitatio*-Übung.«<sup>21</sup>

Dass das Übersetzen mit einer »patriotische[n] Stoßrichtung«<sup>22</sup> verbunden ist, ist in der Geschichte weltweit nicht singulär. Auch in China wurde in von Kriegen und Invasionen geprägten Epochen, etwa von der späten Kaiserzeit bis in die republikanische Zeit (1912–1949), ausländische Literatur so übersetzt, dass die muttersprachliche Literatur dadurch befördert und erneuert werden sollte. Auch hier ging es in erster Linie um das Eigene, und die ersten Übersetzungen waren ebenfalls diejenigen, die sich zu Ungunsten des Originals an die Zielsprache und deren literarische Tradition angepasst haben. Sinngemäße und formtreue Übersetzungen sind erst später gefolgt.<sup>23</sup>

Doch in die lange chinesische Übersetzungsgeschichte sind weder Martin Opitz noch die *Anthologia Graeca* richtig eingegangen; sie bleiben immer noch nur den Fachleuten bekannt. Die folgende von mir angefertigte Übersetzung zu *Auff das Menschliche Leben* dürfte der erste Versuch sein, ein Epigramm aus der *Anthologia* ins Chinesische zu übertragen. Dabei verfolge

---

<sup>21</sup> Robert 2004, S. 307.

<sup>22</sup> Dirk Niefanger: Barock. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart / Weimar<sup>3</sup>2012, S. 118.

<sup>23</sup> Vgl. eine interessante Fallstudie dazu: Lihua Zhang: Toward a New Mode of Vernacular Chinese: A Study on Zhou Zuoren's Modern Translation of Theocritus' Id. 10. In: Almut-Barbara Renger / Xin Fan (Hrsg.): Receptions of Greek and Roman Antiquity in East Asia. Leiden / Boston 2018, S. 112–132.

ich dieselbe Strategie wie Opitz, dass die Übersetzung zugunsten der Zielsprache freier gestaltet werden darf. Auch eine Zäsur versuche ich in jeder Zeile einzusetzen, allerdings meistens nicht in der Mitte. Auf den Reim habe ich, hier jedoch am griechischen Text orientiert, verzichtet:

人生要走那一条路呢？是选择政坛上  
不尽的纷争与斡旋，还是家中的忧虑？  
是田地的艰辛，还是海上的担惊害怕？  
如果你在外乡有财产，就会担心失去，  
可如若没有，你又陷入闷闷不乐之中；  
婚姻少不了烦恼，而独身则更加孤单；  
有孩子的人生辛劳，没有则又不完整；  
年轻时不够理智，年老了又体弱多病。  
所以，最好的选择不过以下二者之一：  
要么从来没有出生，要么出生时即死。



# BLUMIGE BLÜTENLESE ZUM GEBURTSTAGSFEST

Ein Geburtstags-Florilegium des Opitz'schen  
*Florilegium variorum epigrammatum*

von Julia Benker

## 1. Ein halb leeres oder ein halb volles Glas?

### Auff das Menschliche Leben.

Was Leben stellt man an? das Rahthauß bringt von morgen  
Biß abend müh vnd zanck: Im Hause wachsen sorgen:  
Zu Felde sawrer Schweiß: Zur See nur angst vnd leid:  
Auff Reisen/ hast du was/ ist stete furchtsambkeit;  
Viel elend/ hast du nichts: durch Heyraht must du schweben  
In kummer: bleibst du so/ so must du einsam leben.  
Bey Kindern wird die Zeit zu kurtz/ ohn sie zu lang:  
Die Jugend ist nicht klug: das Alter schwach vnd kranck.  
Das best' auß zweyen ist/ gar nie gebohren werden/  
Nie/ oder aber doch bald scheiden von der Erden.<sup>1</sup>

### Auff das Menschliche Leben.

Die antwort auff das erste Epigramma des ersten Buches/  
dessen anfang: Was leben stellt man an?  
GEh alles leben ein. das Rahthauß bringt dir zu  
Viel ehr vnd wissenschaftt: Daheime hast du ruh:  
Das Feld ziehrt die Natur: Die See kan reichthumb tragen:  
Auff reisen/ hast du was/ so wirst du ruhm erjagen:

---

<sup>1</sup> FLORILEGII VARIORVM EPIGRAMMATVM LIBER VNVS. MART. OPITIVS ex vetustis ac recentioribus Poetis congressit et versibus Germanicis reddidit. Danzig: Andreas Hünefeld 1639, S. 2.

Wer weiß es/ hast du nichts? durch heyrath wächst dir bey  
Ein haußstand der dich hilfft: ohn heyrath bleibst du frey:  
Bey kindern ist viel lust: ohn sie/ nicht angst zu hören:  
Die jugendt ist gesundt: das alter muß man ehren.  
Nicht wündtsche nie geborn/ nicht/ bald gestorben seyn;  
Das leben ist gantz gut/ drumb geh es alles ein.<sup>2</sup>

Mit diesen beiden Epigrammen läutet Opitz jeweils an prominenter Stelle die beiden Bände seines *Florilegiums* ein. Mit dem ersten Epigramm, ein von Poseidippos geschriebenes und in der *Anthologia Graeca* abgedrucktes, dann von Joseph Scaliger ins Lateinische und schließlich von Opitz ins Deutsche übersetztes Gedicht, eröffnet Opitz gar den ersten Band seiner Blütenlese. Die Antwort auf das erste Epigramm wurde von Metrodoros verfasst, ebenfalls in der *Anthologia Graeca* abgedruckt, von Elias Küchler ins Lateinische und schließlich wiederum von Opitz ins Deutsche übersetzt, der diesem Epigramm immerhin auf der dritten Seite seines zweiten *Florilegium*-Bandes einen Platz einräumt.

Beide Epigramme haben den gleichen Titel und weisen oft bis ins Detail identisches Wortmaterial auf – dennoch stellen sie zwei Seiten einer Medaille dar, zwei gegensätzliche Arten einer Lebensphilosophie. Die Distichen sind thematisch sehr klar gegliedert, indem jede Strophe ein oder auch mehrere Lebensstationen behandelt und eine Art chronologischen Durchgang durch das menschliche Leben vollzieht. Es beginnt mit dem Arbeitsleben, das in einem Fall als alltäglich zu durchleidendes Übel und im anderen als Quelle gesellschaftlicher Anerkennung und persönlicher Weiterbildung betrachtet wird. Weiter geht es mit der häuslichen Umgebung, die entweder von Sorgen geprägt sein oder eine Oase der Ruhe darstellen kann. Ein im ästhetischen Sinne stark ambivalentes Bild bietet das Feld, das als

---

<sup>2</sup> FLORILEGII VARIORVM EPIGRAMMATVM LIBER ALTER. MART. OPITIVS ex vetustis ac recentioribus Poetis gessit et versibus Germanicis reddidit. Danzig: Andreas Hünefeld 1639, S. 4.

Ort körperlich anstrengender Arbeit wohl den Geruch »sawre[n] Schweiß[es]« produziert oder andererseits einen reizvollen Anblick gewährt, indem es die Fruchtbarkeit der Natur zur Schau trägt. Hier wird also ersichtlich, dass beide Epigramme Adressaten aller gesellschaftlichen Stände ansprechen, seien es die Staatsbeamten auf dem »Rahthauß« oder die Feldarbeiter.

Auf Reisen, beispielsweise dem Reisen zur See, kann einem möglicherweise durch die Naturgewalt eines Seesturms oder durch seeräuberische Überfälle »angst vnd leid« zuteilwerden oder man handelt sich, etwa durch gute Geschäfte, »reichthumb« und »ruhm« ein. Dem Zustand der Armut lässt sich nicht immer entgegenwirken, jedoch ist hier die innere Einstellung von größerer Bedeutung: Im schlechtesten Fall ist man in seinem »elend« gefangen und bemitleidet sich womöglich selbst oder aber man versucht, seine Umgebung über seine mangelnden finanziellen Mittel hinwegzutäuschen. Auch der Familienstand kann sich sowohl negativ als auch positiv auswirken: Durch eine Heirat können einem entweder Sorgen oder die Unterstützung einer Familie erwachsen, Junggesellentum birgt entweder Einsamkeit oder Freiheit. Kinder können Kurzweil aber auch Sorgen verursachen. Die Jugend kann zur Hybris und Unvernunft neigen, andererseits ist sie in der Regel mit Gesundheit gesegnet. Im Alter erwarten einen womöglich Schwäche und Krankheit, andererseits gilt es, das Alter zu »ehren«. In einer Art Schlusssentenz propagiert das erste, dem Leben feindlich gesonnene Epigramm, am besten gar nicht erst das Licht der Welt erblickt zu haben oder aber das Leben bald wieder hinter sich zu lassen. Das zweite, lebensbejahende Epigramm – eine Palinodie des ersten – bietet dagegen eine andere und ermutigende Sicht auf das Leben, getreu dem Motto, mit dem das Gedicht auch bereits in ähnlicher Weise eingeleitet wird: »Das leben ist gantz gut/ drumb geh es alles ein.«

Es stellt sich die Frage, wie lebensnah diese zwei Seiten einer Medaille sind und ob nicht viel eher Grautöne anstatt dieser deutlichen Schwarz-

Weiß-Klassifizierung in puncto Lebenseinstellung wahrscheinlicher sind. Dennoch kann gerade das zweite Epigramm, das als Antwort auf das erste fungiert, als Appell verstanden werden, nicht pessimistisch, sondern möglichst optimistisch durchs Leben zu gehen und als Lebenskünstler das Glas lieber halb voll als halb leer zu betrachten.

## 2. Fruchttragende Blumengröße zum Geburtstagsfest

**In flores missos Barclaio.**

HOs tibi, flos iuuenum, dat nostra Batauia flores,  
Et ne displiceant munera parua rogat.  
Telluri tam multa dedit natura Britanna,  
Possit vt hinc vobis non nisi vile dari.  
Si tamen adiiciant votis quid dona, precabor  
Vt triplici partu sit tibi foeta domus:  
Et domina pueros, domino pariente libellos,  
Hortus et ipse suas edere certet opes.

**Auf die Blumen welche er Johann Barclaien zugeschickt.**

DJe blumen schicket dir/ O blume dieser zeit/  
Mein Holland: nim sie an mit lust vnd freundlichkeit.  
So reich macht die natur dein Engelland an gaben/  
Daß alles schlecht nur ist was wir zu schicken haben.  
Doch/ richtet guter wunsch was bey geschencken auß/  
So wüensch' ich dreyerley von vorraht in dein hauß:  
Dein garten möge dir stets reiche frucht bescheren/  
Du manches buch dein weib dir manches kind gebehren.<sup>3</sup>

Vielleicht war John Barclays Geburtstag der Anlass dafür, dass Hugo Grotius ihm einen typischen Blumengruß aus seiner Heimat – vermutlich die berühmten Holländischen Tulpen – zukommen ließ. Grotius' blumiges

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 47f.

Geschenk begleitet ein Epigramm, in dem das Motiv des Sprießens und Blühens in kunstvoller Weise aufgegriffen wird. Martin Opitz übersetzte das Gelegenheitsgedicht und hielt es für so denkwürdig, dass er es in seinen Kanon des *Florilegiums* aufnahm und dort im zweiten Band veröffentlichte.

Der erste Teil des Epigramms ist ganz der Huldigung des Adressaten sowie der der materiellen Gabe gewidmet. Mit einem Polyptoton bezeichnet der Dichter im ersten Vers gleich zweimal die Blumen – einmal als Objekt seiner Gabe, das andere Mal in einer parenthetisch-enthusiastischen Ausschmückung auf den Beschenkten Barclay bezogen, den er als »flos iuuenum« bzw. »blume dieser zeit« anspricht. Der Bitte um gnädige Annahme des Geschenks folgt sodann eine Würdigung der englischen Natur (und damit wohl ebenso des Adressaten): Holländische Blumen könnten dieser nie auch nur annähernd das Wasser reichen.

Die zweite Hälfte des Epigramms übermittelt dem Adressaten drei Wünsche in verbaler Form. Obwohl die Blumengabe in diesen Versen keine explizite Rolle mehr spielt, bleibt der Dichter dem Motiv des Entstehens, Wachsens und Gedeihens treu, indem er die Formulierungen seiner Wünsche mit dem Motiv der Geburt verknüpft. Grotius wünscht Barclay ein »foeta domus«, ein »fruchtbares Haus«. Opitz entzieht sich in seiner Übersetzung merklich dieser Fruchtbarkeitsmetaphorik, indem er das lateinische Adjektiv einfach unterschlägt und die weitere Beschreibung des Hauses (»triplici partu«) als ein mit »dreyerley [...] vorraht« bestücktes übersetzt. »[V]orraht« drückt ebenso kaum den im lateinischen *partus* implizierten Vorgang der Geburt aus. Unter Umständen lag Opitz daran, anstatt des kurzen Akts des Geborenwerdens die Langlebigkeit seiner Wünsche zu betonen, als seien diese ein unerschöpflicher Quell freundschaftlicher Zuneigung.

Im letzten Distichon des Epigramms zählt der Dichter seine Wünsche an den Adressaten auf. Wiederum ist in allen das Motiv des Blühens bzw. der Geburt präsent: Seine Ehefrau möge Barclay Kinder schenken, wäh-

rend er selbst Bücher gebären möge. An dieser Stelle scheut sich auch Opitz in der Übersetzung nicht, den schöpferischen Akt des Dichtens mit dem Vokabular des Geburtsvorgangs zu verquicken. Außerdem möge, hier ist wieder der Bezug zu Grotius' materiellem Geschenk an Barclay erkennbar, sein Garten sich bemühen, seine blühenden Reichtümer hervorzubringen, die Opitz deutlicher als Grotius als »reiche frucht« bezeichnet. Das Interessante an diesem Distichon ist vor allem, dass Opitz in seiner Übersetzung die Reihenfolge der Wünsche komplett umkehrt: Während bei Grotius zuerst die Kinder, dann die Bücher und dann die Reichtümer des Gartens genannt werden, ist es bei Opitz genau umgedreht. Dies mag damit zusammenhängen, dass sich das einzige Prädikat des Gesamtsatzes im *hortus*-Satzteil befindet. Vielleicht waren auch metrische Gründe ausschlaggebend. Oder aber Opitz wollte bewusst – aus welchen Gründen auch immer – einen anderen inhaltlichen Akzent setzen als Grotius.

Die Idee, einen Freund durch ein spitzfindiges Epigramm zu ehren, und dabei blühende Natur und produktive Gelehrsamkeit durch die Geburtsmetapher zu verbinden, schien Opitz gefallen zu haben.

\*\*\*

Lieber Herr Prof. Robert,  
in diesem Sinne sende auch ich Ihnen zu Ihrem runden Geburtstag die besten Glückwünsche für viele weitere Lebensjahre des Blühens, Sprießens und des fruchtbaren Schaffens und Schreibens!  
*Parias multos frugiferos libros!*  
Julia Benker

## AUS DER SCHREIBWERKSTATT DES MARTIN OPITZ

### *Des Professors Freude*

*von Marisa Irawan*

Ein bisher unbekanntes Gedicht, das Martin Opitz zugeschrieben wird, wurde vor Kurzem in den Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach entdeckt. Das Sonett trägt den Titel *Des Professors Freude über den nahenden Geburtstag*. Die Zuschreibung erfolgt aufgrund struktureller und thematischer Parallelen zu einem 1624 in den *Teutschen Poemata* erstmals erschienenen Gedicht, zu dem der Neufund somit in direkter genealogischer Linie zu stehen scheint:

#### **Einer Jungfrauen Klage vber nahendes Alter.**

ACh wo ist nun die Zeit/ in der man pflag zu gleichen  
Der Rosen schöner Zier mein' edele Gestalt?  
Ja freylich bin ich so/ nun ich bin graw vnd alt.  
Eh' als der Sonnen Glantz die Rose kan erreichen

So muß sie durch die Lufft der Nacht zuvor verbleichen/  
Vnd hat nur von dem Thaw ein wenig Vnterhalt:  
So netzen mich jetzt auch die Threnen mannigfalt/  
Weil ich die junge Zeit nun habe lassen schleichen.

Geht dann der Morgen an/ so wird die Rose roth;  
Ich werde Schamroth auch/ gedenck ich an die Noth.  
Doch hab' ich diesen Trost/ daß gleich wie von den Winden

Die Rose/ wann der Tag sich neigt/ wird abgemeit/  
So werd' auch ich/ weil nun mein Abend nicht ist weit/  
Kan ja es hier nicht seyn/ doch Ruh' im Grabe finden.<sup>1</sup>

Durch den Vergleich des Marbacher Manuskripts mit dem Sonett von 1624 lässt sich Opitz' poetologische Entwicklung nachzeichnen. Der Stil und die metrische Gestaltung des chronologisch vermutlich früher entstandenen Gedichts entsprechen zwar in weiten Teilen bereits den Maßstäben der 1624 im *Buch von der Deutschen Poeterey* entwickelten Regelpoetik, sind ihnen aber noch nicht in letzter Konsequenz verschrieben. Opitz imaginiert hier statt einer Jungfrau einen Professor, der auf seinen bisherigen akademischen Werdegang zurückblickt. In metanarrativem Gestus macht der Dichter ihm die Herausgabe seiner eigenen Werke zur zukunftsweisenden Aufgabe. In den Reflektionen des Rollen-Ichs zeigt sich nicht zuletzt Opitz' Selbstverständnis als Pädagoge.

Quellenkritische Untersuchungen haben Parallelen zwischen der fiktiven (?) Biografie des Professors und der Vita des Literaturwissenschaftlers Jörg Robert (\*1971) offengelegt. Wie ist das zu erklären? War Opitz tatsächlich ein *poeta vates*, der das Schicksal seiner Dichtung rund 400 Jahre voraussagen konnte? Und warum nahm er das Professoren-Sonett nicht in seine Sammlungen auf? Die Deutung dieses chronologischen Paradoxons bleibt der zukünftigen Opitz-Forschung überlassen. In der vorliegenden Publikation wird das Gedicht erstmals einem exklusiven Rezipientenkreis zugänglich gemacht:

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Martin Opitz: Einer Jungfrauen Klage vber nahendes Alter. In: Ders.: *Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe*. Bd. 2,2. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 698.

**Martin Opitz: Des Professors Freude über den nahenden Geburtstag  
(1623?)**

ACh wo ist nun die Zeit/ in der ich pflag zu schreiben:  
Von Celtis' hoher Kunst/<sup>2</sup> der Vnterwelten Reitz/<sup>3</sup>  
Von Schillers<sup>4</sup> Dichtung ein- vnd Denken anderseits/  
die/ richtig aggegirt/ nicht bruchstückhafft<sup>5</sup> verbleiben.

Ich denke gern daran/ als ich noch muthig reiste:  
Das fränkische Idyll<sup>6</sup> verliess ich gen Turin<sup>7</sup>/  
Kam an in Tübingen/ der Stadt des Hölderlin.<sup>8</sup>  
Die heut'ge Welt erlaubt Exkurse nur im Geiste.

- 
- <sup>2</sup> **Von Celtis' hoher Kunst]** Gemeint ist hier vermutlich die Dissertation des Sprecher-Ichs: »Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich« (Tübingen 2003).
- <sup>3</sup> **Vnterwelten Reitz]** Anspielung auf die an der Universität Würzburg abgehaltene Ringvorlesung »Höllenfahrten« im WS 2011/12, die in einen Sammelband mit dem Titel »Unterwelten. Modelle und Transformationen« (Würzburg 2014) mündete.
- <sup>4</sup> **Schiller]** Verweist vermutlich auf die bahnbrechende Studie »Vor der Klassik – Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption« (Berlin/Boston 2011), die eine überarbeitete Version der Habilitationsschrift des Professoren-Ichs darstellt.
- <sup>5</sup> **richtig aggegirt/ nicht bruchstückhafft]** Unter Umständen eine Anspielung auf den Sammelband »Ein Aggregat von Bruchstücken. Fragment und Fragmentarismus im Werk Friedrich Schillers«, unter Mitarbeit von Marisa Irawan (Würzburg 2013). Der Band basiert auf einem Workshop, der im Schiller-Jubiläumsjahr 2009 im Kloster Bronnbach stattfand.
- <sup>6</sup> **fränkische Idyll]** Das Sprecher-Ich verweist hier auf seinen Geburtsort Bad Neustadt an der Saale.
- <sup>7</sup> **Turin]** Es wird angenommen, dass die Professorenfigur von 1991 bis 1998 Germanistik, Latein, Griechisch und Italienisch in Würzburg und Turin studierte.
- <sup>8</sup> **Tübingen/ der Stadt des Hölderlin]** Es wird vermutet, dass es sich hier um eine Andeutung auf den aktuellen Wirkungsort des Professors an der Eberhard Karls Universität Tübingen handelt. Weiterhin wird hier möglicherweise auf seine Funktion im Vorstand der Hölderlingesellschaft, diverse Forschungsoberseminare und Kolloquien im Hölderlin-Turm sowie die Studium Generale-Vorlesung »Ein Zeichen sind wir, deutungslos...« – Neue Wege zu Friedrich Hölderlin« im WS 2015/16 verwiesen.

Doch schwelgendes Verweil'n wär mir im Aug ein Dorn,  
Ein Vater neuer Zeit<sup>9</sup>/ wend ich den Blick nach vorn!  
Mit meiner Schülerschaar gedencke ich zu sorgen

Dass wer des Opitz' Werk in Gäntze lesen mag  
Es neu ediert erhält im Hierseemann Verlag<sup>10</sup> –  
So weise ich den Weg den Professor'n von morgen.

\*\*\*

Lieber Herr Robert,  
alles Gute zu Ihrem runden Geburtstag! Ich wünsche Ihnen heute nicht nur Zufriedenheit, Glück und Gesundheit für die nächsten 50 Jahre, sondern möchte Ihnen auch für die vergangene Zeit danken. Einen besseren Chef und Doktorvater hätte ich mir nicht wünschen können.

Hoffentlich verbringen Sie einen schönen Tag, auch wenn gerade alles ein bisschen anders läuft – sei es im Privaten oder im Job. Ich sehe jedenfalls auch die positiven Seiten der Umstellung auf digitale Lehre und freue mich, dass ich die letzten beiden Semester aus der Ferne am Oberseminar teilnehmen konnte.

Hoffentlich gefällt Ihnen das neu entdeckte Opitz-Gedicht, das möglicherweise etwas neuer ist als vermutet...

Alles Gute,  
Marisa Irawan

---

<sup>9</sup> **Ein Vater neuer Zeit**] Zitat von Johannes Reuchlin (1455–1522), dem 2017 eine Sonderausstellung im Tübinger Stadtmuseum gewidmet war, welche das Professoren-Ich mit seinem Team inklusive Katalog mitvorbereitete.

<sup>10</sup> **Opitz' Werk [...] Hierseemann Verlag**] Wahrscheinlich handelt es sich hier um das DFG-Projekt der Hybrid-Edition der deutschsprachigen Werke des Martin Opitz (1630–1639), das von 2018 bis 2024 die kritische Werkausgabe abschließen wird.

## LYRISCHER GEBURTSTAGSGRUß

*von Julia Krauß und Thomas Renner*

### **An einen Berg**

DV grüner Berg/ der du mit zweyen Spitzen  
Parnasso gleichst/ du hoher Felß/ bey dir  
Wüdsch' ich in Rhu zu bleiben für vnd für/  
Vnd deine Lust gantz einsam zu besitzen/

Weil du mir auch für aller Welt kanst nützen;  
Dann wann ich bin auff deinen Klippen hier/  
So seh' ich stets der jenen Ort für mir/  
Die für dem Tod alleine mich kan schützen/

Mein' höchste Frewd' vnd meines Lebens Leben:  
So weis ich auch daß man sonst nirgend findt  
Mit solcher Zier ein einig Ort vmbgeben:

Natura hat die Lust hieher gesetzt/  
Daß die auff dich mit Müh gestiegen sind/  
Hinwiederumb auch würden recht ergetzet.<sup>1</sup>

Als ob man einen Berg, der dem Parnass gleicht, gemeinsam »mit Müh«, aber auch freudig ersteigt, um von dort in die Weite zu blicken – so möchte ich den Glücksfall umschreiben, der mir durch Professor Roberts Engagement, seine lebendige Lehrstuhlgestaltung und seine Lehre weitsichtige Einblicke und Erfahrungen in die literaturwissenschaftliche Forschung ermöglicht hat bzw. ermöglicht. Stets im Dialog mit ihm und dem Lehrstuhlteam konnte und kann ich nicht nur im gleichnamigen Oberseminar die

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 2,2. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 694.

Blicke durch die Literatur- und Universitätslandschaft schweifen lassen. Auch die individuellen Projekte präg(t)en Weitsicht, wie z. B. durch die Kooperation mit der Heidelberger Frühen Neuzeit, die sich auch in Martin Opitz' Bezugnahme – das Gedicht spielt auf den Heidelberger Berg Königstuhl an – wiederfinden lässt. Für diese Möglichkeiten und die klippenüberwindenden Blicke möchte ich mich an dieser Stelle bedanken. Ich empfinde es als Privileg, eine kleine Blüte in dieses Florilegium pflanzen zu dürfen und verbinde damit herzliche Glückwünsche zum 50. Geburtstag!

*Julia Krauß*

**Daß die Poeterey vnsterblich sey.**

Was wirffstu/ schnöder Neid/ mir für die Lust zu schreiben  
Von Venus/ vnd mit jhr die Jugend zu vertreiben?  
Ich achte deiner nicht/ du liehest Eitelkeit:  
Mein Lob vnd Name wird erklingen weit vnd breit.  
Cupido führet mich in eine grüne Wüsten/  
Da der Poeten Volck/ weit von Begiehr vnd Lüsten  
Vorzeiten hat gelebt / wie noch die erste Welt  
Nichts von den Städten wust'/ vnd wohnet vmb das Feldt.  
Die Nymphen werden mir den Lorberkrantz auffsetzen/  
Mit meinen Versen wird sich Erato ergetzen:  
So weit die grüne Lust vnd hohen Wälder gehn/  
So weit wird mein Geticht' an allen Bäumen stehn.  
Ihr örter voller Frewd'/ jhr Auffenthalt der Hirten/  
Ihr Bäch'/ jhr Ahornbäum'/ jhr Quell'/ jhr zarten Myrten/  
Ihr Thäler/ jhr Gebirg'/ jhr Blumen vnd jhr Stein'/  
Ihr Wohnhaus aller Rhu/ bey euch wüntsich ich zu seyn;  
Sonst nirgends als bey euch: von ewrer Lust besessen  
Wil ich des jrrdischen/ vnd meiner selbst/ vergessen.  
Wie Perseus als er erst Andromeden erblickt/  
Ward mitten in der Lufft durch jhre Ziehr verzückt/

So daß er kaum das Roß vermochte zu regieren:  
 So soll auch mich von euch kein andre Liebe führen/  
 Biß mich der letzte Tod hier vnversehens kriegt/  
 Vnd Venus mich begräbt wo jhr Adonis liegt.<sup>2</sup>

Fast schon prophetisch scheint Opitz' Auseinandersetzung mit der Thematik von Unsterblichkeit durch Dichterruhm in seinem Werk *Daß die Poeterey vnsterblich sey*, welches von Herausgebern späterer Gedichtsammlungen gemeinhin zu seinen Jugendgedichten gezählt wird. Sein Leben lang verfolgte Opitz das Ziel, die Qualität deutscher Dichtung zu gewährleisten und diese vor allem gegenüber den neulateinischen und französischen Produktionen seiner Zeit zu behaupten. Noch heute wird er als der Vater bzw. Wiederhersteller der deutschen Dichtkunst bezeichnet.

Gerade auch der große Anklang, den die Hybridedition der *Gesammelten Werke* des Martin Opitz zuletzt fand – einige Personen und Bibliotheken hatten den fünften Band offenbar schon vor gut 30 Jahren vorbestellt –, zeugt von der Bedeutsamkeit der Erschließung dieser Texte und ihrer Darbietung in moderner Gestalt. Zu diesem wichtigen Meilenstein der Frühneuzeitphilologie, der sich nun „vnsterblich“ mit Ihrem Namen verbinden wird, lässt sich nur von ganzem Herzen gratulieren. Es kann wohl kein Zweifel daran bestehen, dass sich diese Erfolgsgeschichte in den folgenden Jahren fortsetzen wird. Mit einem herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag und den besten Wünschen für die Zukunft.

*Thomas Renner*

<sup>2</sup> Zuerst erschienen in den *Teutschen Poemata* (1624). Zitiert nach: Martin Opitz: *Gesammelte Werke*. Kritische Ausgabe. Bd. 2,2. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Stuttgart 1979, S. 645.



COLLOQUIA FAMILIARIA ODER SCHIFFBRUCH MIT ZUSCHAUER  
FREI NACH DEN ARGENTIS-ROMANEN (1626–1631)

*von Gudrun Bamberger und Moritz Strobschneider*

*Ein Lehrer und seine Schülerschaar verlassen die Stadt und steigen auf eine Klippe über dem Meer, um in der mittäglichen Hitze unter einem Baum am Rande eines Tempelbezirks zu ruhen, zu reden und über das Meer zu sehen.*

MAGISTER: In welcher Umgebung befinden wir uns?

STUDIOSI: Werter Magister, wir sind am Strand Siziliens irgendwann zwischen dem 6. Jahrhundert vor Christus und den 1620er Jahren, in diesem Fall wären wir dann aber vielleicht doch eher in Frankreich. Die Zeiten verwirren sich uns ein wenig.

MAGISTER: Meine Schülerschaft drückt sich ungenau aus. Wo und wann befinden wir uns denn genau? Es ist das Wesen der Wissenschaft, dass sie sich um Exaktheit bemüht.

ERSTERSTUDIOSUS: Sicher ist jedenfalls, dass wir Zeugen eines Schiffbruchs wurden – ach was, von einer ganzen Reihe von Schiffbrüchen! Das halbe Meer, auf das wir sehen, schwimmt von Planken, Kisten und Menschen, die auf dem Wasser treiben.

ZWEITERSTUDIOSUS: Dort drüben sehen wir Galaction und Pyridor, zwei edle Männer aus Südfrankreich, deren Schiff für den Moment noch ganz tauglich aussieht; hinter ihnen stehen allerdings Archombrotus und Poliarchus, der Königssohn aus Gallien, der sich noch im Gebüsch versteckt.

ERSTER STUDIOSUS: Man hält ihn für einen Verräter, ach den Armen, er muss sich verstecken. Man meint, er will die Königstochter Argenis und das Reich dazu stehlen.

MAGISTER: Ihr bringt die Dinge durcheinander, scheint's, beobachtet genau und sagt dann, was ihr seht. Reinheit des Blicks ist's, was ich fordere.

DRITTER STUDIOSUS: Ich probiere nun mein Glück: Es war Galactions Schiff, das durch den Sturm, der heute Morgen blies, an diesem Ufer Schiffbruch litt und nun, vom Wasser sehr durchnässt, an unsrer Küste Rettung heischt.

ZWEITER STUDIOSUS: Doch seht, von dort, den Trauerzug, der mit getragener Musik aus unsrer Stadt herniederkommt, den Körper unsres toten Königs zu begraben.

ERSTER STUDIOSUS: Es ist, als ob wir uns im Anfang eines Prosabuches befinden würden: Die Königstochter, um die die Männer kämpfen, der tote König, der Schiffbruch, der junge Herrscher – es ist alles da, was man verlangt für einige spannende Geschichte.

MAGISTER: Das scheint mir schwach. Sie steh'n doch alle hier im Kreis, da seht: Archombrotus, dort Galaction, dort Argenis im Trauerzug, von hinten naht Elise, die man auch Cyrthée nennt ...

DRITTER STUDIOSUS: Sie führt wie Poliarchus einen Doppelnamen, nennt man ihn nicht auch Hyempsal?

MAGISTER: Nein, das ist Archombrotus' anderer Name ... Poliarchus nennt sich auch Astiorist!

ZWEITER STUDIOSUS: Seht dort, am Horizont naht noch ein neues Schiff, es wird noch neue Nachricht bringen, damit die Geschichte unseres Buches endlich losgeht.

MAGISTER: Oh nein, *das* wird kein Roman, was ihr hier seht. Sie sind doch alle da, sie treffen sich, sie diskutieren sehr gepflegt und in zehn Minuten ist alles erledigt. Es sind kaum zwanzig Seiten, die man damit füllt!

ERSTER STUDIOSUS: Liegt es nicht nur an der Tradition, die man wählen würde für die Geschichte? Nach Heliodor wurde es schlicht wild bei den Franzosen ...

MAGISTER: ... mit denen sich Opitz sonst ja gern befasste, und auch mit den Italienern ... oder Italienerinnen.<sup>1</sup>

DRITTER STUDIOSUS: Ich las in seinen Briefen, dass er hier aber doch gewissen Unwillen an den Tag legt.<sup>2</sup>

MAGISTER: Und doch lenkt ihr mit eurer Sehnsucht nach dem Süden schon wieder das Gespräch auf neue Pfade, meine lieben Studenten! Ihr wolltet mir von der Tradition des Romans berichten, nach der ich euch gefragt.

---

<sup>1</sup> So lese man in den Schriften des Herrn Magisters nach: Jörg Robert: Netzwerk, Gender, Intertextualität. Opitz übersetzt Veronica Gambarà. In: Stefanie Arend / Johann Anselm Steiger (Hrsg.): Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke. Berlin / Boston 2019, S. 237–259. Oder wie es beliebt auf Italienisch: Jörg Robert: Opitz traduttore di Veronica Gambarà. In: Francesco Rossi (Hrsg.): Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco. Pisa 2019, S. 13–35.

<sup>2</sup> Vgl. Martin Opitz: Briefwechsel und Lebenszeugnisse. Kritische Edition mit Übersetzung. Bd. 2. Hrsg. von Klaus Conermann. Berlin / New York 2009, S. 611.

ERSTER STUDIOSUS: Heliodor!

ZWEITER STUDIOSUS: Barclay!

DRITTER STUDIOSUS: Höfisch-galanter Roman!

ERSTER STUDIOSUS: Höfisch-historischer Roman.

DRITTER STUDIOSUS: Staatsroman.

MAGISTER: Ihr werft die Namen mir ums Ohr ...

ZWEITER STUDIOSUS (*zu schnell*): Schäferei!

MAGISTER: ... und sagt doch nichts damit! Ihr lernt die Namen, doch was sie bezeichnen, was es heißt, das sagt und wisst ihr nicht, so will ich es euch erläutern, und dann gehen wir zurück zur Stadt: Die Mischung macht's der einzelnen Geschichten. Was ihr hier seht, das ist die Anlage zu einer neuen Form von Roman, die alles in sich trägt und die den Knoten vielfach schürzt, zerschlägt und neu verwirrt, bis endlich, nach hunderten von Seiten, sich das Herz zum Herzen findet. Erfreut werden wir aus der Antike, belehrt werden wir durch Diskurse. Wenngleich die Spannung fehlt, so geht es doch darum zu sehen, wie tapfere Frauen sich mit Mut und Beständigkeit in allen Wirrnissen geben. Und mag es auch manchmal in der Geschichte wirr zugehen, so ist es doch nicht wirrer als im Leben. Und nun zurück zur Stadt, bevor der Trauerschmaus vorbei und nichts mehr für uns da!

ERSTER STUDIOSUS: Zurück zur Stadt, zum Wein ...

DRITTER STUDIOSUS: ... und Schnitzel!

MAGISTER: Gemach, es ist ein König, der verstarb. Doch morgen wollen wir feiern.

ZWEITER STUDIOSUS: Denn zum Geburtstag wünscht man frohen Mut und wenig Schiffbruch!

MAGISTER: Und dann wollen wir auch uns unterhalten, wie man eine *car-men gratulatorium* auslegen kann.<sup>3</sup>

*Sie gehen zurück zur Stadt, während vom Meer her ein Zephyr ihnen sanften Mut bläst und sich der Trauerzug am Ufer langsam auflöst. Nur in der Ferne schwimmen noch kleine Trümmer des morgendlichen Schiffbruchs.*

---

<sup>3</sup> So zu hören in Zürich am 13. November 2019 unter dem Titel »Zeit und Individuum. Kultur- und Literaturgeschichte des Geburtstags«.