

MORGEN-GLANTZ

Zeitschrift
der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

14 (2004)

Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft e. V.

Vorstand:

Prof. Dr. Italo Michele Battafarano (Trento, Italien): Präsident
1. Bürgermeister Gerd Geismann (Sulzbach-Rosenberg): Vizepräsident
Johannes Hartmann (Sulzbach-Rosenberg): Geschäftsführer
Walter Schlenk (Sulzbach-Rosenberg): Schatzmeister
Josef Christ (Sulzbach-Rosenberg): Schriftführer
Dr. Laura Balbiani (Mailand, Italien)
Prof. Dr. Jörg Jochen Berns (Marburg)
Prof. Dr. Guillaume van Gemert (Nijmegen, Niederlande)
Dr. Klaus Jaitner (München)
Prof. Dr. Andreas Kilcher (Tübingen)
Prof. Dr. W. Gordon Marigold (Urbana, USA)
Dr. Volker Wappmann (Vohenstrauß)
Prof. Dr. Rosmarie Zeller (Basel, Schweiz)

MORGEN-GLANTZ

Zeitschrift
der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

Im Auftrag der
Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft
herausgegeben von

Italo Michele Battafarano

14 (2004)

Peter Lang
Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Stadt Sulzbach-Rosenberg

Redaktion: Italo Michele Battafarano, Bernhard Jahn und Jörg Krämer

Satz und Layout: Johannes Hartmann, Stadtarchiv Sulzbach-Rosenberg

Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern

„MORGEN-GLANTZ“. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft erscheint einmal im Jahr.

Mitglieder der Gesellschaft erhalten die Zeitschrift kostenlos.

Korrespondenz, die die Zeitschrift betrifft, ist an die Adresse des Herausgebers zu richten:

Prof. Dr. I. M. Battafarano, via Perini 66, I-38100 Trento.

Publikationen zur Besprechung sind an den Herausgeber zu senden.

Eine Verpflichtung zur Besprechung oder Rücksendung besteht nicht.

Korrespondenz, die die Gesellschaft betrifft, ist an folgende Adresse zu richten:

Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

Spitalgasse 21, D-92237 Sulzbach-Rosenberg

Tel.: 09661/510-155

Fax: 09661/4333

e-mail: info@knorr-von-rosenroth.de

Internet: www.knorr-von-rosenroth.de

Umschlagbild: Titelbild aus Christian Knorr von Rosenroth:
Neuer Helicon. – Nürnberg, 1684.

Copyright: Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft

ISBN: 3-03910-391-1

ISSN: 0942-0924

Inhalt

Italo Michele BATTAFARANO: <i>Editorial</i>	7
Erster Teil	
<i>Akten der 13. Tagung der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft, Juli 2003, hrsg. von Bernhard Jahn und Jörg Krämer</i>	9
Bernhard JAHN, Jörg KRÄMER: Das Lied im süddeutschen Barock	11
Jörg KRÄMER: Probleme und Perspektiven der Liedforschung	15
Franz M. EYBL: Verdrängte Gesänge. Liedzirkulation, Zensur und Geselligkeit in der süddeutschen Barockkultur	33
Dieter BREUER: Die Lieddichtung des Procopius von Templin	53
Thomas ALTHAUS: Gesang vom Zerbrechen der Leier. Liedverwerfung und Liedemphase in der Kapuzinerlyrik	77
Martin DISSELKAMP: „Der Pegnitz-Hirten Freuden-Klang“. Zu Funktion und Ideologie bukolischer Lieder in ‚pegnesischen‘ Hochzeitsdichtungen	105
Ernst ROHMER: Geistliche Lieder bei Klaj	139
Markus PAUL: Singen vor Kulisse(n). Musik und Theater im Nürnberg des 17. Jahrhunderts	159
Irmgard SCHEITLER: Ein Oratorium in der Nürnberger Frauenkirche 1699 und seine Nachfolger	179
Werner BRAUN: Mehr- und einstrophige Arien in Johann Löhners Bühnenwerken	213
Rosmarie ZELLER: Der <i>Neue Helicon</i> als Schule der Glückseligkeit	229
Bernhard JAHN: Affektregie – Zur Koordination von Affekterregung und Affektdämpfung im <i>Neuen Helicon</i> des Knorr von Rosenroth	251
Wolfgang HIRSCHMANN: Musikalische Stilregister im <i>Neuen Helicon</i> des Christian Knorr von Rosenroth	275

Zweiter Teil

- Hildegard EILERT: Ein barocker Vers als Markenzeichen protestantischer Frömmigkeit. Zur Rezeption von Knorr von Rosenroth im 20. Jahrhundert 307
- Italo Michele BATTAFARANO: Grimmelshausens *Simplissimus* im Sog metapolitischer Erklärungen des Nationalsozialismus. Vom Pangermanisten zum Inspirator von Hermann Göring. Mit Bemerkungen zu Viereck, Vermeil, Léry, Schmittlein und einem Nachklang über Jean-Luc Godard 323
- Walter E. SCHÄFER: Johann Michael Moscherosch in der Diskussion. Ein Forschungsbericht 355
- Italo Michele BATTAFARANO: „Aha-Erlebnisse“ im arguten Spiel mit Bildern. Marginalien zur Rezeption der barocken Kabbala von Böhme, Knorr von Rosenroth und der Prinzessin Antonia bei Friedrich Christoph Oetinger 375
- Epilog 2004*
- Italo Michele BATTAFARANO: Juden und Jesuiten in Deutschland: Gustav Freytags *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* 387

Rezensionen

- Michaela Valente: *Johann Wier* – (Battafarano) 407
- Danielle Brugière-Zeiß: „*Seelewig*“ de G. Ph. Harsdörffer – (Zeller) 414
- Alain Bideau: *Paul Gerhardt. Pasteur et poète* – (Zeller) 417
- Thomas Strässle: „*Vom Unverstand...*“ – (Battafarano) 419
- Andreas Merzhäuser: *Satyrische Selbstbehauptung*. – (Battafarano) 424
- Stina Rahel Schwarzenbach: „*Stratonica*“ und „*Demetrius*“. *Zwei Barockromane Italienisch und Deutsch* – (Battafarano) 432
- Johannes Stockmayer: *Morgenglanz der Ewigkeit*. – (Battafarano) 436
- Lorraine Daston / Katharine Park: *Wunder* – (Balbiani) 440
- Adolf Rank: *Sulzbach im Zeichen der Gegenreform*. – (Wappmann) 444

Anhang

- MORGEN-GLANTZ. Index der Bände 1 (1991) – 13 (2003) 447

Thomas Althaus

Gesang vom Zerbrechen der Leier

Liedverwerfung und Liedemphase in der Kapuzinerlyrik

Im Schlußbild von Jacob Baldes *Silvae* machen sich drei Putti mit nackter Gewalt, mit Händen und Füßen über ihre Saiteninstrumente her. Der erste zupft einer Laute die Saiten aus; der zweite stemmt sich auf eine Violine ab, um deren Bogen übers Knie zu brechen; der dritte holt gegen einen Baum aus und hat sein Instrument dabei im Griff wie ein Holzfäller die Axt am Schaft.



Cantatum fatis est: frangite barbita.

JACOBI BALDE Æ SOCIETATE JESV SYLVARUM. LIBRI VII. München 1643, S. 221 (Universitäts- und Landesbibliothek Münster, Sign. X1170^{wa}).

Dem Vandalismus der kleinen Götter ist als guter Sinn die Bekehrung des Autors Balde zum poeta christianus unterlegt. Balde hat seinen Eintritt in den Jesuitenorden auf diese Weise biographisch inszeniert: wie „er gar oft zu Nacht | Ein *Passamezo* gschlagen“,¹ bis ihm eine ganz andere Musik, der Chorgesang aus einem nahegelegenen Kloster dazwischen gekommen und so in die Seele gedrunken sei, daß er als letzte Handlung seines bisherigen Lebens und als erste des neuen die Laute an der Mauer habe zerschlagen müssen. „Cantatum satis est, frangito barbiton.“² Die nahezu hagiographische Erhöhung dieser Bekehrungsanekdote fällt in die Konstitutionsphase der spätbarocken Geistlichen Dichtung des Südens, die in den Franziskanerklöstern entsteht und die von der Literaturgeschichte mit dem wenig rühmlichen Namen der Kapuzinerlyrik belegt worden ist.³ Diese Lyrik arbeitet sich in einer erstaunlich unnachgiebigen Weise an Baldes Motto vom Zerschlagen der Leier ab. Der Bezug als solcher deutet vorderhand nur auf Epigonalität.

1 Jacob Balde: *Olympia Sacra In Stadio Mariano. Ode Germanica*. In: J.B., *Opera Poetica Omnia*. Bd. VII. Neudruck der Ausgabe München 1729 hg. und eingeleitet von Wilhelm Kühnmann und Hermann Wiegand. Frankfurt a.M. 1990, S. 382-384, hier S. 382. Auf der anderen guten, ins Geistliche gewendeten Seite des Tuns kann nicht genug musiziert werden („Die gantze Nacht/ den gantzen Tag | Solt Harpff und Hertz verspringen.“). Auf dieser Seite allegorisiert die Musik – in hier noch nachzuvollziehender Weise – die restlose Hingabe des Menschen, der nun seinen eigenen Körper als Instrument strapaziert: „alle seine Nerven [...] Für Seyten lassen spannen. | Gsetzt nun/ daß ein/ groß oder klein/ | Sext oder Quint sollt springen: | Wird sie ihm schon den Schlagerlohn | Im Himmel gwiß einbringen.“ (Ebd., *Olympia Sacra*, 28, S. 369 u. 27, S. 367f.).

2 Ioannes Nepomucenus Mederer: *Annales Ingolstadiensis Academiae*. Pars II. Ingolstadt 1781, S. 238f. Zit. nach Günter Hess: *Fracta Cithara oder Die zerbrochene Laute. Zur Allegorisierung der Bekehrungsgeschichte Jacob Baldes im 18. Jahrhundert*. In: *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978. Hg. von Walter Haug. Stuttgart 1979, S. 605-631, hier S. 605. Hess verfolgt genau die Literarisierung der im Grunde spärlichen biographischen Nachricht, ihre allegorische und emblematische Entfaltung, als Beispiel für Sinnkonstitution im süddeutschen Barock.

3 Vgl. Klemens Menze: *Studien zur spätbarocken Kapuzinerdichtung. Ein Beitrag zur Geschichte des süddeutschen Literaturbarock*. Diss. masch. Köln 1953. – Dieter Breuer: *Der „Philotheus“ des Laurentius von Schnüffis. Zum Typus des geistlichen Romans im 17. Jahrhundert*. Meisenheim am Glan 1969, S. 9, im Anschluß an Menze.

Er bedingt aber Radikalisierungen, die der Kapuzinerlyrik eine eigene, noch nicht beachtete Qualität und Intensität verschaffen. Dabei wird der irritierend aggressive und selbstaggressive Akt nicht mehr in der *conversio* sinnvoll beendet. Der destruktive Impuls wirkt weiter.

1. Letzte Konsequenz

Laurentius von Schnüffis, mit dem die Entwicklung einsetzt, zitiert Baldes Motto leicht verändert in seiner ersten Textsammlung, dem *Philotheus*:

Jam lusum satis est, frangite Barbiton.

Nun schlag die Laut in zwey/
Das Spilen ist vorbey.⁴

Das dient an seinem ursprünglichen Ort und sicher auch noch hier dem großen Orientierungswechsel, der Konzentrationsverlagerung auf Geistliche Lyrik, fort vom Weltlichen Gesang. Es ist aber im Weiteren zu beobachten, daß auch die Intention auf das fromme Lied mit der Verwerfungsabsicht konfrontiert bleibt. Jene erste Sammlung des Laurentius, die von Auflage zu Auflage, zwischen 1665 und 1690, Überarbeitungen erfahren hat, Korrekturen und Erweiterungen und Kürzungen auch, enthält schließlich ein Gedicht mit so vehementer Kritik am Liedhaften, daß besagter Orientierungswechsel daran eigentlich auch nichts mehr ändern kann. Hierüber gewinnt die Instrumentenzerstörung tatsächlich den Sinn einer letzten Konsequenz, die unwiderruflich das Ende vom Lied bezeichnet und so dem eigenen Werk die Perspektive abzuschneiden droht. Darauf deutet auch die komplizierte Textgeschichte des *Philotheus* hin. Die Ausgabe von 1688 hat diesen aggress-

4 Laurentius von Schnüffis: *PHILOTHEUS Oder deß Miranten Durch die Welt/ vnd Hofe wunderlicher Weeg nach der Ruhe-seeligen Einsambkeit Entworffen/ Von Mirantillen einem deß Miranten guten Freund/ vnnd vertrauten Mit-Hirten [...]*. Passau 1688, Bl. E. (1. Aufl.: Hohenems 1675); vgl. auch *Deß Miranten/ Eines Welt- und hoch-verwirrten Hirtens nach der Ruh-seeligen Einsamkeit Wunderlicher Weeg [...]*. Konstanz 1690, S. 138f.

Die entschiedene Reserve gegen das eigene Tun erfährt freilich in der Regel eine spezifische Begründung, die z.B. – dem Vorbild Baldes folgend – den Orientierungswechsel vom Weltlichen zum Geistlichen Lied betreffen kann oder die Abwendung von höfischer Kultur und Liedkultur oder den nicht aufzuhebenden Abstand zum Engelsgesang. Da dient die Liedverwerfung im Grunde dem Zweck, die Funktionen des Geistlichen Liedes stärker zu konturieren. Sie läßt so genauer fassen, was damit gemeint sein kann. Überdies ereignet sie sich zumeist ja selbst im Lied. Der Mirant trägt sein Lied von der Liedverwerfung vor, wenn auch „ohne Gesang“. Dieses Paradox sichert den Text. Es räumt ihm genau die Möglichkeiten ein, die ihm streitig gemacht werden, und dies mit einem Konzentrationsgewinn und einer Emphase, die eben auf die destruktive Verstärkung zurückzuführen sind. – Dem allen ist indes nicht einfach ein Vermittlungsschema aufzustülpen, das die konstitutive Alogik als Dialektik interpretieren hilft. Es häufen sich in der Kapuzinerlyrik die je und je vielleicht förderlichen Negationen derart, daß der Befund denn doch kritisch wird. Die Einzelbegründungen reichen nicht hin, den Eindruck von Spannungen und Widersprüchen abzuwehren, von Liedverwerfungen im Zeichen der Aporie. Sie richten sich auf das Poetische des Geistlichen Liedes, aber noch viel stärker auf das Musikalische, das allerdings genau dadurch zur maßgeblichen Bezugsgröße für die interne Reflexion dieser Liedlyrik wird.

Seltsam und nicht zu erwarten ist, daß gerade für die Kapuzinerlyrik auf eine solche Radikalität aufmerksam gemacht werden kann. Bei der Greiffenberg oder bei Kuhlmann oder Spee wäre sie zu erwarten, bei Laurentius von Schnüffis, Procop von Templin oder Theobaldus von Konstanz hingegen bestenfalls in Abschwächung und aufgelöst in Konventionalität. Dort, im 'großen' Geistlichen Lied des Barock begegnet man ihr auch, aber im ganzen doch eingebundener, weniger exzessiv und deregulierend, als dies bei einer Lyrik der Fall ist, die in dem Ruf des reichlich Unbedeutenden steht, und dies schlicht in dem Sinne, daß wirklich nichts Besonderes an ihr auffällt. Zwar ist die Frömmigkeitskultur des katholischen Südens nun endlich zu einigem Ansehen in der Barockforschung gelangt. Wichtige Arbeiten haben die Aufmerksamkeit eingeklagt und Perspektiven gesetzt. Aber grosso mo-

do scheint die Lieddichtung der braunen Franziskaner, als Ordens- und Kollektivdichtung am Rande der spätbarocken Entwicklungen, unter jenem belasteten Begriff der Kapuzinerlyrik zusammengefaßt, nachgerade paßgerecht die alten Vorbehalte gegen das oberdeutsche und gegenreformatorische Schrifttum des 17. Jahrhunderts zu bestätigen. Bei genauerem Hinsehen ist hier dennoch viel Riskantes und Extremes zu entdecken, das immer wieder den Eklat der Selbstdurchstreichung provoziert, den Gesang vom Zerbrechen der Leier. Die Kapuzinerlyrik, die damit ja vor allem gemeinte Liedkatechese läßt sich zwar durchaus auf plane Didaxe hin resümieren, aber über den Vollzug der Absicht bauen sich Konflikte auf, die sich nur bis zu einem gewissen Grad noch lösen lassen; darüber hinaus steht für diese Liedlyrik ein alles aufs Spiel setzender Umgang mit ihren eigenen Kriterien an.

2. Widersprüche

Die Kapuzinerlyrik definiert sich rigoros und restriktiv durch ihren Zweck der religiösen Unterweisung. Sie übt sich deshalb im Verzicht auf heidnische Mythologie: „*Phæbus* Seyten seynd verdorben“, „*Orpheüs*, vnd die *Philomel* | Haben weder Stimm/ noch Keel.“⁷ Das kommt unter den literaturgeschichtlichen Bedingungen einer erheblichen Einschränkung des Ausdruckspotentials gleich, das dann noch einmal, notwendiger Einfachheit und Eindringlichkeit halber, auf eine recht enge Bibeltopik konzentriert wird. Gleichzeitig interessiert sich diese Lyrik aber doch immer wieder für die Sängermynthen der Alten, wodurch Abweisung und Bezugnahme ineinander übergehen.⁸ Insbe-

7 Laurentius von Schnüffis: *Philotheus* [1688] (s. Anm. 4), ACh wer stimmt meine Woerter, Bl. F 6r.-7v., hier F 6r., Strophe 1. – Hier und insgesamt werden die allegorischen, typologischen Deutungen solcher Mythologeme bestenfalls noch über antithetische Zuordnungen (Delos – Jerusalem, Orpheus – David) erinnert. Zu solchen Deutungen in der musica scientia vgl. Christoph Meinel: *Alchemie und Musik*. In: *Die Alchemie in der europäischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*. Hg. von Christoph Meinel. Wiesbaden 1986, S. 201-225, hier S. 208f.

8 Vgl. etwa die als Musenanruf konzipierte „Anflehung Himmlischer Huelff“ („WJe darff ich kecklich greiffen“) in der Vorrede zu Laurentius von Schnüffis: *Mirantische Mayen-Pfeiff. ODER Marianische Lob-Verfassung/ In Welcher Clorus/ ein Hirt/*

sondere die 'Irrmeinung' vom orphischen Gesang wird ständig und selbst auch topisch bemüht, um daran konkurrierend die Leistungen nun des Geistlichen Gesangs auszustellen und solcherart Macht des Poetischen für sich zu reklamieren.⁹ Andererseits wird auf eben dem Wege sorgsam und paradox darauf geachtet, daß das eigene Tun schattiert bleibt von dem zutiefst Unheiligen der vorchristlichen Kunst, daß es nicht völlig aus diesem Schatten heraustritt. Als Clorinda im *Mirantischen Flötlein*, fast am Ende ihrer Entwicklung zum Seelenhirten Daphnis hin, die Freuden der Musik feiert („Was kan doch auff Erden | Geliebet mehr werden/ | Als süßes Gesang?“¹⁰), geraten Orpheus mit seiner Leier, als Paradigma des weltlichen Gesangs von unerhörter Wirkung, und David mit seiner Harfe, als Paradigma des geistlichen Gesangs von unerhörter Wirkung, auf eine Seite miteinander. Da gilt es nämlich, prinzipiell jede dem Menschen mögliche Musik, ob christlich, ob heidnisch, als Ausdruck endlicher Bemühung abzuweisen, die ihre nur kurze Zeit hat wie alles Irdische. Für den Augenblick mag ihre Wirkung noch so groß sein, doch dann:

Was pranget/ ach! aber
Der Music-Liebhaber
Mit eitelem Thon?
So bald er auffhoeret/
Ist alles verkehret
In Traurigkeit schon¹¹.

der Großmächtigsten Himmels-Koenigin und Mutter GOTTes Mariæ unvergleichliche Schoen- Hoch- und Vermoegenheit annuethig besingt. [...] Dillingen 1692, o.S.: „Apollo solte bringen | Die Woerther mir herbey/ | Und selbst die Musen singen | Darzu die Melodey.“

- 9 Laurentius von Schnüffis: *Mirantisches Flötlein*. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt a.M. 1711. Mit einem Vorwort zum Neudruck von Annemarei Daiger. Darmstadt 1968, Vorrede, o.S.: „in Hoffnung/ es moechte etwan das Gedicht von Orpheus/ welcher durch sein Spiel die wilde Thier zahm gemacht/ an etwelchen wild-verstockten Suendern in Mitstimmung der Gnaden GOTTes ein Geschicht werden“; vgl. hier auch S. 98, 188, 294 u. 300.
- 10 Ebd., Dritter Theil. VII. Clorinda erfreuet sich/ und frolocket sehr/ daß der Himmlische Braeutigam ihr so trostreich zu Herten redet, S. 292-300, hier S. 292, Strophe 1.
- 11 Ebd., S. 295, Strophe 8. – Ähnlich in der *Mayen-Pfeiff* die „Elegia IX“ („LJeblich ware der Camoenen“), wo ein „weg mit solchen Saengern“ die „Sirenen“, „Orpheus/

Das verweist den auch als Geistliches Lied immer noch weltlichen Gesang an die wirklich himmlischen Klänge und entspricht so natürlich der Missionsabsicht der Texte. Aber es schreibt gleichzeitig dasjenige, was diese Texte selbst vermögen, doch wieder dem unheiligen irdischen Treiben zu. Da macht der alles überbordende Unterschied zwischen Immanenz und Transzendenz denjenigen zwischen heidnischen und christlichen Gesängen relativ, jedenfalls unter diesem Aspekt: die Gottferne der einen wiederholt sich in der Zielferne der anderen, in ihrem „De profundis“. So wird denn der Rekurs auf die halb vermiedene, halb gesuchte heidnische Mythologie zum Zeichen für die eigene Weltbefangenheit.

Die Situation erschwert sich dadurch, daß die Mythenkritik vor allem Poesiekritik ist. „Ovidische/ Virgilische/ oder Martialische Poëtereyen“ sind „der mit sonderem Fleiß gesuchten Andacht verhinderlich“;¹² die „heilige Sach“ kann man nicht „mit den erdichten Fabeln der Poëten [...] in einen Tempel zusammen setzen“.¹³ Das läßt die Ka-

vnd Amphion“, „Apollo“ meint, aber nicht weniger „David“, seine „Musicanten bey dreyhundert“ und „das so susses Lob-Gethoen“, dessen „Salomon auch sonderlich | seiner Saengern ruehmte sich.“ (Laurentius von Schnüffis: *Mirantische Mayen-Pfeiff* [s. Anm. 8], S. 311-320, hier S. 311f., Strophe 1-5).

- 12 Theobaldus von Konstanz: *Schmerzhaftte Marianische Einoede/ Alwo Die Irrende Polymnia (die Menschliche Seel) durch den Echo oder Widerhall eingelocket/ die zwey liebreicheste zumahlen hoechst-betrangte und zugleich leidende Herten. Als Den leydenden JESum/ und dessen mitleydende liebste Mutter Mariam singend betrachtet* [...]. Konstanz 1698. Vorrede des Autors. An den guthertziigen Leser, o.S.
- 13 Isaac von Ochsenfurth: *Marianische Ehren-Titlen In Der Lauretanischen Lytaney begrieffen: Vnd in gebundener Redens-Arth/ durch Sentenz und Figuren der Goettlichen Schriff/ kraefftige Ausspruech der Heiligen Vaetter/ und verschiedener bewehrten Auctoren außerlesene Discursen* [...]. Würzburg 1703. Vorred An den guenstigen Leser, o.S. – Nicht durchgehalten, aber auch nicht ausgelassen werden dabei Forderungen der Allegorievermeidung, wie sie zumal die jesuitische Liedichtung des Südens, in Absetzung von Spee, prägen. Vgl. Johann Caspar Weissenbach: *DAMONS Deß Unseeligen Hirten einfaltige Cither/ mit Teütschen Seiten gespannt* [...]. Veldkirch 1678. Bittliche Zuschrift vernünftiger Leser, o.S., in der dagegen votiert wird, viel Wesens um „die gebundne Poeterey“ zu machen und „etwann auß einer Katzen ein beltzine Maußfallen zu formieren, ein Kugel schwangere Fraw in ein geladnes Feldstück metamorphosieren“ usw.

puzinerlyrik zunehmend skeptisch auf sich selbst als Lyrik reagieren. Dieser Widerspruch ist der Konturierung eines spezifischen Gattungsanspruchs für das Geistliche Lied förderlich: er bedingt eine Rhetorik des Unverstellten, die den gleichwohl textkonstitutiven Schreib- und Redegesten barocker Poesie durch eine Konzentration auf die religiöse Aussage und auf deren musikalischen Ausdruck zu entgegen trachtet. Da ist allerdings von neuem auf Schwierigkeiten zu treffen, die zunehmen, je marianischer die Kapuzinerlyrik in ihrer Entwicklung wird. Die Marienfrömmigkeit verlangt eine intensive Teilnahme am Schmerz der Maria dolorosa, so wie dieser Schmerz seinerseits von der intensiven Teilnahme am Leid des Gekreuzigten zeugt. Isaac von Ochsenfurth erschließt aus dem Namen Maria anagrammatisch die Liedaufforderung, aus „*Sancta Maria*“ ein „*Amas Cantari*: du liebest gesungen zuwerden“.¹⁴ Das ist aber dort, wo es am meisten darauf ankäme, am wenigsten möglich:

Der Zungen/ dem Hertzen
Schwehr fallet die Schmerzen
Der Jungfrau vorzustellen;
Als welche sehr haefftig/
Durchstoehen sie kraefftig/
Mit Stachlen scharpffer Quaalen.¹⁵

Das Problem ist gleichzeitig eines der Begrenztheit wie der Perfektion des Gesangs. „Zu eng seynd all und jede | Wortschmuck/ Gepraeng und Rede“, „Kein Redkunst hat genug staercke | Zu eim so hohen Werke“¹⁶ – oder andererseits immer schon zu viel davon, als daß Lied und Leid dann noch zusammengehen könnten. Hinsichtlich der grundsätzlichen Differenz zwischen Wohlklang und Schmerzlaut bezieht Theobaldus von Konstanz Ruth 1,20, die Umbenennung Noëmis in „*mara*

14 Isaac von Ochsenfurth: *Marianische Ehren-Titeln* (s. Anm. 13), Vorred, o.S.

15 Ebd., Der ein undvierzigste Ehren-Titel. Koenigin der Martyrer, S. 485-506, hier S. 486, Strophe 3.

16 Ebd., Der sechzehende Ehren-Titel. Lobwuerdige Jungfrau, S. 209-215, hier S. 209, Strophe 3 u. 6.

(bitter)“, auf Maria und läßt diese Mara-Maria „Seufftzer-volle halbgebrochene Wort“ sprechen, mit denen sie sich jede stimmige Rede verbittet: „du solst nicht die Ohren der unglueckseligsten Mutter behaelligen“. Das gilt für den „sonsten sueß- und lieben Englischen Gruß/ welcher mir anjetzo in lauter Bitterkeit verkehrt ist worden“,¹⁷ aber noch um vieles mehr für die Unmöglichkeit eines stimmigen Ausdrucks der eigenen Qual. Aus der Aufforderung, daß die Schöpfung ihren Schöpfer loben solle, wird „Ihr wild Hyaenen thut heuelen“.¹⁸ Bei Isaac von Ochsenfurth wird in einem anderen Zusammenhang, aber auch einem des liedhaften Ausdrucks von Leid, aus dem Gesang direkt selbst der Gewaltakt einer brachialen Hemmung oder eines brachialen Hervorpressens der Töne. Da ist vom „stumm machen/ Schlund/ Mund/ und Rachen“ zu singen, andererseits vom „durchbrechen/ der Lefftzen Rächen“, vom „herauß zwingen“ der „Stimm“.¹⁹ Das verlangt nicht nach schönen Melodien, sondern nach harschen Mißtönen, auf die sich

17 Theobald von Konstanz: *Schmerzthaffte Marianische Einoede* (s. Anm. 12), Der Autor opfert sich und seine 3. Wercklein dem leydenden Heyland JESV CHRJSTO und seiner mitleidenden Jungfrau Mutter MARIE, o.S.

18 Ebd., Ander Theil. Ode III. Wer Ohren/ zuhoeren hat/ hoere, S. 146-151, hier S. 148, Strophe 4.

19 Isaac von Ochsenfurth: *Vita, et Gesta Sancti et Gloriosi Martyris Sebastiani Singularis contra Festem Patroni [...] Leben und Taten Deß heiligen und Glor-würdigen Martyrers Sebastiani, eines sonderbarn Patronen wider die Pest [...]*. Augsburg 1693. Sittliches Lehr-Stück und Gottseelige Anmuthung zu dem Heil. Sebastian/ Als Er der stummen Haußfrau Nicostrati mit Nahmen Zoe die Red wider-umb gebracht. Zit. nach Menze: *Studien zur spätbarocken Kapuzinerdichtung* (s. Anm. 3), Anhang 1, S. 41f. – Die vorletzte Elegie der *Mirantischen Maul-Trummel* des Laurentius von Schnüffis klärt prinzipiell, daß die Aufforderung zu singen für ein christlich verstandenes Weltverhältnis, fern „dem Himmlischen Vatterland“, „in hoechster Heilsgefahr“ und „in Kummer tieff“, immer nur bedeuten kann: „Vor grossem Leyd entseelet schier/ | Zur Froelichkeit uns zwingen“, „Wie etwan einer/ welcher matt/ | Vor Hunger/ singt an seuffzens statt.“ (Laurentius von Schnüffis: *Mirantische Maul-Trummel*. Nachdruck der Ausgabe Konstanz 1698. Hildesheim, Zürich, New York 1986. Dritter Theil. Elegia IX. Das grosse Elend diser Welt solte uns billich bewegen nach dem Himmlischen Vatterland zu seuffzen, S. 319-327, hier S. 319f., [322] u. 320f. [= Dokumentation zur Geschichte des deutschen Liedes V]).

diese Lyrik thematisch verpflichtet, während sie solche Töne gleichzeitig musikalisch zu verhindern hat.

Nun kann Negation durchaus das Lied motivieren und intensivierend wirken. Es bleibt aber für den spezifischen Kontext der Kapuzinerlyrik des weiteren unklar, in welchen Strukturen, nach welchem poetisch-musikalischen Modell sich solche Intensivierungen vollziehen dürfen. Wenn im Vorbild der *Trutz-Nachtigal* des Friedrich von Spee „Stimm, vnd zung erstarren, | mir bresten red, vnd wort“,²⁰ dient die Infragestellung zielsicher der Ausdruckssteigerung. Für den einfacheren Fall der Kapuzinerlyrik stellt sich dies schwieriger dar. Solche Steigerungen sind hier womöglich gar nicht legitim, so wenig wie der poetische und musikalische Aufwand, zu dem sich die *Trutz-Nachtigal* vorbehaltlos bekennen kann, „mitt bestem Hirtenklang, | Mit best gefügten Reymen“, „Fugen, vnd Concenter | So vil die Music zehlt“: „Hochgereckte Saiten rühren, | Spielen, reymen ohne Zahl“.²¹ Dort erscheint der künstlichste Gesang zugleich als der gottgefälligste, in den die selbst höchst künstlich vom Schöpfer eingerichtete Natur einstimmt, ja in dem sich die „Trutz-Nachtigal“ und der Gesang Philomeles gegenseitig zu überbieten trachten. Ebenso können dort Widersprüche provoziert werden; jedes Oxymoron²² fördert die Liedmystik. – Die Kapuzinerlyrik muß sich unter dem Druck des Apostolats, franziskanisch ausgeprägt als Volksseelsorge, zu all dem Abstand schaffen. Der Gesang, auch der geistliche, der sich zu sehr einem Kunstanspruch verpflichtet, erscheint ihr gar als ein direktes Abgleiten in Teufelswerk. Procop von Templin warnt in seinen Predigten wiederholt vor solcher Selbstherrlichkeit:

20 Friedrich von Spee: *Trutz-Nachtigal. Kritische Ausgabe nach der Trierer Handschrift*. Hg. von Theo G.M. van Oorschot. Stuttgart 1991, Spiegel der Liebe [...], S. 55-71, hier S. 71, Strophe 58.

21 Ebd., Nr. 32. Andere Ecloga oder Hirtengesang [...], S. 171-177, hier S. 171; Nr. 20. Die gespons JESV lobet Gott bey dem gesang der Vögelein, S. 101-104, hier S. 104, Strophe 11; Nr. 50. Ander Hirtengesang [...], S. 284-289, hier S. 287, Strophe 9.

22 Oxymora wie „zum Leib sich vberleiben“, „ohn Grund gegründet“, „Vnblütig [...] wahres Blut“ (ebd., Nr. 51. Am Heyligen Fronleichnams Fest [...], S. 290-295, hier S. 292f.).

Auff die Weise haben auch das Lob GÖttes zwar gesungen/ aber gar uebel jene/ [...] welche in einer Kirchen das Ampt vnnd die Psallmen sungen/ aber mit grosser Eytelkeit/ in dem ein jeder seine schoene Stimm vnd Kunst wolte hoeren lassen/ auch einer den andern uebertreffen; Da war ein frommer Gottseliger Mann darbey/ dem zeigte GOtt der HERR/ wie der Teuffel zu oberst auff der Orgel sasse/ der haette in der lincken Hand einen grossen Sack/ vnd mit der rechten Hand fassete er alles daselbe Gesang auff/ vnnd steckte es darein: Als nun das *Officium* auß/ vnd zugleich auch der Sack wohl angeschoepfft war/ bunde der Sathan den Sack fein fest zu: der gute Mann/ der solches gesehen/ verfuete sich hernach zu denselben Singern/ vnnd hoerete daß sie sich gegeneinander beruehmeten/ wer es am besten getroffen/ vnnd wer zum schoensten gesungen haette/ da sagte er zu ihnen: Ihr Herren duerffet nicht viel Zancken/ denn ihr habt euch alle gar woel gehalten/ sintemahl ihr dem Teuffel seinen Sack mit ewrem Gesang wol angefuellet habt²³.

Dem genügt Laurentius mit der ostentativ abschrittigen Instrumentenwahl in der Titelfolge seiner Gedichtsammlungen, die statt zu Harfe und Laute zur Bußflöte greifen lassen, dann zur „Wald-Schallmey“, dann zur „Mayen-Pfeiff“, dann zur „Maul-Trummel“,²⁴ bis endlich nur noch „ein papierines Maul-Trummel-Futer“ verfügbar ist, ganz „zusammen gepappet“, das sich aber gerade so zum noch bescheideneren Titel des nächsten Liederbuches eignet.²⁵ Nur entschärft das alles nicht den

23 Procop von Templin: *DOMINICALE PASCHALE ET PENTECOSTALE. Das ist/ Hundert gelehrte/ geistreiche/ mit grosser Klarheit/ annehmlichen Concepten, Biblischen vnnd der HH. Väter Schrifften/ bewehrten Rationen, alten vnd neuen Historien vnd Exempeln/ auch mit guter Connexion wol componirte, voellig außgeführte/ dieser vnd jeder Zeit nohtwendige nutzliche Discurs oder Predigen [...]*. Salzburg 1667. APPENDIX. Der Ander (97.) Discurs. GOtt dem HERRen soll man Lobsingen, S. 199-207, hier S. 205f.

24 Laurentius von Schnüffis: *Mirantische Maul-Trummel* (s. Anm. 19), Vorrede an den geneigten Leser, o.S.: „[...] beliebe zu wissen/ daß ich nunmehr so arm worden/ daß ich weder Harpfen/ Lauthen/ Geigen/ noch anders fuemehmes Seiten-spiel zu bezahlen vermoegt/ dahero ich mit einer einfaltigen Maultrummel/ welche ich im Außkehren meines nunmehr staubigen Hirns noch gefunden/ aufziehen müssen“.

25 Laurentius von Schnüffis: *Futer ueber die Mirantische Maul-Trummel [...]*. Konstanz 1699, Vorred an den geneigten Leser, o.S. – Scheitler erklärt die Instrumentenzerstörung im *Philotheus* mit dem Griff zur Bußflöte: „Die Erklärung ist einfach:

Widerspruch zwischen der Fülle der Kunst und der evangelischen Armut, die sich auch solchen Reichtums begeben soll. Das Geistliche Lied der Kapuziner, zumal das des Laurentius, steht darum doch unter dem Einfluß der barocken Rhetorik und der manieristischen Stillehren und der neuen Musik, der Monodie und Generalbaßlehre, die das Augenmerk auf den Sologesang mit sehr wohl artistischen Prägungen lenkt.²⁶

Die Laute steht für die eitle weltliche Poesie; das 'Buß-Flötlein' hingegen geziemt dem 'Seelen-Hirt'" (Irmgard Scheitler: *Geistliche Lieder als literarische Gebrauchsform. Versuch einer Gattungsbeschreibung am Beispiel der Lieder des Laurentius von Schnüffis*. In: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte* 47 [1984], S. 215-239, hier S. 221). Damit wird freilich im Interesse einer konventionellen Sicht der vehement musikkritische Impuls überspielt, der zu immer einfacheren Instrumenten weiterzwingt, bis keines mehr 'da' ist.

- 26 Pichl diskutiert für Laurentius die werkbestimmenden Differenzen und hebt am „Mirantischen Flötlein“ konkurrierend einerseits das „kapuzinische Seelsorgekonzept“ und den „volkstümliche[n] Stil“, andererseits die „Topik der profanen Liebespoesie, höfische Motive und Stilelemente“ hervor (Robert Pichl: *Sinnenfrohe Weltflucht. Das „Mirantische Flötlein“ des Laurentius von Schnüffis als ästhetisches Medium barocker Seelsorgepraxis*. In: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*. Bd. 8. *Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur*. Hg. von Walter Haug und Wilfried Barner. Tübingen 1986, S. 24-35, hier S. 27). – Clorinda, im *Mirantischen Flötlein*, „bejammert die abscheuliche Finsternuß ihres Hertzens“ in ausdrucksstarken, aber sehr artifiziellen Versen. Mit einem amplifikatorisch eingesetzten rime riche, mit Reimketten und in einem daktylisch intensivierten Versgang wird sie förmlich von einer ganzen Welt des Dunklen gefangen genommen: „Feindliche/ trutzige/ Rußige/ schmutzige/ Haeßliche Nacht“, „Falsche/ verdaechtliche/ Schwartze veraechtliche/ Schelmische Nacht“, „Grausame/ greuliche/ Foerchtlich-abscheuliche/ Diebische Nacht“... (Laurentius von Schnüffis: *Mirantisches Flötlein* [s. Anm. 9], Erster Theil. VII. Clorinda bejammert die abscheuliche Finsternuß ihres Hertzens/ in welcher sie/ deren Gnaden GOTTes beraubt/ so lange Zeit gesteckt, S. 63-68, hier S. 63) Das schafft die rechte, perhorreszierende Vorstellung vom Sündenleben und stellt gleichzeitig als manieristische Fügung in sich selbst ein unrechtes Gelingen dar. Der Forderung nach anspruchsfreier Religiosität, daß man nicht – wie es bei Procop heißt – „seine Stimm [...] mit octav nemmen/ mit collaturen, mit Fugen/ mit allerhand Zuegen/ mit grosser Eitelkeit“ hören lasse (*Dominicale paschale et pentecostale* [s. Anm. 23], S. 206), ist dann nur noch durch die Inszenierung dieses Geistlichen Liedes als Figurenrede nachzukom-

Dem Ideal des Unpräzisen mag die immerhin gleichzeitig merkbare Orientierung der Kapuzinerlyrik am Volkslied entsprechen. Das drückt sie aber in eine andere widersprüchliche Konstellation, in die Nähe zu dem „Teuffels-Gesang“, den „leyder bey jetzigen Zeiten“ – wie es in der Vorrede der *Philomela Mariana* des Mauriz von Menzingen heißt – „die unkeuschen Mäuler und Venus-Gurgelen aller Orten [...] hören lassen“, die „mit ihren ärgerlichen Zotten/ leichtfertigen Buhlen- und Raupen-Liederer unzählbar vil Seelen dem höllischen Vogler ins Garen und an den Brat-Spiß bringen [...]“.²⁷ Unter den Vergehen einer sich ständig in Wort und Ton vergreifenden Menschheit, für die Christus weiterhin die Kreuzesqualen auszustehen hat, sind nach einer Stelle in der *Schmerzhaften Marianischen Einoede* des Theobaldus von Konstanz die üblen Lieder das Zweitärge, in dieser Klimax:

Dann ein jedes unnuetz Wærtlein/
Ist ein Pfeil/ so Marck/ und Bein/
Ja seine Leibs auch gringstes Oerthlein/
Durchtringt/ macht sehr grosse Pein/
Wie vil mehr/ Lug/ Ehrabschneiden/
Laesterwort/ so er muß leiden/
Buhl-Briff/ Zoten allerley/
Buelen-Lieder/ Mordt-Geschray.²⁸

men, als Rede der Figur Clorinda, deren augenblicklicher Zustand der Umnachtung sich so auch in der Art und Weise zeigen mag, in der sie davon singt.

- 27 Mauriz von Menzingen: *Philomela Mariana*. Zug 1713, Vorred. Zit. nach Menze: *Studien zur spätbarocken Kapuzinerdichtung* (s. Anm. 3), S. 6. Zur Typik solcher Argumentation vgl. etwa Conrad Vettters abschreckende Verweise auf „leichtfertige Bulenlieder“ im *Paradeißvogel* von 1613: „vnshambare/ vnzuechtige/ aergerliche/ vnd der Jugend hochschaedliche Reimen vnd Rayen Lieder“, die „den gantzen Sommer auff der Gassen/ vnd den Winter in den Stuben gesungen werden“ (Conrad Vetter: *Paradeißvogel*. Hg. von Gerhard Dünnhaupt. Stuttgart 1999, An den Leser, o.S. [= *Rarissima litterarum*. Bd. 8]). Der *Paradeißvogel* stellt seine Lieder dagegen, auf daß man „nit mehr wie ein Gauch/ | Sonder anderst singe/ | Nach der Nachtigallen brauch | Himmelische dinge“ (Nachtigall dein edler Schall; ebd., S. 50-80, hier S. 78, Strophe 85).
- 28 Theobald von Konstanz: *Schmerzhaftte Marianische Einoede* (s. Anm. 12), Ander Theil, Ode VIII. Querela Mariae ad peccatores. Mariae klag zu den Suenderen, S. 202-207, hier S. 204, Strophe 4.

Die rigorose Diffamierung als Laster hat weniger mit dem Volksgesang selbst zu tun als mit der Notwendigkeit, einen so starken Kontrast zwischen Sündenleben und Bußleben zu erzeugen, daß der Weg vom einen ins andere nur über eine völlige Umkehr denkbar wird, über die *metanoia*, zu der die franziskanische Missionslehre anhält.²⁹ Um eines solchen antithetischen Umschlags willen grenzt der christliche Gesang in 'gemeiner Sprache' mit Absicht ans Prekäre. Die Kontrafaktur, aus der er oft genug überhaupt erst hervorgeht, ist das literarische Vorbild der Umkehr. Indes ist das eigentliche, zur Sünde verleitende Problem, das Sirenenhaft-Verführerische der Musik, durch die Wendung ins Geistliche Lied nicht wirklich abzustoßen, schlicht weil dieses Lied selbst auch Musik ist, eine Betörung der Sinne durch Musik. Natürlich geht es dabei auch um die Anverwandlung jener affektiven Kräfte, die das weltliche Lied so gefährlich machen für das geistliche Leben. „Wir Menschen“, heißt es bei Procop, sind eines solchen „*humors*, wann wir eine liebliche Music hoeren/ so bleiben wir desto lieber/ hoeren derselben mit sonderbarem Lust vnd Freuden zu; das wissen die Spielleut wol/ darumb lassen sie sich so gern finden in den Wirtshaeusern/ vnnnd halten die Leut mit ihrem auffmachen offft auff biß in die Mitternacht“.³⁰ Die religiöse Bezugnahme auf die Gesangsfreude ergibt dann eine im Ganzen wohl unkomplizierte Berücksichtigung der *voluntas*, anders als die theoretisch hergeleitete in der jesuitischen Missionsarbeit, für die auf die *Exercitia spiritualia* des Ignatius von Loyola und weiter hinter diese zurück auf den psychischen Ternar des Aristoteles zu verweisen ist. Electus von Konstanz richtet entsprechend direkt das „Nisi est in intellectu [...]“ auf die hier anstehende Verbindung zum Volkslied aus: „Nichts haftet staercker in der Gedaechniß als was durch die Sinne in den Verstand gehet/ wann es mit Lust und ohne Zwang geschicht.“³¹ Es

29 Vgl. dazu Dietz-Rüdiger Moser: *Verkündigung durch Volksgesang. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*. Berlin 1981, S. 329f.

30 Procop von Templin: *Dominicale paschale et pentecostale* (s. Anm. 23), *Opusculum I*. [Am Ersten Sonntag nach Ostern]. Der Sechste (32. Discurs). Süßes Gesang vnnnd Fröligkeit ist steter Fried vnd Einigkeit, S. 38-45, hier S. 39.

31 *LUSUS MIRABILES ORBIS LUDENTIS. Mirantische Wunder-Spiel der Welt; Vortellend Die zeitliche Eitelkeit/ und Boßheit der Menschen/ auch anweisend Zur*

macht aber genau diese Affektion das Heikle, Verlockende des Weltlichen Gesangs aus, dessen Nähe also unter nahezu ein und demselben Aspekt gesucht und gemieden werden muß, wie dies aus anderen Gründen, doch mit vergleichbarer Widersprüchlichkeit für den Bezug auf die heidnische Mythologie festzustellen war.

3. Harter Gesang, Schmerzresonanz und sympathische Musik

Die unter wechselndem Aspekt unmöglichen Lösungen mögen erklären helfen, warum die Kapuzinerlyrik von Fall zu Fall übertritt in eine heftige Negation ihrer selbst. Die *Lusus Mirabiles*, das *Opusculum posthumum* des Laurentius von Schnüffis, das *Electus* von Konstanz zu Ende geführt hat, enthalten, wahrscheinlich von diesem, abschließend eine „Zugab, Darinn eine Christliche Seel under dem Namen *Clorinda*, Ihre gehabte Eytel- und Sinnlichkeit reumuethig erkennt und betauret/ welche sie in denen musicalischen Saytenspielen und ueppigen Tantzen gesucht/ als sie noch im suendlichen Stand sich befande.“³² Hier bedingt die schier aussichtslose Situation, über das Geistliche Lied doch immer das Weltliche erinnern zu müssen, und zwar das arg Weltliche Lied, eine pauschale Gleichsetzung, zu der dann eine Gegenvorstellung nicht mehr zu entwickeln ist, jedenfalls nicht auf dem Weg der Liedemphase: In der Musik drückt sich grundsätzlich die Lust am Irdischen aus, nicht nur in der Musik der Spielleute. Es muß dann nicht weiter unterschieden werden zwischen *Musica Choralis*, *Vocalis* und *Instrumentalis*, und es ist auch nicht sonderlicher Beachtung wert, mit welchem Instrument aufgespielt wird auf dem Tanzboden des Lebens, ob etwa mit der Laute

wahren/ und ewigen Glueckseeligkeit. *OPUSCULUM POSTHUMUM A.V.P.* Laurentij von Schnüffis [...] *Durch einen seiner Brueder* [= Electus von Konstanz] *zum Druck befoerdert und vermehrt*. Kempten 1707, Vor-Ansprach An den wohlgeneigten Leser.

32 Dieses und ein weiteres Lied lassen sich „unschwer“ als „Paraphrasen [...] der Wald-Schallmey und des Flötleins“ von Laurentius erkennen (Menze: *Studien zur spätbarocken Kapuzinerdichtung* [s. Anm. 3], S. 59), was aber wohl gerade auf Electus von Konstanz als 'Nachdichter' schließen läßt.

oder mit der Orgel, die doch immerhin „die Koenigin und das Hertz aller musicalischen Instrumenten“ ist.³³

1.

Nichts hat auß so vilen
Welt-Freuden und Spilen
 Mich also bethoert/
Als wann die Narrheiten
Erweckende Sayten-
 Spil wurden gehoert.
Da noch die Welt mich
 Mit ihren Geluesten
 Und vollen Liebs-Bruesten
Getraenckt/ und hielte zu sich.

3.

Wann Paucken/ Trompeten/
Sonaten/ Balleten
 Und voelliger Chor/
Sich hoeren dann liesse
Wie lieblich/ wie suesse
 Sach kamen sie vor!
 Stund also mein Hertz
Nur immer auff singen
Und eytelen Springen/
 Auff Music/ Kurtzweil und Schertz.

5.

Er ließ mich erkranken/
Als dessen Gedanken
 Im gringsten ich hett/
Haend/ Fueß und all Glider
Kranck lagen darnider
 Gantz schmerzlich zu Beth
Schier gaentzlich *contract*:

2.

Kaum als man nur ruehrte/
Die Sayten probierte
 Und stimbte die Lauth/
Da blib ich schon nimmer
Da ward mir im Zimmer
 Und bang in der Haut.
Hertz/ Ohren/ und Zung
 Bethoeren sich liessen/
Der Narr in den Fuessen
Thaet schon ein seltsamen Sprung.

4.

Biß *Daphnis* mir zeigte/
Wie falsch die Welt geigte/
 Die nur den Falset
Mir sange bißhero:
Drumb wolt er nunmehr
 Mir selbst ein *Mutet*
Und lehren ein Stimm
In *Duro* zu singen/
Die besser solt klingen/
Als *Cantus mollis* vor ihm.

9.

Mein Reu war ein scharpffe
Durch[t]ringende Harpffe
 Und lieblicher Klang;
Dann *Daphnis* thaet hoeren
Absonderlich geren
 Diß Rewer-Gesang[.]
Ein seuffzendes Ach

Diß war mir die Noten
Zu singen gebotten/
 Darzu gab *Daphnis* den *Tact*.
[...]

11.

Da also ich sange/
Durch Hertz und Marck trange
 Dem *Daphnis* mein Stimm/
Diß harte Gsang ware/
Ein herrlich und rare
 Vox sola vor ihm:
Dann ihme vor all
 Seraphischen Choeren/
 Gelustet zu hoeren
Der Rew annemblichen Schall.
[...]

18.

Wann *Daphnis* auffspilet/
Und mein Gehoer fuehlet
 Den suestesten Thon
Der goettlichen Worten/
So muß ich alldorten
 Gleich alsobald/ von
 Der Voelle deß Lusts/
Anfangen zu sincken/
Und gleichsamb ertrincken/
 Im Meer deß himmlischen Gusts.
[...]

22.

Jhr die mit *Clorinden*
Verzeyhung der Sunden/
 Bey Zeiten begehrt/
Das Rew-Lied anstimmet/
Eh daß da ergrimmet/
 Sein straffendes Schwert.
Wer hier es zu lang
Zu singen verweilet/
Dort ewiglich heulet

Ein einzigs Hertzklopffen
Thaet eylends verstopffen
Die schon einbrechende Rach.
[...]

17.

Der *Clavicord* Kurren/
Der Orglen ihr Murren/
 Und was sich nur laßt/
Bey kuenstlichen Choeren/
Zur Lustbarkeit hoeren/
 Mir bleibet verhaßt/
Entgegen gesetzt
 Deß *Daphnis* Erquickten/
 Und lieblichen Blicken/
Wormit mein Seel wird ergetzt.

20.

Wann hier noch im Leben/
Mit Elend umgeben
 Wir solche Freud
Von *Daphnis* geniessen/
Was Wollust wird muessen
 Seyn jenen bereith/
Die dorten im Fluß
Der Suessigkeit zechen
Bey reissenden Bacchen
 Deß Wollusts vollen Genuß.
[...]

24.

Der langsame Rewer/
Der Ach- und Weh Schreyer/
 Kombt allzeit zu spath.
Er laßt sich erst sehen/
Wanns Ubel geschehen/
 Nach wuercklicher That:
Wie manicher Tropff/
 Ders vor nit betrachtet/
All Warnung verachtet/

33 Hector Mithobius: *Psalmodia christiana* [...] *Das ist Gruendliche Gewissensbelehrung*. Jena 1665, S. 390. Zit. nach Irmgard Otto: *Deutsche Musikanschauung im 17. Jahrhundert*. Diss. Berlin 1937, S. 132.

Umbsonst ein hartes Gesang.
[...]

Zu spath jetz kratzet im
Kopff.³⁴

Noch die Jenseitsvorstellung streift den negativen Zusammenhang, zielt dorthin Gehöriges. In der 18. Strophe ist es Christus-Daphnis, der „auffspilet“, in der 20. Strophe wird dieses himmlische Vergnügen mit „Wollust“ und „zechen“ in Verbindung gebracht, und wenn man sonst Tanzlieder hat, die Dreher, Schleifer und Hopser genannt werden, so hat man hier einen „Rewer“, einen „langsame[n]“ (Strophe 24). Das alles bleibt natürlich durch allegorische Interpretation gegen den eigenen Wortsinn geschützt. Den dafür notwendigen Perspektivenwechsel ermöglicht die Bußumkehr. Sie verleiht den musikalischen Ausdrücken die ganz andere Bedeutung. Dabei wird aber gerade nicht der Begriff des Musikalischen verbessert, vielmehr wird die Liedverwerfung in ihren destruktiven Akzenten massiv an diesem Begriff beteiligt. Gebrochene Töne, Schmerzlaute und Seufzer, sie allein sind wohlklingend, nicht nach der Harmonielehre, jedoch unter dem Aspekt der Heilserwartung.

Bei all dem ist diese Geistliche Lyrik konzeptuell weit weniger gefestigt, als ihre ansonsten einheitliche und unirritierte Zielausrichtung erwarten läßt. Die poetische Unauffälligkeit, das abschätzig mit ‘Kapuzinerlyrik’ Gemeinte, hat da womöglich sogar Methode. Sie nimmt den Charakter einer Kontrolleistung an und normalisiert jeweils den Text. Die bestimmungssicheren Prozeduren der religiösen Unterweisung dienen in einem zweiten Sinn auch der Rückwirkung auf die texteigene Konfliktlage. Diese Lieder bedürfen ihrerseits des nach außen gehenden Zuspruchs, zum Zweck der Problemregulierung und -reduktion, und sie bedürfen wenig elaborierter Textschemata und eines nahezu kodifizierten Lexikons, um sich an beidem zu festigen.

34 [Electus von Konstanz:] Zugab, Darinn eine Christliche Seel under dem Namen *Clo-rinda*, Ihre gehabte Eytel- und Sinnlichkeit reumuethig erkennt und betauert/ welche sie in denen musicalischen Saytenspielen und ueppigen Tantzen gesucht/ als sie noch im suendlichen Stand sich befande. [...] In: *LUSUS MIRABILES ORBIS LUDENTIS* (s. Anm. 31), S. 204-218.

Auch hier ist aber adversativ hinzuzufügen, daß der Kapuzinerlyrik bei ihren internen Schwierigkeiten, trotz aller Einfachheit, die produktive Anbindung von Kunst, Literatur, Musik an Wissen unverzichtbar bleibt. Sie ist gelehrte Dichtung im Schein des Unpräzisen. Letztlich gewährleistet erst der Wissensbezug, aus dem das vielseitige und dann für argute Wendungen stets offene Denken des Barock resultiert, daß diese Lyrik über ihre Widersprüche konstituiert werden kann, statt in sie zu zerfallen. Ohne die scientia und einen polyhistorischen Horizont kann sich der Schutz durch Einfachheit, Geschlossenheit, Formelhaftigkeit und geradliniges Anliegen allzuschnell ins gefährlich Ausichtslose verkehren. Ist nämlich erst einmal eine musikkritische Perspektive formuliert, läßt sie sich nur schwer noch wieder zurücknehmen oder in eine Alternative überführen. Das kann oft genug nur noch durch eine pointierte Erschließung des Problems als Lösung geleistet werden, für welche scharfsinnige Änderung wiederum jenes Wissen die Voraussetzung bildet. Der verschärfte Problemdruck, dem nur noch eine so kenntnisreiche wie zugespitzte Reflexion begegnen kann, zeigt sich insbesondere daran, daß selbst das emphatische Denkmodell einer „Musikalisierung des Leibes“³⁵ an die Destruktionsthematik verwiesen wird. Alles am Menschen, jedes Glied und Organ soll einstimmen in den Gott lobenden Gesang. Wird solche Emphase jedoch konterkariert von der problematischen Sinnlichkeit des Liedes, von nachgerade einer Begierde der Töne, muß die idealtypische Vorstellung über die Schwelle der vehementen Musikkritik geführt werden. Der Mensch muß sich behandelt finden wie das malträtierte Instrument des Miranten. Daß diese Leidensmusik dann auch am Leib Christi exerziert wird, wie in einer Ode der *Schmerzhaften Marianischen Einoede* des Theobald von Konstanz, ist kaum anders zu erwarten. Die Passionsgeschichte und die Verschärfungstendenz, die der Liedverwerfung innewohnt, legen dies gleichermaßen nahe.

35 Vgl. dazu Burkhard Dohm: *Poetische Alchimie. Öffnung zur Sinnlichkeit in der Hohelied- und Bibeldichtung von der protestantischen Barockmystik bis zum Pietismus*. Tübingen 2000, S. 39ff.

1.
 Ihr Musae nur schweig/
 Herunder bald steigt/
 Thut euech nirgens saumen/
 Dann ewer gesang/
 Die Zeite macht lang/
 Ist mir ein lauters traumen/
 Gehe Phœbus nur fort/
 Was macht er alldort/
 Parnassum thut bald raumen.

2.
 Schweig Orpheus nur/
 Mit seinem (B) Dur
 Und rostigen Chytären/
 Nicht hoeren mehr laß/
 Sein haiseren Baß/
 Discant/ und Alt thue spahren/
 Sein rauhen Tenor/
 In unserem Chor/
 Der Music unerfahren.

3.
 Mit ewrem Falset/
 Die Orglen/ und Floet
 Henckt auff sambt allen Gluesten/
 Genugsam ergetzt/
 Die Stimmen seynd bsetzt/
 Zum trauren thut euech ruesten/
 Welt-Trippel macht auß/
 Macht ewige Pauß/
 Ihr falsche Discantisten.

4.
 Erstaunet alhier/
 Und machet mit mir/
 Suspir/ und Schwartz Nothen/
 Die weilen jhr schon
 Verlohren den Thon/
 Ihm singen Idioten;
 Zu ueppig abgeschmackt/
 Nicht treffen den Tact:
 Gehoeren fuer die Todten.

5.
 Obwohlen zwar vil/
 Davidisches Spihl/
 Beim Saul/ und andren goltent/
 Beim Salomon auch/
 War solches im Brauch/
 Wie seine Wuensch nur wolten/
 Doch schweigens nur still/
 Keins deren ich will/
 Im gringsten haben gescholten.
 [...]

7.
 Die traurige Zeit
 Ist kommen so weit/
 Zum weinen uns thut laiten/
 Die Frewde verkehrt/
 Das trauren vermehrt:
 Auffziehet andre Saiten/
 Alweilen man find/
 Das gsprungen die Quint
 Der schnoeden Lustbarkaiten.

8.
 Zway-Cytharen klang/
 Im hoechsten Liebs-Zwang/
 Mir meine Music zieren:
 Sie gehn im (B) Moll
 Der Lustbarkeit voll/

9.
 Was maint jhr/ das sey/
 Ihr Suender/ sagt frey/
 Was seynds fuer Instrumenten?
 Die also gespannt/
 Im hoechsten Discant/

Den Thon nicht mehr verliehren/
 B dur sie zwar gestimmt/
 Das d'Naegel gekruemmt/
 Doch nimmer dissonieren.

Vom hoechsten Chor-Regenten?
 Ohne einige scheuech/
 Geschlagen von euech.
 O das jhr es erkennen!

10.
 Zway Hertzen verliebt/
 Gleich maessig betruedt/
 Groß-Sympatiam tragen/
 Das eine leidt Straich/
 Das ander/ gantz waich/
 Wird unberuerht geschlagen/
 Das eine leidt Schmach/
 Das ander gibt nach/
 In gleichem Thon thut klagen.

11.
 Wer ist auch so hart/
 Von Crocodil Art/
 Und laßt sich nicht erwaichen?
 Von Hertzen verstoehrt/
 Wan schlagen ers hoert/
 Mit so vil harten Straichen/
 Wer sollte nicht/ ach!
 Ohnmaechtig/ und Schwach/
 Erstaunen/ und verblaichen?

12.
 Ich hoere ach ja/
 Als waer es gleich da/
 Die Ruthen/ Gaißlen schwingen/
 Strick/ Ketten/ und Band/
 Durch henckrische Hand/
 Auff Jesu Rucken tringen/
 Von Straichen gethoen/
 Die Haar mir auffstehn/
 Und meine Ohren singen.

13.
 Auch wider erschallt/
 Mit gleichem Liebs-Gwalt/
 Mariae Hertz gezwungen/
 Das schaerpfiste Schwert/
 Doch bliebig/ und werth/
 Ihr Seel so sehr durchtrungen/
 Auch hat sie gar hart/
 Sambt Jesu im Gart/
 Dort mit dem Todt gerungen.

14.
 Dieweil ich die Harpff/
 Deins Hertzen so scharpff/
 Hab gschlagen mit verhoenen/
 Mariae zumahl/
 Mit schmerzlicher Qual/
 Gemacht hab widerthoenen.
 So will ich geschwind/
 Absagen der Suend/
 Mir ewig dich versoehnen.

15.
 Will also mein Tag/
 Rewmuethiger Klag/
 Meins Hertzens harpffen Stimmen/
 Starck schlagen darein/
 Wie solches muß seyn/
 Sich billich will gezimmen/
 Auff das es alhier/
 Und dorten bey dir/
 Gut Resonantz thuee fruemmen.³⁶

36 Theobaldus von Konstanz: *Schmerzhaftte Marianische Einoede* (s. Anm. 12), Ander Theil, Ode IV (Ihr Musae nur schweig), S. 156-163.

Die frühen Strophen häufen die Argumente der Liedkritik und geben zu erkennen, wie sehr diese Auseinandersetzung in der Kapuzinerlyrik über einen Toposkatalog vollzogen wird. Wenn nun dessen Funktion im Ganzen ist, Poesie und Musik in ihren Möglichkeiten auf das Geistliche Lied hin zu restringieren, so wird doch gleichzeitig auch der amplifikatorische Effekt deutlich, der diese Lyrik immer wieder zur Liedverwerfung neigen läßt. Die Negation befördert eine Bußhandlung, die sich in den Kategorien der Liedästhetik vom Weltlichen fort vollzieht. Aber die Radikalisierung der Negation weist alsbald auch die Kategorien selbst nach dorthin, ins Weltliche ab. Werden etwa in der 4. Strophe „Suspir/ und Schwartz Nothen“ verlangt, so entspricht das zwar dem Charakter des Elegischen, das dem Geistlichen Lied, zumal als Passionslied, gut anstehen mag; es muß dann aber für das Weitere (Strophe 5) auch die Definition durch das maßgebliche Paradigma des Geistlichen Gesangs aufgegeben werden: die Heilung Sauls durch Davids aufheiterndes Spiel. Steigerungssüchtig rückt die liedkritische Einstellung eben auch eigene Ideale beiseite, – und dann beginnt der Text damit, über jedes Ziel dieser Art hinaus sein ganzes musikalisches Lexikon zugewisse in eine Sprache der Folter zu übersetzen. In einer Klimax sind die Selbstexplikationen des Liedhaften darauf angelegt, daß die Leier zerbrochen wird oder statt ihrer der Mensch oder statt seiner Christus.

Wie aber die Liedverwerfung ihr Destruktives auf den Kreuzigungsvorgang projiziert, wird dieser gleichzeitig den Prinzipien der musikalischen Komposition unterstellt. Es wird für „wunderbare und erstaunungs-wuerdige Zusammenstimmung“³⁷ und für forttragende Wirkung der schrecklich-schönen Töne im Sinne der Akustik gesorgt. Die

37 So lautet in Wolfgang Caspar Prinz' Musikgeschichte die grundsätzliche Bestimmung der Musik, die dort auf den Schöpfungsvorgang zurückgelesen wird: „Es soll aber der Allgewaltige Schoepfer Himmels und der Erden billich der Urheber der Music genennet werden/ [...] weil Er die wunderbare und erstaunungs-würdige Zusammenstimmung Himmels und der Erden *componiret*“ (Wolfgang Caspar Prinz: *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Dresden 1690. Hg. und mit neuen Registern versehen von Othmar Wessely. Graz 1964, § 1, S. 1).

Schmerzöne Christi, die der hart geschlagenen Herzharfe entlockt werden, teilen sich Maria mit, füllen den Resonanzraum ihres Körpers mit aus. Qual und musikalische Intensität setzen einander wechselseitig voraus und sind auf ein weiteres Echo ausgelegt, das schließlich auch „meine Ohren singen“ läßt (Strophe 12). Dieser dritte Hörer befindet sich in einer undeutlich zu beschreibenden Position. Er ist Mitverursacher der Musik und spürt sie zugleich am eigenen Leib. Als Sünder geißelt er Christus und in der Fortwirkung Maria, als Büsser geißelt er in letzter Fortwirkung sich selbst. Unter thematischem Aspekt erzeugt dabei Leid nur neues Leid. Dessen Darstellung ist dann aber für alle Qualifikationen der Liedemphase offen.

Eine derartige Ineinanderführung von Verwerfung und Emphase ist allegorischen Charakters und hat diesen Modus ihres Vollzugs genauestens zu beachten. Das Verwerfliche, das die Musikkritik meint, und die Aggressivität, mit der die Kritik sich dagegen richtet, müssen zusammen einer *interpretatio christiana* unterzogen werden, die beides, die musikalische Sinnenlust und den zerstörerischen Zugriff so sehr wie eben möglich in *bonam partem* auszulegen gestattet. Diese Vergeistigung der Bezüge wird erreicht über gelehrte Anspielungen auf die Musiktheorie der Zeit in ihren experimentellen und spekulativen Dimensionen. Athanasius Kircher bezieht sich in seiner *Musurgia Universalis* immer wieder auf „*Sympathica instrumenta [...]/ welche unberuehrt erthoenen/ blos von anderer Instrumenten sono*“. „Wann 2. Instrument gantz rein und gleich gestimmt seyn/ und nur das eine wird geschlagen mit harmonischen *modulis*, so bringts eben auch dieselbe *harmoniam* heraus in dem andern Instrument/ das doch nicht geschlagen wird.“³⁸ Das ist für die *Musurgia Universalis* von systematischer Bedeutung. Es läßt an eine alle Erscheinungen durchwirkende Klanglichkeit und an eine „proportionirt-harmonische Bewegung deß Lufts“ denken, die in einem komplexen Zusammenspiel von Faktoren auch

38 *Philosophischer Extract und Auszug/ aus deß Welt-beruehmten Teutschen Jesuitens ATHANASII KIRCHERI von Fulda MUSURGIA UNIVERSALI [...]* Ausgezogen und verfertiget/ auch mit einem noetigen Indice gezieret/ von Andrea Hirschen. Leipzig 1988. (Nachdruck der Ausgabe Schwäbisch Hall 1662), S. 245 u. 139 (= Bibliotheca musica-therapeutica 1).

auf den menschlichen Körper wirkt; „wann iemand die Proportion wissen solte/ welche der *sonus* eines Instruments zu den Geistern/ Muscheln und Adern des Menschlichen Leibs hat/ wuerde er alles bei ihm erwecken und wuercken koennen/ was er nur wolte.“³⁹ Die dahingehenden Versuche sind im großen Gebäude von Kirchers musikalischer Welterklärung das Verbindungsglied zwischen Physik und Metaphysik und werden deshalb ausführlich behandelt.

Diesen Theoriezusammenhang strengt Theobaldus von Konstanz für seine Liedverwerfungsemphase an. Damit bildet in diesem Fall ein nicht wenig kompliziertes Wissenssystem den Hintergrund für die einfache Liedkatechese der Kapuzinerlyrik. Aber sie gelingt dann doch wieder entwaffnend einfach. Bei Kircher müssen die Versuche höchst kunstreich bewerkstelligt werden, damit sich sympathische Musik ergibt. Einmal müssen „das *corpus sonans* und *sonabile* under einander“ „hoechste Gleichheit“ haben, wofür sich technisch kaum sorgen läßt. Das andere Mal kann, gerade bei verschiedenen Instrumenten, „auch eine gewisse Distantz“ notwendig sein, wenn z.B. eine Orgel eine Baßgeige mittönen lassen soll.⁴⁰ Das betrifft räumliche Entfernung, aber auch genau abzustufende Unterschiede in Material, Größe, Tonqualität – Verhältnisse und Bezüge, die oft erst der Zufall möglich macht und die sich als unwiederholbar erweisen können. So ist die Idee einer physiko-musikalischen Kausalität im Grunde nur anekdotisch zu bewahrheiten. Demgegenüber verwandelt die Lied-Adaption solche Schwierigkeiten in Möglichkeiten. Zwischen den Herzen Jesu und Mariens sorgt allergrößte Nähe für Klangübertragung, zum Sünderherzen hin allergrößte Ferne aber auch. In der 14. Strophe wird Gegengerichtetes („Hab gschlagen mit verhoenen“) als Faktor integriert („Gemacht hab widerthoenen“).

Falls „die *soni* disproportionirt“ sind, entsteht bei Kircher Antipathie statt Sympathie, mit einem „widrigen Effect in den menschlichen Leibern“ und „grossen Schmerzen in denselben“.⁴¹ Die Kircher-

39 Ebd., S. 192.

40 Ebd., S. 168f.

41 Ebd., S. 192.

Rezeption des Theobaldus von Konstanz plant den „widrigen Effect“ nachgerade ein, indem sie dem Kircherschen Konzept der Universalmusik die krassen Auswüchse der Liedverwerfung unterlegt. Das Motto zu der Ode „Jhr Musae nur schweig“ lautet: „In *flagellatione Corda Jesu & Mariae cytharæ consonantes*.“ Erst „in der Gaeißlung seynd die Hertzen Jesu/ und Mariae zwo Cytharen.“⁴² Dafür muß nicht einmal mehr auf die homöostatischen Qualitäten der *concordia discors* vertraut werden, die Kircher ständig erinnert und die in der Kapuzinerlyrik hier und da auch, doch eher selten bemüht werden. Für eine Musik, deren Klangvielfalt „finstre Noten/ dunckel/ schwarz“ zuläßt und fordert, damit nicht nur „weisse liechte Noten“ den Ton geben,⁴³ ist das Geistliche Lied der Kapuziner wohl tatsächlich nicht vielschichtig und komplex genug. Das legt es bei entsprechender Konzentration auf „Suspir/ und Schwartze Nothen“ fest. Aber es bedarf jener Entsprechungsverhältnisse und Ausgleichsbemühungen auch gar nicht. Sie schwächen seine Radikalität.

Diese Radikalität, die darin fortwirkenden Widersprüche und das in sie eingebundene Wissen bleiben dem betont einfachen Apostolat pflichtig. Für die literaturgeschichtliche Beschreibung heißt das aber nur, an dem entsprechend einfachen Beispiel der Kapuzinerlyrik die schwierigen Bedingungen religiöser Dichtung im Barock und Spätbarock einholen zu können.

42 Theobaldus von Konstanz: *Schmerzhaftte Marianische Einoede* (s. Anm. 13), S. 156.

43 Procop von Templin: *DOMINICALE AESTIVALE. Das ist/ Hundert gelehrte/ Geistreiche/ mit grosser Klarheit/ annehmlichen Concepten, Biblischen vnd der H.H. Vaettern Schrifften/ bewehrten Rationen, alten vnd neuen Historien vnd Exempeln/ auch mit guter Connexion wol componirte, voellig außgefuehrte/ dieser vnd jeder Zeit nohtwendige nuetzliche Discurs oder Predigen [...] mit grossem Fleiß geordnet vnd gantz neu gestellet [...].* Salzburg 1767. Opusculum II. [Am Siebenden Sontag nach Pfingsten]. Gott-lobende Welt-Music, S. 123f., Strophe 3.