Kapitel 6

Liedkultur des 17. Jahrhunderts als Übersetzungskultur

Gegenstand, Methoden und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsfeldes

Astrid Dröse und Sara Springfield

6.1 Einleitung

Lieder sind in der Lebenswelt des 17. Jahrhunderts allgegenwärtig. Sie sind Bestandteil der bürgerlichen Geselligkeit wie der höfischen Kultur, sie finden sich im studentischen Milieu, begleiten religiöse und weltliche Feste wie auch die Alltagswelt der Menschen aller Schichten. Für den deutschsprachigen Raum gilt, dass die Autoren im Zuge der Opitz'schen Reform ein neues Interesse an „musikalischer Lyrik“ entwickeln.¹ Durchaus wird der Anschluss an ältere Traditionen (Lutherlied, Volkslied, Gesellschaftslied, Tenorlied etc.) gesucht, zugleich orientieren sich die Autoren eng an den neuesten poetologischen Vorgaben, gerade was die metrischen Standards betrifft. Vor diesem Hintergrund entwickelt sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts das Generalbass-Sololied zur musiko-literarischen Leitgattung.² Entscheidende Impulse einer geradezu explodierenden Liedproduktion im 17. Jahrhundert gehen

¹Danuser (2004); „Ohne Opitz gäbe es das deutsche Barocklied nicht.“ Braun (2004), S. 141. Vgl. auch Aurnhammer und Martin (2004).

²Vgl. Braun (2004), S. 27–31; Bötticher und Christensen (1995).

A. Dröse (✉)

Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen, Deutschland

E-Mail: astrid.droese@uni-tuebingen.de

S. Springfield

Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen, Deutschland

E-Mail: sara.springfield@uni-tuebingen.de

von Übersetzungstätigkeit aus. Dabei findet Übersetzung auf textlicher wie musikalischer Ebene statt: Texte überschreiten in Verbindung mit Melodien die sprachlichen Grenzen innerhalb Europas, sie wandern von der Romania und den Niederlanden in die deutschen Territorien, wo sie in den verschiedenen Kulturzentren des Alten Reichs zirkulieren, übersetzt – also sprachlich *und* musikalisch transformiert werden – und nach Nordeuropa (Dänemark, Schweden) exportiert werden.³ Musikalisch wird zunehmend die italienische, generalbassbegleitete Arie aufgegriffen und den neuen deutschen Texten angepasst. Aber auch andere Formen von Gesangslyrik wie das französische Air de Cour erfahren im deutschsprachigen Raum eine breite Rezeption.

Lieder können vor diesem Hintergrund, so unsere Leitthese, als bedeutende Medien des europäischen Kulturtransfers dieser Epoche gelten. Eine Liedforschung im Zeichen des *translational turn*⁴ hat sich einerseits mit der Übersetzung beider Komponenten des bimedialen Gegenstands – also Text und Musik – und andererseits mit den soziokulturellen Rahmenbedingungen, den Netzwerken und Akteur*innen, die diesen Transfer ermöglichen und die Transformationen bedingen, zu befassen.

Im Folgenden möchten wir zunächst einen Überblick über verschiedene Formen und Tendenzen der Liedübersetzung vom späten 16. Jahrhundert bis ins mittlere 17. Jahrhundert vorstellen. Die Vielfalt der im Folgenden präsentierten ästhetischen Verfahren, die es hier kursorisch zu beschreiben gilt – nahe wortgetreue Übersetzung eines Liedtextes ohne musikalische Veränderung sowie eine zweisprachige ‚sottotitolo-Technik‘ (bei de Zacharia), zurückhaltende Anpassung musikalischer Elemente (bei Valentin Haußmann), Übersetzung textlicher und musikalischer Elemente durch starke Transformation (bei Liedautoren des 17. Jahrhunderts wie Rist und Fleming), führt zu systematischen Fragestellungen und der Entwicklung eines heuristischen Instrumentariums, das für die Analyse bimedialer Translationsphänomene nützlich ist. Im zweiten Teil unseres Beitrags konkretisieren wir unsere Überlegungen anhand eines exemplarischen Korpus: der achtbändigen Sammlung *Arien oder Melodeyen* (1638–1650) des Königsberger Dichterkomponisten Heinrich Albert, die als das „repräsentativste deutsche Liederwerk des 17. Jahrhunderts“⁵ gilt. Schließlich werden wir die Tragweite unserer systematischen Überlegungen an zwei Beispielen aus Alberts *Arien* erproben – der Übersetzung eines Air de Cour und einer italienischen Aria.

³Vgl. Arndal (1992).

⁴Bachmann-Medick (2013).

⁵Braun und Osthoff (1999).

6.2 Liedübersetzung in der Frühen Neuzeit

Das Spektrum an Übernahmen und Anverwandlungen europäischer Gesangslyrik im deutschsprachigen Raum im 16. und 17. Jahrhundert ist kaum zu überblicken.⁶ Daher scheint es am sinnvollsten, zunächst schlaglichtartig anhand unterschiedlicher Beispiele die Mannigfaltigkeit des Phänomens zu demonstrieren.

6.2.1 Aspekte der Italianisierung um 1600

Die Übersetzung von Liedern im weiteren Sinne des Wortes ist natürlich nicht erst eine Erscheinung der Frühen Neuzeit und ist auch in späteren Epochen von Bedeutung: „Ohne Übersetzung fand bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts kaum eine Auseinandersetzung mit vokalen Gattungen in einer anderen Sprache oder eine Befruchtung durch sie statt“, sie ist „die *conditio sine qua non*“ für die Übernahme von Vokalmusik in eine andere Kultur.⁷ Bereits die mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Liedautoren adaptieren bzw. übersetzen Gesangslyrik romanischer Provenienz.⁸ Übersetzungen von Gesangslyrik im engeren Sinn betreffen dann ab dem 15. und 16. Jahrhundert vor allem das Madrigal und andere volkssprachliche Vokalmusik wie die Chansons von Josquin Desprez, die ins Deutsche oder Niederländische übertragen wurden.⁹

Die Intensivierung wirtschaftlicher und kultureller Beziehungen seit dem Spätmittelalter begünstigt diesen Kulturimport. Doch auch in späteren Epochen bleibt die Liedübersetzung ein interessantes, interkulturelles Phänomen: Man denke an Schuberts Vertonung von zweisprachigen Walter Scott-Texten¹⁰ oder an die große

⁶Zur Liedübersetzung in der Frühen Neuzeit liegen von wenigen Einzelstudien abgesehen keine systematischen Untersuchungen oder monographischen Abhandlungen vor. Vgl. auch Schneider (2008), der auf das Defizit einer Übersetzungsforschung zu Formen von Vokalmusik hinweist. Aus musikwissenschaftlicher Perspektive vgl. Dürr (2004) und Baron (1967); Impulse gehen von der Librettoforschung aus, zuletzt Agnetta (2019).

⁷Schneider (2008).

⁸Bumke (1967); Mertens (1998).

⁹Vgl. Schneider (2008). Bei Übersetzungen aus dem Lateinischen stellt sich die Frage nach Transformation und Kulturtransfer auf andere Weise: Einen großen Bereich stellt beispielsweise die Übertragung lateinischer Hymnen seit dem Mittelalter dar. Von religionspolitischer Bedeutung wird die Hymnen-Übersetzung in der Reformation. So legte Luthers Widersacher Thomas Müntzer in seinem liturgischen Handbuch *Deutzsch kirchen ampt* (1523) elf Übersetzungen lateinischer Hymnen vor. Luther überträgt – als Antwort auf Müntzer – den ambrosianischen Hymnus *Veni redemptor gentium* (*Nu kom der Heyden Heyland*, zuerst 1524). Eine ausführliche Analyse der Luther-Übersetzung vor diesem Hintergrund bietet Robert (2017).

¹⁰Vgl. Dürr (2000).

Zahl (sangbarer) Übersetzungen deutscher Kunstlieder (Schubert, Schumann, Heine etc.) in andere Sprachen.¹¹ Im populären Sektor des 20. Jahrhunderts wäre an die Übersetzung von Chansons¹² und Schlägern¹³ zu denken, aber auch an das Genre des ‚Schlagers à la française‘.¹⁴ Aktuelle Forschungsprojekte befassen sich mit „songs in translation“ im Zeitalter der Globalisierung – ein Phänomen, das gerade in Lateinamerika von Bedeutung ist.¹⁵

Doch zurück zur Frühen Neuzeit: Der Aufstieg Italiens zur tonangebenden Musikkultur im Laufe des 16. Jahrhunderts führte zu entsprechendem Interesse an italienischer (Vokal-)Musik an den deutschen Höfen, aber auch bei den bürgerlichen Städteliten.¹⁶ Das Übersetzen der Texte unter Beibehaltung der ‚fremden‘ Melodie oder Adaptation romanischer Modelle wurde immer häufiger praktiziert, ein Verfahren, das die Kritik der Literaturhistoriker des 19. Jahrhunderts auf sich zog. Exemplarisch kann hier August Heinrich Hoffmanns von Fallersleben Anthologie *Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts* (1844, 2., erweiterte Aufl. 1860) genannt werden.¹⁷ Gleich in der Einleitung wird der Aspekt der Italien-Rezeption mit spöttischem Unterton hervorgehoben:

Es entstand eben damals eine große Vorliebe für italiänische Musik, eine Mode, die nun auch die meisten Künstler mitmachten. Sie führten die welschen Melodien ein mit übersetzten Texten [...] oder ahmten beides nach [...]. Jede Messe kamen neue Sammlungen zum Vorschein, und Deutschland ward gesegnet mit Madrigalien, Canzonetten, Motetten, Tricinen, Intradan, Villanellen, Galliarden, Couranten, Paduanen, Neapolitanen, Saltarellen, Volten, Balletten, Parodien, Passamezzan, und wie das Zeug sonst heißt.¹⁸

Als Beispiele für den neuen Trend zur italienischen Vokalmusik um 1600 nennt Hoffmann von Fallersleben im Folgenden u. a. Georg Forster, Orlando di Lasso, Jacob Regnart, Leonhard Lechner, Johannes Eccard, Valentin Haußmann, Hans Leo Haßler, Johann Hermann Schein und Johann Staden.¹⁹ Außerdem weist

¹¹Vgl. Kvam (2014); Duméril (1934).

¹²Vgl. Jung (1995).

¹³Vgl. Kaindl (2003).

¹⁴Vgl. Schmitz-Gropengießer (2012).

¹⁵Vgl. hierzu das Habilitationsprojekt „Songs in Translation. Übersetzungen von an Sprache gebundener Musik. Kulturelle Kontexte und digitale Analyse“ von Christina Richter-Ibáñez (Tübingen).

¹⁶Das belegen die Widmungen entsprechender Liedersammlungen, z. B. dediziert Valentin Haußmann seine Marenzio-Villanellen 1606 dem Nürnberger Ratsherrn Wolff Rehling. Vgl. Scheitler (2014), S. 173; Bruns (2006), S. 22–44.

¹⁷Hoffmann von Fallersleben hatte vor Antritt seiner Professur als Kustos der Universitätsbibliothek Breslau die entsprechenden Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts gesichtet. Er prägte den Begriff des „Gesellschaftsliedes“ als Kontrastgattung zum „Volkslied“. Diese Gattungsbezeichnung impliziert eine soziologische Komponente und den gehobenen Kunstanspruch, den diese Lieder verfolgen. Daher passt der Begriff gut zu einer neuen Liedforschung, die die Liedkultur der Frühen Neuzeit in ihren sozialen und geselligen Kontexten analysiert. Vgl. jetzt Bremer et al. (2021).

¹⁸Hoffmann von Fallersleben (1844), S. VIII–IX.

¹⁹Vgl. Hoffmann von Fallersleben (1844), S. XI.

er konkreter auf zwei Beispiele dieser Übersetzungstätigkeiten hin, die zur Verbreitung der „[r]omanische[n] Gefühlsweise und Dichtungsarten“²⁰ in der deutschen Liedkultur beigetragen hätten: Cesare de Zacharias *Cantio. Soave et Dilettevole Canzonette a Quattro Voci* (München 1590) sowie Hans Leo Haßlers *Neüe Teütsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* (Augsburg 1596). Dass Hoffmanns ästhetisches Urteil von nationalpatriotischem Impetus überlagert wird, ist offensichtlich. Es geht ihm um das Ideal des ‚deutschen Sang‘. Sein Hinweis auf die Italianisierung des deutschen Liedes Ende des 16. Jahrhunderts ist dabei zutreffend²¹ und die von ihm genannten Sammlungen liefern dafür bemerkenswerte Beispiele.

Der Italiener Cesare de Zacharia wählt für seine Münchener Sammlung „Italianische[r] Liedlein“ von 1590 einen zweisprachigen Ansatz. Der deutsche Text fungiert im Druck als ‚Untertitel‘ (Abb. 6.1), der parallel mitgelesen oder sogar gesungen werden kann. Man könnte von einer ‚sottotitolo-Technik‘ sprechen.²² In der Vorrede benennt er die dabei auftretenden Probleme konkret:

Es soll dich nit wunder vnd frembdt nemen/ das dise Italianische Liedlein in Teutsche Reymen gebracht sind/ Dann solches allein darumb geschehen/ damit den jenigen/ so der Italianischen Sprach vnerefahren/ vnd diesen Gesängen Inhalt zu wissen begeren/ gedienet vnnd geholfen würde. Damit aber die teutschen Wort auch vnder die Noten künden gesungen werden/ hat man/ nit mehr oder weniger Sylben in die Reymen wöllen setzen/ dann souil die Italianischen in sich begreifen/ Darumb auch nit wol möglich gewesen (nach der lehr Horatij, der da sagt: Nec verbum verbo curabit reddere fidus interpres) die Regulen der Teutschen Prosodia zu obseruiren, wie dann denen wol bewüst/ so in beyden diesen sprachen erfahren seyn. Laß dir diß Werck nit mißfallen/ Vale. (A iijjv)²³

²⁰Hoffmann von Fallersleben (1844, S. IX).

²¹Vgl. Finscher (1994); Forchert (1998); Schwindt (2004). Zuletzt hat Irmgard Scheitler (2014) die Bedeutung italienischer Vokalmusik (am Rande werden auch französische Perspektiven eingebracht) für das deutsche Lied vor Opitz im interdisziplinären Zugriff untersucht und die produktiven musikoliterarischen Transferprozesse materialreich vorgestellt.

²²Dieser Ansatz scheint uns in dieser Zeit singulär zu sein. Ein weiterer bemerkenswerter, jedoch etwas anders gelagerter Fall liegt bei G. B. Pinello di Ghirardis *Nawe kurtzweilige/ Deutsche Lieder* (1584) vor. Der italienische Dichterkomponist, der am Dresdner Hof wirkte, publizierte seine Sammlung in zwei Fassungen – eine auf Deutsch, eine auf Italienisch. Diese Doppelausgabe ermöglichte eine Rezeption sowohl seitens der deutschsprachigen als auch der italienischen Kreise am Hof: „Für die / so der Welschen Sprach nicht kündig / vnd das sie beyde / Welsch (welche auch nun gedruckt) vnd Deutsch bey einander können gehabt vnd gebraucht werden.“ Zitiert nach Bruns (2006), S. 84; vgl. auch Renno (2018).

²³„Benigno Lettore, Non si mara uigliar che queste Canzonette Italiane siano tradutte in Rime Alemane, che à d'altro non è fatto se non per quelle persone, che non sono intelligenti de la Lingua Italiana, & che hauerebbero acaro intendere il sentimento d'esse; Et acciò anco si poscia applicare tal parole Alemane' sotto le Note, è stato constretto di non obseruare' più silabe di quello che nelli versi Italiani sono, essendo impossibile (si' come dice' oratio, Nec verbum verbo curabit reddere fidus interpres) di obseruare le regule che sono nella Poesia Alemana, & si come sano quelli ch' in ambe le Lingue intelligenti sono; Non ti dispiaccia questa opera, Vale.“ Zacharia (1590), A iijj. Zu der Sammlung ausführlich dazu siehe Noe (1997).

1.

B Anzon vane volando Sempre forte gri- dando,
 Eh hin fleug in die Welt Esang/ Schrey laut laß hören dein Elang/

Canzon vane volando sempre forte gridando, Ogn' vn
 Geh hin fleug in die Welt Esang/ Schrey laut laß hö- ren dein Elang/ Wer se-

corre'à veder l' afflit- ta me- sta, Alma ch'el crud' amor tan-
 hen wil das sehr betrüb- te Herz mein/ Der lauff geschwinde/ die Lieb macht

to mole- sta, tanto mole- sta. Ogn' vn corre'à ve-
 mir schwere Peyn/ macht mir schwere Peyn. Wer sehen wil das

der l' afflit- ta' e mesta, Alma ch'el crud' amor tanto
 sehr betrüb- te Herz mein/ Der lauff geschwinde/ die Lieb macht mir

mole- sta, tanto mole- sta.
 schwere Peyn/ macht mir schwere Peyn.

Mouete presto i passi
 Che i spirti stanchi' e lasti,
 Inde boliti son si che sentire
 Tardando non potrete il suo martire.

Vedrano che in l' inferno
 In quel suplicio eterno,
 Non è pena ch' a laspra pena mia
 Di mille parte in vna egual si fia.

Vane puoi à colci
 Cagion de i dolor miei,
 E digli com per lei io corro à morte
 Che forse harà pietà della mia forte

Romb bald zu mir mit eyle!
 Dem Hers durch liebes Pfeile/
 Ist müd vnd schwach kraselos vnd wil jetzt sterben/
 Wer sich versaumbt der siche nit mein verderben.

Ir werdt erkennen die Klag
 Vnd Peyn d' ich leid Nacht vnd Tag/
 Wen mans mit ewiger Peyn vergleichen wil/
 Das tausent mahl grösser ist ohn Noß vnd Ziel.

Geh hin zu ihz/ die mir bracht
 Das Leyd vnd den Schmerz gemacht/
 Sag ihz: daß ich irthalben kumb in den Todt
 Willenck würd sie sich erbarmen meiner Noth.

Bb ij

Abb. 6.1 Aus: Cesare de Zacharia: *CANTIO. SOAVE ET DILETTEVOLE CANZONETTE A QVATTRO VOCI DI CESARE ZACHARIA DA CREMONA*. *Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen/ durch Cesar Zacharia von Cremona componiert/ vnd also in Truck geben*. München: Adam Berg 1590, Fol. Bb i^v-Bb ij^r (Stimme A). BSB München Sig. 4 Mus.pr. 88 [Volltext: <https://stimmbuecher.digitale-sammlungen.de/view?id=bsb00075334>. Zugriffen: 24. März 2020]

Zwei Aspekte sind für diese kleine Poetik der Liedübersetzung entscheidend: Erstens muss die Anzahl der Silben im Translat²⁴ mit der des Originals übereinstimmen, was zweitens zur Folge hat, dass eine Wort-für-Wort-Übersetzung nicht möglich ist. Auch Verstöße gegen die Prosodie seien nach de Zacharia dabei unvermeidbar – eine interessante Bemerkung, da sie jene Aspekte benennt, die mit der Opitz'schen Reform (auch für die Lieddichtung) zentral werden. Man sieht also, wie die Frage nach der Prosodie des Deutschen („le regule che sono nella Poesia Alemana“) gerade im Kontext der Liedübersetzung um 1600 virulent wird und die Defizite herausgestellt werden.²⁵ Die Liedübersetzung ist somit geradezu ein Motor und Katalysator einer neuen deutschen Poetik und Poesie.

Fest steht, dass hier dem Übersetzer die Übereinstimmung auf formaler Ebene (hier hinsichtlich der Silben) wichtiger ist als semantische Invarianz und prosodische Korrektheit. Gleichzeitig ist er dennoch darum bemüht, semantische und syntaktische Äquivalenzen zu bieten, um das Text-Musik-Gefüge (z. B. musikalische Wortausdeutungen) auch in der übersetzten Variante einigermaßen beibehalten zu können. Dafür nimmt er auch höchst dürftige deutsche Verse in Kauf, wie bereits bei den ersten beiden Versen des ersten Liedes deutlich wird:

Italienisch: CANzon vane volando/ Sempre forte gridando

Deutsch: GEh hin fleug in die Welt Gsang/ Schrey laut laß hören dein Clang/

Um die Silbenzahl zu bewahren, arbeitet de Zacharia mit gehäuftem einsilbigen Wörtern und Synkopen („Gsang“), die insbesondere im zweiten Vers („dein“) auch grammatikalisch nicht gerade elegant sind. Für kulturelle Schlüsselbegriffe versucht er deutsche Äquivalente zu finden. Die semantischen *codes* der höfisch-petrarkistischen Liebeslyrik werden dabei transformiert und in das Liebeskonzept des „mittleren Systems“ überführt;²⁶ die semantische Differenziertheit, die der italienische Text trotz sehr schlichtem Stil aufweist, kann dabei nicht übersetzt

²⁴Wir verwenden diesen Terminus in Anlehnung an Reiß und Vermeer (1984 [1991]) als Synonym für den übersetzten Text bzw. das übersetzte Lied.

²⁵Vgl. auch das Beispiel des vorwiegend lateinisch dichtenden Paul Melissus Schede, der eine erste deutsche Übersetzung des Hugenottenpsalters anfertigte. An ihm zeigt sich „wie wenig folgerichtig und teleologisch der Ausbau einer deutschen ‚Nationalliteratur‘ Ende des 16. Jahrhunderts erfolgte“ Robert (2010), S. 583. Nachdem er einen Zyklus deutscher Lieder verfasst hatte – die Zinzgref Jahrzehnte später im Anhang an seine (unautorisierte) Ausgabe von Opitz' *Teutschen Poemata* (1624) abdruckte –, distanzierte Schede sich demonstrativ von der deutschen Dichtung: Die Deutschen würden „mit den plebejischen und ordinären (bzw. volkssprachigen) Metren der neueren Dichter ihre Zeit vergeuden“. Zitiert nach Übersetzung Robert (2010), S. 583.

²⁶Gert Hübner hat diesen Begriff – in Anlehnung an die Petrarkismus-Forschung – eingeführt, um die Veränderung der Liebeskonzeption im Lied des Spätmittelalters im Vergleich zu dem des hohen Minnesangs zu beschreiben: „Das auffälligste Symptom des Systemwechsels ist eine Reihe neuer, dem Minnesang unbekannter Liedtypen, in denen die männliche Stimme das Liebesverhältnis gewöhnlich als gegenseitiges Einvernehmen darstellt.“ Hübner (2005), S. 86. Abschiedsklagen, Trennungsklagen, Klagen über das gesellschaftlich erzwungene ‚Meiden‘ sind kennzeichnend – der Reim von ‚scheiden‘ auf ‚meiden‘ bzw. ‚leiden‘ wird regelrecht zum „Konzeptreim“, vgl. Hübner (2005), S. 87.

werden. So wird „Hertz“ – nicht erst seit Luther ein kulturelles Schlüsselwort im Deutschen²⁷ – zum Sammelbegriff für „alma“ (I,1; V,4; XV,1), „ardor“ (XI,2), „cuore“ (II,3; IV,1; V,1; VI,3; VIII,3; XII,4; XIII,4; XIV,1; XIV,2; XXI,4), „martire“ (XV,3), „petto“ (IV,3; V,1; XXI,3), „spiriti“ (I,2).²⁸

Ein Nebeneffekt dieser zweisprachigen Präsentation der Canzonetten war möglicherweise, dass die Sammlung dem italienaffinen Wittelsbacher Hof bzw. dem Kreis um den Widmungsempfänger Christoph Freiherr von Waldburg (im Schwäbischen) neben dem musikalisch-literarischen Vergnügen auch der Verbesserung von Fremdsprachenkenntnissen diene.

Eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung italienischer Gesangslyrik in Übersetzung kommt Valentin Haußmann zu. Er bietet anders als de Zacharia in seiner Villanellen-Sammlung (Nürnberg 1606) nur neue deutsche Texte. Wie bei de Zacharia bleibt die italienische Musik allerdings erhalten. Die Gründe für seine Übersetzung benennt er in der Vorrede: Ohne Sprachkenntnisse sei das Singen italienischer Lieder „lächerlich und seltsam“, gleichsam „More Psittaci“ – also nach Art der Papageien, die alles nachplappern. Daher habe er sich dazu entschlossen „auff deß weitbehrümten Lucae Marentii²⁹ etliche dreystimmige Italianische Liedlein/ dem Autori zu sonderm Rhum/ unnd denen/ welche der Italianischen Sprach nicht kundig/ zu bessern gebrauch/ Teutsche Texte zu machen“ (Fol. AAij^r). Haußmann artikuliert hier – in der Terminologie der Übersetzungsforschung – eine „Invarianzhierarchie“³⁰: Die dreistimmigen „Liedlein“ bleiben musikalisch dem Original treu, die Sprache wird übersetzt und entfernt sich damit zwangsläufig vom Original. Aber im Fall des bimedialen Kunstwerks ‚Lied‘ gestalten sich die Übersetzungsprozesse auch hier komplex: Die Transformation eines Bestandteils führt – selbst bei Streben nach Invarianz – zu Transformationen des anderen Bestandteils.³¹ Selbst wenn in diesem Beispiel die musikalische Komponente relativ stabil bleibt, sind musikalische Anpassungen zugunsten der Text-Komponente nötig. Dies wird an folgendem Beispiel deutlich.³² Die Canzonette „Non è dolor nel mondo“ in Marenzios Sammlung (*Il primo libro delle villanelle*, Venezia 1584, 3; Nr. 2) beginnt folgendermaßen:

²⁷Vgl. hierzu Stolt (2000).

²⁸Eine nähere Analyse bietet Noe (1997), S. 222–223.

²⁹Gemeint ist die fünfbändige Liedersammlung des Luca Marenzio (*Il primo libro delle villanelle a tre voci* usw.), die von 1584 bis 1587 in Venedig gedruckt wurde.

³⁰Schreiber (1993), S. 34–35.

³¹Ruhnke (1989); Lewis Hammond (2018).

³²Wichtige Hinweise verdanken wir Eva Neumann M. A., die uns ihre 1993 in Tübingen bei Walther Dürr entstandene Magisterarbeit („Das Wort-Ton-Verhältnis in den Canzonetten Marenzios nach ihrer Übertragung ins Deutsche“) zur Verfügung gestellt hat, in der sie u. a. grundlegende Erschließungsarbeit zu Haußmanns Übersetzungen leistet.

Cantus

Der im Text zum Ausdruck gebrachte Schmerz („dolor“) wird durch die chromatische Wendung (g-gis) musikalisch verstärkt. Haußmann (Nr. XXI) verändert nicht nur den Melodieverlauf zu Beginn, sondern verzichtet auch auf die chromatische Tonfolge. Die syntaktische Struktur im Deutschen führt dazu, dass in der Übersetzung das Wort an der entsprechenden Stelle „jemand“ lautet, nicht „schmerzen“. Die semantisch begründete Tonfolge für „dolor“ bliebe hier gehalten, daher wird sie eliminiert:

Cantus

Die soziokulturellen Kontexte beider Sammlungen, ihr ‚Sitz im Leben‘, ist durchaus vergleichbar: Sowohl die italienischen als auch die deutschen Sammlungen werden zunächst in höfischen Kreisen rezipiert; häufig erfüllen sie die Funktion von Tafelmusik.³³ Die Hofkapellen, z. B. in Stuttgart oder in Hechingen, wo Cesare de Zacharia wirkte, waren auch hierfür mit entsprechenden Sängern und ggf. weiteren Musikern gut ausgestattet.³⁴ Nicht zu unterschätzen ist die Bedeutung der Verleger und Drucker für derartige Übersetzungsprojekte. Gerade in Nürnberg und Frankfurt am Main setzen Unternehmer wie Paul Kauffmann, der auch Haußmann verlegte, auf Sammeldrucke italienischer Werke bzw. im italienischen Stil verfasste Sammlungen.³⁵ Dass die Übersetzungsprojekte um 1600 überaus erfolgreich waren, konstatiert bereits wenige Jahre später Michael Praetorius: Die „Teutsche[n] Weltliche[n] [...] Lieder“, heißt es im *Syntagma musicum* (III) würden nun „von etlichen vor grosser HERren Taffeln jetziger zeit/ allen andern Italianischen vnd Lateinischen Herrlichen Concerten [...] vorgezogen“.³⁶

³³Vgl. Bruns (2006), S. 24.

³⁴Vgl. Bruns (2006), S. 26–30.

³⁵Vgl. Wiermann (2005), S. 25–29.

³⁶Praetorius (2001[1619]), S. 225; Zitat bei Bruns (2006), S. 27 mit zahlreichen weiteren Belegen, die die Verbreitung und Popularität deutscher Lieder nach 1600 in höfischen Kreisen belegen.

6.2.2 *Lied und Deutsche Poeterey*

Der italienische Einfluss auf die deutsche Gesangslyrik bleibt auch im 17. Jahrhundert bestehen, wird jedoch im Zuge der Opitz-Reform (*Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624) problematischer: Bildet de Zacharia das silbenzählende, metrische Schema in seiner Übersetzung einfach direkt ab, sind nun andere Wege gefragt, die dem akzentuierenden Prinzip Rechnung tragen. Das Spektrum der modellbildenden Vorlagen wie auch der Übersetzungsoptionen wird breiter: Das französische Air de Cour wird verstärkt rezipiert, während vor 1600 der französische Einfluss eher im geistlichen Bereich (v. a. durch den Genfer Psalter³⁷) dominiert hatte. An Bedeutung gewinnt wegen der verwandten Prosodie vor allem die niederländische Liedkultur mit Sammlungen wie *Bloemhof van de Nederlandtsche jeught* (1608). Doch auch die Neuerungen aus Italien werden weiterhin aufgenommen: Der Dresdner Hoflautenist Johann Nauwach erhielt seine musikalische Ausbildung in Florenz, finanziert vom Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, und verband in seiner Sammlung *Erster Theil Teütscher Villanellen* (1627) Gedichte von Martin Opitz mit Musik in italienischem Stil, darunter z. B. die in Italien gerade ausgesprochen beliebten Gesänge über ostinaten Bassmodellen wie der Romanesca.³⁸ Wie eng die Reform mit der europäischen Liedkultur verwoben ist, zeigt auch die nicht autorisierte Ausgabe von Martin Opitz' *Teutschen Poemata* (1624).³⁹ Der Herausgeber, Julius Wilhelm Zinckgref, nennt hier die Incipits von vier französischen Vokalstücken, die Opitz als Vorlage für seine Muster-Oden dienten (sog. Tonangaben). Sie stammen aus der Sammlung *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth* von Gabriel Bataille (livre 3 und 4; Paris 1611/1613).⁴⁰ Selbst wenn diese Angaben in den von Opitz autorisierten Ausgaben (1625/1629) fehlen, spricht nichts gegen ihre Zuverlässigkeit.⁴¹ Eine Vermittlung über das Niederländische wird allgemein angenommen.⁴² Das berühmte *Ach Liebste, laß uns eilen* (Nr. 141) wird beispielsweise explizit als Adaptation des Air *Ma belle je vous prie* aus dem dritten Buch der Sammlung Batailles (Fol. 55^v) ausgewiesen. Für *O du Gott der süßen Schmertzen* hatte Opitz laut Zinckgref die Courante *Si, c'est pour mon pucelage* im Ohr, die textliche Vorlage lieferte ihm hingegen der Niederländer Daniel Heinsius.⁴³ Es ist gut denkbar, dass Opitz auch viele andere Oden mit

³⁷Vgl. Grunewald et al. (2004).

³⁸Vgl. Dröse (2019b).

³⁹Vgl. Robert (2013).

⁴⁰Vgl. Schulz-Behrend (1980).

⁴¹Vgl. Braun (2004), S. 142. Braun vermutet, Opitz habe in diesen Angaben ein Hindernis für von ihm erwünschte Neuvertonungen seiner Texte gesehen. Vgl. Braun (2004), S. 142–143.

⁴²Vgl. Braun (2004), S. 134.

⁴³Vgl. Baron (1971), S. 51–52.

einer französischen (oder auch niederländischen) ‚Melodie im Ohr‘ verfasst hat.⁴⁴ Vergleichbares ist vielfach bekannt: Aus dem Niederländischen übersetzen z. B. Georg Grefflinger, Gottfried Finckelthaus,⁴⁵ Gabriel Voigtländer und Philipp von Zesen viele Lieder, die zum Teil ihrerseits auf französische Vorlagen zurückgehen, und übernehmen zugleich deren Melodien oder benennen sie (‚Thonangabe‘). Auf internationale Vorlagen wie das berühmte Caccini-Madrigal *Amarilli mia bella* greift auch Johann Rist u. a. in seiner Liedersammlung *Des Edlen Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella* (Hamburg 1651/1656/1666) zurück. Hier heißt es in der Vorrede ausdrücklich, der Autor habe die Lieder „zu seiner Lust und Liebe zu Sprachen/ guthen Theils aus dem Welschen/ Frantzösischen und Spanischen gesetzt“.⁴⁶ „Auf die italiänische Weise: O fronte serena“ lautet die Angabe zu Paul Flemings Ode *O liebliche Wangen*.⁴⁷ Flemings Ode lässt sich in der Tat auf die Melodie der berühmten Villanelle von Giovanni Girolamo Kapsberger singen: Fleming dichtet „seine deutsche Version der Villanella *O fronte serena* allem Anschein nach mit der Melodie im Ohr und mit dem italienischen Text vor Augen.“⁴⁸ Den Text übersetzt Fleming dabei sehr frei, jedoch in erkennbarer Anlehnung an das italienische Original.

6.2.3 Methoden und Modelle der Analyse

Wir brechen an dieser Stelle mit unserem Panoramablick ab. Deutlich werden sollte: Versucht man, eine Systematik zu entwickeln, die alle beschriebenen Formen von Liedübersetzungen erfassen soll, gerät man in Schwierigkeiten. Das Spektrum ist zu groß, die Diversität der historischen Phänomene macht es unmöglich, eine Terminologie und Taxonomie zu entwickeln, die jedem Einzelfall gerecht wird.⁴⁹ Erschwerend kommt hinzu, dass schon die frühneuzeitliche

⁴⁴Scheitler (2014), S. 202.

⁴⁵Vgl. Löcht und Werle (2020).

⁴⁶[Johann Rist]. 1651. *Des Edlen DAFNIS aus Cimbrien besungene Florabella*. [...] Hamburg, Vorrede, Fol. aiiij^v (so nur der Wortlaut in der ersten Ausgabe, die hier nach Klostius [2015, S. 120] zitiert wird). Charlotte Beckmann wird sich in ihrer projektbezogenen Examensarbeit an der Universität Tübingen u. a. mit Rists Übersetzung des berühmten Madrigals *Amarilli mia bella* von G. Caccini (Le Nuove Musiche, Florenz 1602) befassen.

⁴⁷Oden V,3; *Teutsche Poemata*, Oden V,6.

⁴⁸Kern und Rastbichler (2012), S. 419.

⁴⁹Die Probleme sind aus der Intermedialitäts-Forschung generell bekannt: „Die Lust an der Taxonomie stößt im Bereich intermedialer Phänomene jedoch an Grenzen, die der historischen und systematischen Disparität des Feldes geschuldet sind. [...] Methodische und historische Tiefe scheinen sich wechselseitig auszuschließen. Die Reduktion der Phänomene läuft der universalistischen Verheißung des Intermedialitätsparadigmas, alle Formen und Modi von Medienkontakten zu erschließen, zuwider.“ Robert (2014), S. 19.

Begrifflichkeit variiert – ‚Lieder‘, ‚Oden‘, ‚Arien‘, ‚Villanellen‘, ‚Kanzonetten‘ etc. werden ebenso verschieden bzw. synonym verwendet wie Begriffe, die das Wortfeld ‚Übersetzung‘ (*imitatio*/Nachahmung bzw. *interpretatio*, *Verteutschung*, *Dolmetschung*, in eine andere Sprache *versetzen* etc.) umfassen. Wir schlagen daher ein weiches, flexibles Instrumentarium vor, das sich eher als heuristisches Hilfsmittel, denn als Analysematrix versteht.

Signifikant für unseren Untersuchungsgegenstand ist seine bimediale Grundstruktur: Zwei ästhetische Zeichensysteme (Poesie, Musik) interagieren hier auf komplexe Weise. Im Fall der Aufführung hat man es sogar mit einem multimedialen Gegenstand zu tun, da weitere Zeichensysteme (z. B. Gesten, Pantomime, Tanz), die semiotisch eine Nähe zum theatralischen Code begründen, hinzutreten.⁵⁰ Von einer (idealtypischen) Liedübersetzung sprechen wir, wenn das sprachliche Element der bimedialen Grundstruktur eine Transformation erfährt, die das Lied in der Zielkultur (besser) rezipierbar macht bzw. machen soll, ein erkennbarer Bezug zum Ausgangstext aber bestehen bleibt. Diese sprachliche Übersetzung geht in der Regel mit Transformationen der Musik einher. Ein Beispiel dafür haben wir bei Haußmanns Übersetzung von Marenzio gesehen – eine Transformation der Melodie ist nötig, weil im neuen Text-Musik-Zusammenhang die ursprüngliche Verbindung (chromatische Wendung auf „dolare“) nicht mehr sinnvoll ist. Völlige musikalische Invarianz kommt selten vor. Bleiben diese musikalischen Übersetzungen aus, ergeben sich z. B. prosodische Irregularitäten oder sprachliche Fehler wie im Fall von de Zacharias ‚sottotitolo-Technik‘.

Um das Verhältnis von Ausgangslied (Translatum) und übersetztem Lied (Translat) begrifflich zu fassen, lehnen wir uns an die Terminologie der Intertextualitäts- bzw. Intermedialitätsforschung⁵¹ an: Von „Einzelreferenz“ sprechen wir, wenn ein Autor seine Vorlage explizit benennt wie z. B. Valentin Haußmann in seiner Übersetzung der Villanellen Marenzios oder sich die Vorlage eindeutig identifizieren lässt. „Systemreferenz“⁵² ist gemeint, wenn zum Beispiel ein Komponist ‚nach Art‘ italienischer Villanellen komponiert oder Rist mit dem Begriff „Slave“ auf das petrarkistische System referiert, ohne dabei auf einen konkreten Ausdruck in einem klar bestimmbar Text Bezug zu nehmen.

Alle bislang genannten Aspekte beziehen sich vor allem innerliterarisch bzw. innermusikalisch auf Techniken und Verfahren der Liedherstellung. Bei Liedübersetzung handelt es sich aber, so unsere Leitprämisse, um eine kulturelle Praxis.

⁵⁰Methodisch lässt sich hier an die neueste „translatorische Polysemiotizitätsforschung“ (Agnetta 2019) anschließen. Die hier entwickelten Modelle und Matrizen beziehen sich v. a. auf Opernübersetzungen und schärfen aus zeichentheoretischer und linguistischer Perspektive den Blick für mikrostrukturelle Transformationen im Text-Ton-Verhältnis. Inwieweit eine nach allen Seiten hin abgesicherte Analysematrix zur Beschreibung und Interpretation historischer Gegenstände wirklich anwendbar ist, bleibt jedoch zu prüfen.

⁵¹Vgl. hierzu den Forschungsüberblick von Robert (2014), S. 75–76.

⁵²Systemreferenz meint den Bezug auf „textübergreifende Systeme, auf Texten zugrundeliegende Muster und Codes“. Pfister (1985), S. 17.

Es gilt also, sowohl die Seite der ästhetischen Verfahren (Traditionen, Kunstregeln etc.), als auch die soziokulturellen Rahmenbedingen in den Blick zu nehmen. Wir orientieren uns hier an der von Katharina Reiß und Hans Josef Vermeer entwickelten Skopostheorie,⁵³ die Übersetzung als eine Form des Handelns versteht und linguistische Perspektiven mit Kulturtransfer- und Rezeptionsforschung verbindet. Diese praxeologische, auf die Zielkultur und Rezeption fokussierte Perspektive erweitern wir, indem wir auch die Vorlagen hinsichtlich ihrer musikalisch-poetischen Faktur *und* kulturellen Kontexte in den Blick nehmen. Kaum eine andere Kunstform in der Vormoderne ist so eng mit der Lebenswelt, der sie entspringt, verbunden wie das Lied: Das „Imaginäre“⁵⁴ einer Gesellschaft, d. h. religiöse und moralische Vorstellungen, kulturelle Konventionen, Geschmacksnormen, gesellschaftliche und politische Voraussetzungen, aber auch Aufführungskontexte (Aspekte der Performanz), ist jedem einzelnen Stück eingeschrieben. Schlüsselbegriffe wie „l’amour“/„l’amore“ oder „la mort“/„la morte“ eröffnen einen völlig anderen kulturellen, religiösen etc. Vorstellungs- und Assoziationsraum als „(die) Liebe“ oder „(der) Tod“. Bei de Zacharia haben wir dies am Beispiel des breiten Wortfeldes „cuore“ gesehen, für das er kaum deutsche Äquivalente finden kann. Liedübersetzung bedeutet also nicht allein Transformation auf Ebene von Lexikon und Grammatik, sondern kultureller Transfer, der (in der Regel) der unterschiedlichen Bildwelt und Metaphorik der Ausgangs- und Zielkultur Rechnung trägt.

Daraus ergeben sich weiterreichende Fragen: Wie wird z. B. ein französisches Air de Cour durch Übersetzung in einen neuen kulturellen Kontext eingebunden – auf Ebene der Lieder selbst (also z. B. Transformation von bestimmten, kulturell codierten Begriffsfeldern, Realia, Namen etc.) und in ihrer konkreten lebensweltlichen Praxis (z. B. aus der Hofkultur in ein Milieu bürgerlich-protestantischer Geselligkeit)? Hier sind – auch im Sinne Reiß/Vermeers – die Funktionsorientierung bzw. die Intention des Übersetzers beim Überführen in die Zielkultur zu berücksichtigen. Außerdem können spezifische Gegebenheiten der Aufführung (z. B. andere Formationen und Instrumente im jeweiligen Kulturkreis) zu einer Übersetzung der Musik führen. Bei Heinrich Albert werden wir beispielsweise sehen, dass der Komponist die Lautentabulatur in Generalbassnotation umschreibt, was der Musikpraxis seiner Rezipienten offenbar entgegenkam.

Eine methodische Herausforderung und wichtige Aufgabe stellt es dar, aus der Faktur der Lieder und Liedübersetzungen selbst Rückschlüsse auf ihren ‚Sitz im Leben‘ zu ziehen.⁵⁵ So lassen sich durch Untersuchung der „Herstellungsverfahren[]“ [...] auch Erkenntnisse hinsichtlich performativer Aspekte gewinnen“,

⁵³Vgl. Reiß und Vermeer (1984/1991), S. 95–104.

⁵⁴Iser (1993).

⁵⁵Vgl. hier z. B. die richtungsweisende Studie von Irmgard Scheitler (1982), die aus der Faktur geistlicher Lieder ihren frömmigkeitsgeschichtlichen Ort, nämlich die häusliche Andachtspraxis, rekonstruieren konnte.

Abb. 6.2 Heuristisches Instrumentarium zur Analyse von Liedübersetzung im historischen und soziokulturellen Kontext

z. B. „welche choreographischen Elemente in der historischen Aufführungssituation möglicherweise integriert waren“.⁵⁶ Schließlich stehen die Akteure selbst im Zentrum: Welche Rolle spielen Musiker und Autoren, die zwischen den Kulturen als *cultural brokers* vermitteln? Welche Bedeutung haben Verleger und Drucker? Welche Medien (Liederbücher, Flugblätter, handschriftliche Manuskripte, Oralität etc.) tragen die Übersetzungsprozesse? In welchen inter- bzw. transkulturellen Netzwerken handeln die Akteure? Wie gelangt („migriert“) z. B. ein Air de Cour aus der französischen Hofkultur in den geselligen Gelehrtenzirkel an der östlichsten Peripherie des deutschen Sprachraums? Wie gestaltet sich jeweils die Aufführungspraxis und welche Rezipient*innenkreise lassen sich rekonstruieren? Diese methodischen Überlegungen, Faktoren und Prämissen haben wir in einem Schema zusammengefasst (Abb. 6.2), das es uns ermöglicht, ein möglichst breites Spektrum an Phänomenen zu beschreiben.⁵⁷

Da wir davon ausgehen, dass die frühneuzeitliche Liedkultur im deutschsprachigen Kulturraum regionale Spezifika ausprägt, erscheint uns die Untersuchung regionaler Zentren besonders zielführend. Hier lassen sich Übersetzungsprozesse mit allen genannten Faktoren dicht beschreiben. Dementsprechend versucht das Projekt

⁵⁶Dröse (2015), S. 296. Vgl. auch Dröse (2015), S. 301–303. Hier wird der Versuch unternommen, allein aus der musikoliterarischen Faktur des Liedes *An seine Gesellschaft* die historische Aufführungssituation im Detail zu rekonstruieren. Um ein weiteres Beispiel zu nennen: „In der Balletto-Choreographie des Italieners Negri auf eine Aria Orazio Vecchis wird die im Lied dargestellte ‚Caccia d’Amore‘ hingegen pantomimisch durch ‚ein erotisierendes Spiel von Drängen und Zurückweisen‘ abgebildet.“ Dröse (2015), S. 296–297, Anm. 979.

⁵⁷Dieses Schema geht vom konkreteren Fall der Einzelreferenz aus, lässt sich aber auch auf Fälle von Systemreferenz übertragen.

Panoramablick (der wie oben vorgestellt auch das 16. Jahrhundert umfasst) mit Detailstudien zu verbinden. Das Projekt untersucht dabei exemplarisch den Bereich Liedübersetzung in Königsberg – ein überschaubares Kulturzentrum an der östlichen Peripherie des deutschen Sprachraums, das sich für unsere Detailstudien besonders eignet. Mikrogeschichte⁵⁸ und Migrationsgeschichte⁵⁹ lassen sich hier ideal kombinieren und auf Fragen der Übersetzungskultur der Frühen Neuzeit beziehen. Im Zentrum steht dabei die achteilige Sammlung *Arien oder Melodeyen* (1638–1650) des Königsberger Dichterkomponisten Heinrich Albert.

6.3 Fallstudien: Formen der Übersetzung in Heinrich Alberts *Arien oder Melodeyen* (1638–1650)

Heinrich Alberts achteilige Sammlung wurde 1638 bis 1650 in Königsberg publiziert.⁶⁰ Sie erfuhr eine zügige Rezeption im gesamten deutschsprachigen Raum. Die Texte stammen aus dem Kreis der sogenannten Musikalischen Kürbishütte, einer freundschaftlich verbundenen Gruppe von Autoren, v. a. aus dem Universitätsmilieu Königsbergs, die sich regelmäßig in einer Hütte in Alberts mit Kürbissen bepflanztem Garten auf der Pregelinsel trafen. Der bekannteste unter ihnen ist Simon Dach, dessen Gedichte auch den Großteil der *Arien* ausmachen. Albrecht Schöne hat 1975 in einer wegweisenden Studie die Welthaltigkeit dieser Literatur aufgezeigt, an die unsere mikrohistorisch perspektivierten

⁵⁸Dieses v. a. geschichtswissenschaftliche Konzept, das sich mit dem Namen Carlo Ginzberg verbindet (z. B. Ginzburg 1979), zeichnet sich durch Fallstudien aus, die auf überschaubare Untersuchungsgegenstände konzentriert sind. Dabei handelt es sich meist um ein Individuum (z. B. einen Müller an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit), das in einem beschränkten Raum, in einer klar begrenzten zeitlichen Periode in seinen Tätigkeiten und Beziehungen analysiert wird. Diese Gegenstände werden dann in ihrer Totalität erfasst und somit wird eine dichte Beschreibung des Forschungsgegenstandes ermöglicht. Allerdings konzentriert sich die ‚klassische‘ Mikrogeschichte (Ginzburg, Giovanni Levi) aus ideologischen Gründen auf Individuen der Unterschicht. Für unsere Gegenstände sind hingegen die Lebenswelten der bürgerlichen Funktionseliten und die höfische Welt von besonderer Relevanz, was eine methodische Orientierung an mikrogeschichtlichen Ansätzen nicht ausschließt.

⁵⁹Für die Musikgeschichte liegen bereits erprobte Konzepte vor: Ehrmann-Herfort und Leopold (2013).

⁶⁰Zu Werk und Biographie Alberts vgl. zusammenfassend Dröse (2019a). Zur Kürbishütte vgl. Kelletat (1986). Eine moderne Ausgabe der *Arien* existiert nicht. Die in den DDT erschienene Ausgabe (Bd. 12 und 13, 1903–1904, Neudruck 1958) ist aus heutiger editionsphilologischer Perspektive an einigen Stellen problematisch: So wurden beispielsweise Instrumentalstimmen hinzugefügt; die Trennung von Text und Noten erschwerte die Benutzung, Stellenkommentare fehlen.

Tagungsprojekte und Workshops zu den Arien anschließen.⁶¹ Etwa die Hälfte der geistlichen und weltlichen Gesänge der 190 Arien lassen sich als ursprünglich anlassbezogene Werke für Hochzeiten, Begräbnisse, akademische Gelegenheiten etc. nachweisen. Die Sammlung führt uns also direkt in die Netzwerke und geselligen Zusammenhänge des frühneuzeitlichen Königsbergs.

Die Texte zeigen, dass die Autoren in den neuen poetischen Regeln geschult sind, wie sie Martin Opitz in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) und in seinen *Teutschen Poemata* (1624 bzw. 1625) etabliert hatte. Thematisch und stilistisch umfassen sie weitgehend das, was Opitz für die Lyrica – Gedichte zur Musik – vorsieht.⁶² Musikgeschichtlich sind die Lieder wiederum bedeutend, da sie eine Vielzahl von Vertonungsmöglichkeiten repräsentieren. Die meisten Lieder weisen eine relativ schlichte Faktur mit sangbaren, eingängigen Melodien auf. Wir finden aber auch expressive, durchkomponierte Arien, polyphone Sätze, kantatenartige Stücke mit instrumentalen Ritornellen u. v. m. Entscheidend ist nun, dass Albert in mehreren Liedern Impulse aus verschiedenen europäischen Musikkulturen aufnahm. Besonders prominent scheinen uns dabei italienische und französische Einflüsse zu sein, die Albert etwa durch Verweise auf konkrete französische Vorlagen und in seinen Vorreden immer wieder annonciert. Aber auch holländische und polnische Bezüge sind erkennbar. Bisweilen sind die Referenzen auf Vorlagen recht explizit, meistens ist detektivische Sucharbeit verlangt. Dabei geht es uns nicht nur darum, diese Einflüsse und Impulse generell nachzuweisen, sondern darum, aufzuzeigen, auf Grundlage welcher konkreten Ausgangstexte (im engeren und weiteren Sinne) Übersetzung stattgefunden hat.

6.3.1 Vom Hoflied zum Volkslied: Étienne Moulinié's *Air de Cour Est-ce l'ordonnance des Cieux* in Alberts Arien

Ein großer Teil des Albert'schen Repertoires – so unser Befund – scheint an französischen *Airs de Cour* orientiert zu sein. Bei vielen Liedern gibt es auch explizite Hinweise darauf. Das 15. Stück des dritten Bandes (Abb. 6.3), dem

⁶¹Das vom 24. bis 26. Februar 2020 am DHI in Rom stattgefundene Arbeitsgespräch („Heinrich Alberts *Arien* und die europäische Liedkultur des 17. Jahrhunderts“) des SPP-Teilprojekts widmete sich dieser Sammlung in interdisziplinärer Perspektive. Mikrohistorische Einzelstudien zu Akteuren und Netzwerken sowie zu Formen bürgerlicher Geselligkeit und Aufführungssituation wurden ebenso diskutiert wie Detailanalysen zu einzelnen Liedern der Sammlung. Insgesamt wurde im Zuge des Arbeitsgesprächs die europäische Dimension der *Arien*, ihre v. a. italienische und französische, aber auch niederländische und polnische Prägung herausgearbeitet. Die Ergebnisse der Veranstaltung werden in einem Sammelband publiziert (2021).

⁶²Vgl. *Buch von der Deutschen Poeterey*, Opitz (2002), S. 33: „[...]getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“.

14.

Lidia, perpetuam pariant tibi carmina laudem.

uf! Ihr meine glühne Seiten / Kasset meinen Geist von hier / *Li* di *a* wil
neben mir Vber Luft vñ Himmel schreit *ten* / Ist durch meiner Sinnen Macht
Auff ein ewigs Lob *bedacht*!

2. Sie erkenne/das Pracht vnd Jugend
Wie ein Dampf verrauben muß /
Damm stelte sie ihren Fuß
Auff den Pfad standthaffter Tugend/
Wil durch meiner Gaben Schein
Immer jung vnd schön seyn.

3. Schau/ich reiß mich von hinnen!
Sei befehle / O meine Hand!
Stich / du feurriger Verstand /
Vber des Geistes Zinnen /
Suche da hinauff zu gehn
Wo dieß schöne Mensch sol stehn!

4. Ihre Sonnen/reiche Wangen /
Ihrer Augen glühnes Licht
Vnd ihr Himmel vnd Gesicht
Sol he neuen Pracht erlangen /
Pacht der ewig nicht verblüht/
Vnd nicht Herbst noch Winter sieht.

5. Frenne dich/du Prauß der Schönen /
Sie soll deiner Gaben Schaar
Sich vor aller Zeit Gefahr
Mit der Ewigkeit bekronen /
Keine feindliche Gewalt
Sol dir rauben die Gestalt.

6. Dieses/was ich von dir schreibe /
Hebt mein Phebus selber auff /
Dass es von der Zeiten Lauff
Ewig vnderastet bleibe /
Legt es bey / wo Glut vnd Wind/
Lieb vnd See verbannet sind.

7. Starcke Wälle / Thien vnd Mauren.
Sallen mit den Jahren ein /
Irgt vnd Lisen / Stahl vnd Stein
Können vor der Zeit nicht lauren /
Aber deine Pracht vnd Zier
Lidia/bleib für vnd fr.

Simon Dach.

15.

Nil vincula solvit Amoris.

Air de Mons. Mouline.

ist es denn des Himmels Will/Daß ich ohn Abschied/stum vñ
still Sol von der Aller liebsten scheiden! Sol die deñ/so mich auch geliebt/ Ach

Abb. 6.3 „Nil vincula solvit Amoris“. In Heinrich Albert: *Dritter Theil der ARJEN oder MELODEYEN* [...] Königsberg 1640

Gott/das mehret mir mein Leiden! / Durch meinem Abscheid seyn betrübt!

2. Was scheiden! komm ich nicht zu rück
Vnd sehe bald den Augenblick
Der einzig meine Noht kan wenden/
So sol mein Trost/ veraubtes Herz
Sein / ohn das/ tode Leben enden/
Vnd enden hiemit allen Schmerz.

3. Doch kan kein fern: gelegen Land
Noch Todes Nacht das feste Wand
Darinn Sie mich verstrickt hat/trennen;
Die Glut/ die mich higt/ ist so stark/
Dass sie zu Sterbens Trost wird brennen
Auch bis in meinem kalten Sarg.

Auß dem Frantzösischen schreib es
Andres Adersbach.

16. rara fert gaudia castus Hymen.

Als zwingt mich auf d Welt mich also hin zu geben? Ist wol der

Res de wehrt ges fangen müß: sen le: ben? Ein Vos gel wünschet ihm in

freier Luft zu seyn / vnd sperret man ihn gleich in Gold vnd Silber ein.

2. Jetzt lieb ich was ich wil / jetzt wil ich was ich liebe /
Vnd weiß / daß nichts entgeht / was ich zur Zeit verschlebe /
Auß Tage mach ich Nacht / vnd auß der Nacht den Tag /
Vnd prange / daß ich selbst mein Herz vnd Knecht seyn mag.

3. Weg/weg/du Dienbarkeit/bey der nichts ist zu finden
Als Gut da mangel ist / als was/das bald kan schwinden /
Als Haff mit Günst vermengt / als Lust die Unlust bringet /
Als Arbeit bey der Ruh / als Freyheit die mich zwinget /

4. Doch Venus / derer Lob ich offtmals außgebreitet /
Ist mir ein Stamm allein an Waldes statt bereitet /
So füge mir hinfort Sinn / Will vnd Augen bey /
Nicht zu ersehn den Baum der meiner würdig sey!

Opig.

Abb. 6.3 (Fortsetzung)

Albert das Argumentum „Nil vincula solvit Amoris“ („Nichts löst die Fesseln der Liebe“) gibt, ist ein Abschiedslied. Dieses Argumentum – das an Topoi der antiken Liebesdichtung erinnert (ohne ein direktes Zitat zu sein) – verleiht dem Lied Dignität und suggeriert Gelehrsamkeit. Das Lied wird paratextuell zweifach als Übersetzung markiert: Der Verfasser des Textes Andreas Adersbach (1610–1660),⁶³ Mitglied der Musikalischen Kürbishütte, übersetzt hier offenbar ein Gedicht aus dem Französischen. Adersbach entstammte der bürgerlichen Elite Königsbergs. Sein Vater, der preußische Kanzleibeamte Michael Adersbach, hatte den Sohn mit dem Königsberger Gelehrten Robert Roberthin, einem Mitbegründer des Kürbishüttenkreises, in den 1630er Jahren auf eine Reise nach Frankreich und durch die Niederlande geschickt. Es ist somit anzunehmen, dass Adersbach während seines Aufenthalts in Paris auch die dortige Musikkultur kennenlernte und entsprechendes Material nach Königsberg brachte. Konkret wird in Alberts Sammlung die Herkunft des Stücks angegeben: „Air de Mons. Mouline“. Hierbei handelt es sich um die Sammlung des Étienne Moulinié *Airs de cour avec la tablature de luth* (1624–1635). Und tatsächlich lässt sich die Vorlage identifizieren: das Air de Cour *Est-ce l'ordonnance des Cieux*.⁶⁴ Moulinié's Aires gehörten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den bei Hof wie auch in den Pariser Salons stark verbreiteten Vokalstücken.⁶⁵ Etwa 3000 solcher Stücke sind in der Hochzeit des Air de Cour etwa zwischen 1590 und 1640 in Frankreich entstanden; „chanter est à la mode [...] l'air de cour est omniprésent“, beschreibt Georgie Durosoir in ihrer einschlägigen Studie über die Popularität der Gattung in aristokratischen Kreisen. Die Aires sind Teil eines elitären „jeu de société“, einer Kultur der „éloquence“⁶⁶. Die Autoren (auch Autorinnen) blieben meist anonym, ein Reservoir petrarkistischer Topoi wurde immer wieder variiert. Formal ist eine besonders schlichte Gestaltung signifikant. Blicken wir vergleichend auf die erste Strophe:

EST-ce l'ordonnance des Cieux
 Que loin de l'astre de mes yeux
 l'erre de prouince en prouince?
 Que le deuoir [a]⁶⁷ de rigueur,
 J'ay pour le seruice d'un Prince
 Quitté la reyne de mon coeur.

Ist es ein Befehl des Himmels, dass ich so weit entfernt von meinem Augenstern durch die Lande irre? Die Pflicht ist von solcher Strenge, dass ich für den Fürstendienst die Königin meines Herzens verlassen habe. (Übers. A.D.)

⁶³Zu diesem Autor vgl. Maché (2018); Walter (2019).

⁶⁴Bereits Fischer (1886) ist diesem Hinweis nachgegangen und hat die Vorlage identifiziert, ohne jedoch eine komparatistische Analyse durchzuführen. Das Air findet sich in Moulinié (1633), Fol. 9^v–10^r.

⁶⁵Vgl. Rode-Breymann (2004); Forst (2004).

⁶⁶Durosoir (1991), S. 5–7.

⁶⁷Im Druck „à“ (modern als 3. Pers. Sing. des Infinitivs „avoir“ aufzufassen).

Adersbach:

So ist es denn des Himmels Will
 Daß ich ohn Abschied/ stumm vnd still
 Sol von der Aller liebsten scheiden/
 Sol die denn/ so mich auch geliebt
 (Ach GOtt/ das mehret mir mein Leiden!)
 Durch meinem Abscheid seyn betrübt!

Reimbildung und Silbenzahl sind in beiden Versionen identisch. Es handelt sich um einen *sixain* (Sechseiler) mit der Reimform aabcba.⁶⁸ Adersbach übernimmt auch das Thema des Abschieds von der Geliebten. Das petrarkistische Vokabular, das der französische Autor in den ersten Versen aufruft („Ist es ein Befehl des Himmels, dass ich so weit entfernt von meinem Augenstern durch die Lande irre“), wird in der deutschen Übersetzung vereinfacht und in einen schlichten, volksliedartigen Ton getaucht. Die Metapher „l’astre de mes yeux“, die sich mit dem „ordonnance des Cieux“ des Eingangsverses verbindet, wird aufgegeben. Betont wird dagegen im deutschen Text die Gegenseitigkeit der Liebe; die Pointe des *Air de Cour* wird verändert: Im französischen *Air* verlässt der Sänger die ‚Herzenskönigin‘, die „*reyne de mon cœur*“, für den Dienst bei einem Prinzen („*seruice d’un Prince*“), er leistet also Fürstendienst statt Liebesdienst. Das männliche Sprecher-Ich im deutschen Lied beklagt nicht nur den eigenen Schmerz, sondern imaginiert auch den Abschiedsschmerz, den die zurückgelassene Geliebte empfindet. Dieses Schicksal wird außerdem als göttliche Fügung interpretiert (auffällig der gebetartige Ausruf und die Eingangsfloskel, die eher an ein geistliches Lied erinnern), nicht als Notwendigkeit und Pflicht („*devoir*“). Dabei muss man wissen, dass im französischen *Air* bei aller petrarkistischen Topik auch ein Realitätsbezug hindurchschimmert. Moulinié stand im Dienst des Gaston de Bourbon, des Bruders Ludwigs XIII. In den 1630er Jahren geriet der Prinz in Konflikt mit dem mächtigen Kanzler Richelieu. Kurz zuvor war die Königsmutter Maria de’ Medici in die Verbannung geschickt worden, 1632 ging Gaston de Bourbon ins Exil nach Lothringen. Das *Air*, in dem vom „*seruice d’un Prince*“ die Rede ist und eine unstete Exilsituation angedeutet wird („*L’erre de province en province*“), steht vermutlich in diesem biographischen Zusammenhang. Unser *Air de Cour* ist damit nicht nur Zeugnis der Kultur am französischen Hof zu Beginn des 17. Jahrhunderts, sondern steht im Kontext zentraler politischer Konflikte seiner Entstehungszeit.

Auf musikalischer Ebene zeigt sich, dass Albert aus dem Lautenlied ein generalbassbegleitetes Sololied formt. Die musikalische Form wie auch die Melodieführung werden kaum verändert. Metrisch ergeben sich wegen der weitgehenden Formidentität keine Schwierigkeiten, jedoch können die leicht

⁶⁸Vgl. Suchier (1963), S. 188.

‚wortausdeutenden‘ Passagen der Vorlage – insbesondere die kleinen Melismen auf „l’erre de prouince en prouince“, die das Umherirren in der Vorlage musikalisch zum Ausdruck bringen – im Translat nicht äquivalent wiedergegeben werden. Überhaupt werden die ausnotierten Verzierungen nicht übernommen – in der Aufführung könnte der Sänger diese Passage jedoch ohne Weiteres ausgeschmückt haben. Im zweiten Teil des deutschen Liedes korrespondiert die aufsteigende Skala zum Melodiehöhepunkt mit der affektgeladenen Aussage „Ach GOtt/ das mehret mir mein Leiden“ dafür besonders gut. Wenn wir also auf unser Modell Bezug nehmen, können wir konstatieren, dass hier die Übersetzung in erster Linie auf sprachlich-semantischer Ebene stattfindet. Während im französischen Text die dominierende Metaphorik (Königin, Prinz, Kriegsdienst, Frauendienst) aus der Hofkultur stammt, akzentuiert das deutsche Lied Abschiedstopik und christlich-erbauliche Elemente. Aus dem Hoflied wird ein schlichtes Volkslied.

6.3.2 *Komplexe Übersetzungen: Domenico Maria Mellis Terze musiche und Alberts „Italiänische Aria“*

Viele der Lieder aus Alberts *Arien*, die sich auf französische Vorlagen beziehen, lassen sich in ähnlicher Weise als sprachlich-semantische Übersetzungen beschreiben, die den musikalischen Satz weitgehend unangetastet lassen. Nicht immer nennt Albert dabei explizit die Vorlage; meistens beschränkt er sich auf die vage Angabe „Aria gallica“ – übrigens auch in solchen Fällen, in denen sich die Vorlage eindeutig rekonstruieren lässt wie in einer Gruppe von Arien aus dem siebten Teil, die alle auf Guillaume Michels 1636 bei Ballard in Paris veröffentlichte Sammlung *Recueil des chansons* zurückgehen.⁶⁹

Ganz anders scheint Albert mit italienischen Vorbildern verfahren zu sein, was schon daran deutlich wird, dass im Gegensatz zu einer ganzen Reihe von *Ariae gallicae* und *Polonicae* nur ein einziges Stück von Albert als „Italiänische Aria“ bezeichnet wird.⁷⁰ Die Auseinandersetzung mit der italienischen Vokalmusik des frühen 17. Jahrhunderts ist in der Sammlung dennoch omnipräsent und klingt insbesondere in der Vorrede an.

In der Vorrede zum ersten Teil erklärt Albert ausführlich die um 1600 in Italien eingeführte Praxis des Generalbasses, einer instrumental ausgeführten Bassstimme, die durch eine bestimmte Art der Bezifferung eine akkordische Begleitung auf einem Harmonieinstrument wie Cembalo, Laute oder Theorbe ermöglichte und die

⁶⁹Vgl. Arnheim (1909), S. 408.

⁷⁰Albert, *Arien* III, 26.

Grundlage für alle seine Liedkompositionen darstellte.⁷¹ In diesem Zusammenhang erwähnt er den sogenannten *genere recitativo*, eine Musizierweise, bei der sich die Singstimme metrisch relativ frei und rhythmisch flexibel über einer nur langsam fortschreitenden Bassstimme bewegt.⁷² Der *stile recitativo* ist nur eine der spezifisch italienischen Stilarten, derer sich Albert in einigen seiner Arien bedient. Dazu treten tanzartige Liedsätze in einem schnellen Dreiermetrum, die an ähnliche Stücke etwa aus Claudio Monteverdis *Scherzi musicali* erinnern.⁷³

Beinahe ehrfürchtig, in jedem Falle aber mit großem Respekt verneigt sich Albert gleich zu Beginn der Vorrede zum sechsten Teil der Arien vor der italienischen Vokalmusik: „WAs für herrliche vnd geistreiche *Compositiones* aus Italien (welches billich die Mutter der edlen Music zu nennen) zu vns gelangen/ sehe ich offtermals mit höchster Verwunderung an“.

Als Mittler der italienischen Musik wird auch von Albert selbst immer wieder sein Vetter Heinrich Schütz genannt, der in Venedig bei Giovanni Gabrieli gelernt und zusammen mit Martin Opitz einen der ersten Versuche gestartet hatte, die Oper im deutschsprachigen Raum einzuführen. Wichtige Anregungen scheint Albert aber auch von Johann Hermann Schein bekommen zu haben, den er in seiner Studienzeit in Leipzig kennengelernt haben dürfte. Obwohl Schein wohl selbst nie in Italien gewesen war, legte er mit seiner Liedersammlung *Musica boscareccia* 1621 (Untertitel: *Auff Italian-Villanellische Invention*) eine wichtige Grundlage für die Rezeption der italienischen Vokalmusik im deutschsprachigen Raum, an der sich auch Albert orientierte.

Die Einflüsse des italienischen Kammergesangs auf Alberts Arien lassen sich jedoch nicht nur auf allgemein stilistische Merkmale begrenzen, wie in der Literatur oftmals suggeriert wird. Dies zeigt die von ihm selbst sogenannte „Italiänische Aria“ *Soll dann/ liebste Phyllis/ enden* aus dem dritten Teil der Arien (Abb. 6.4), die mit großer Wahrscheinlichkeit auf eine konkrete Vorlage zurückgeht: das Duett *La mia dolce pastorella* aus den *Terze musiche* von Domenico Maria Melli (Venedig 1609).

Konzentrieren wir uns zunächst auf das deutschsprachige Translat. Den Text der zweistimmigen Arie hat Heinrich Albert selbst verfasst. Es handelt sich um den Dialog eines Liebespaars im Stil der italienischen Schäferdichtung,

⁷¹„Dieser Lieder/ so ich bey einer vnd anderer Gelegenheit gesetzt/ haben sich gute Freunde etwan zur Andacht vnd Ergetzung gebrauchet; Vnd so jhr jhnen die Ehre anthut sie zu hören wollen/ müsset jhr zu förderst einen haben/ der nach gelegenheit seines Instruments mit dem General Basse recht wisse vmbzuehen/ auch nicht auff jedwedere Note mit vollen Händen zufalle vnd selbigen als Kraut hacke (durch welche vngeschickte Handlung er vielleicht dieses Orts so verhasst gemacht ist/ daß man schier nicht gern von jhm hören will)“. Albert, *Arien* I, Vorrede.

⁷²„Daneben auch dieses zu erinnern/ daß der Sänger in denen Liedern welche in genere recitativo gesetzt (so auff die meisten Syllaben fusas haben) fast keines Tactes sich gebrauche; Sondern die Worte/ wie sie ungefehrlich in einer etwas langsamen vnd deutlichen Erzehlung außgeredet werden/ singe.“ Albert, *Arien* I, Vorrede.

⁷³Metrisch und rhythmisch ähnlich gestaltet ist etwa *Damigella tutta bella* aus: Claudio Monteverdi, *Scherzi musicali*, Venedig 1607, S. 11–12.

Soll dann lieb-ste Phyl-lis en - den Sich mei - ne Pein

Soll dann lieb-ste Phyl-lis en - den Sich mei - ne Pein

5 So mus-tu bald zu mir wen - den Dein' Äu - ge - lein

5 So mus-tu bald zu mir wen - den Dein' Äu - ge - lein

9 Dich zu ei - gen mir ver - pfen - den Mein Lieb zu seyn.

9 Dich zu ei - gen mir ver - pfen - den Mein Lieb zu seyn.

Abb. 6.4 *Soll dann/ liebste Phyllis/ enden*, aus: Heinrich Albert: *Dritter Theil der ARJEN oder MELODEYEN*, Königsberg 1640, 26; Satz: S. S.

der zunächst weniger durch ein innovatives inhaltliches Setting als durch sein ungewöhnliches Metrum auffällt.

Myrtillus.

SOLL dann/ liebste Phyllis/ enden

Sich meine Pein/

So mustu bald zu mir wenden

Dein' Äugelein/

Dich zu eigen mir verpfenden

Mein Lieb zu seyn

Phyllis.

Ach Myrtillus/ was sol sagen
 Ich Schäferin!
 Sol ich dir die Liebe klagen
 Darinn ich bin/
 Die ich stets zu dir getragen
 In meinem Sinn?

Myrtillus.

Rede nur auß trewem Herten
 Phyllis/ mein Kind/
 Offenbahr mir deine Schmertzen
 So bey dir sind/
 Ob vielleicht mit süßen Schertzen
 Ich mittel find’?

Phyllis.

Auff der Welt ist nichts zu finden
 Dadurch ich kunt
 Meine Schmertzen vberwinden
 Denn nur dein Mund:
 Laß vns zwey zusam verbinden
 In Liebes Bund!

Längere vierhebige Verse in trochäischem Versmaß und mit weiblicher Reimendung wechseln sich hier je dreimal mit zweihebigen Kurzversen mit männlicher Endung ab, die sich rhythmisch sowohl jambisch als auch daktylisch lesen lassen. In seiner strophischen Vertonung fasst Albert je einen Lang- und einen Kurzvers in einer melodischen Phrase zusammen, sodass drei kürzere Abschnitte entstehen. Der dialogische Aspekt des Liebesgeplänkels spiegelt sich zwar in der zweistimmigen musikalischen Anlage wider, die beiden Vokalstimmen werden jedoch nicht als Sprechrollen aufgefasst, die die jeweiligen Dialoganteile übernehmen, sondern die Dialogsituation fungiert eher als Idee für das Verhältnis der beiden Singstimmen zueinander. In jeder Phrase beginnt zunächst die Oberstimme. Sie wird von der Unterstimme auf einer anderen Stufe imitiert, bevor sich beide auf den letzten Silben des Kurzverses in einer harmonischen Kadenz vereinen – eine musikalische Synopse des Textinhalts auf kleinstem Raum.

Die italienische Vorlage für Alberts Duett ist eine schon etwas ältere zweistimmige italienische Arie, deren Text ein ganz ähnliches metrisches Schema aufweist. *La mia dolce pastorella* (Abb. 6.5) stammt aus einer Sammlung generalbassbegleiteter Lieder von Domenico Maria Melli, den *Terze musiche*, die 1609 in Venedig veröffentlicht wurden. Melli war einer der ersten Komponisten, die ein- und zweistimmige Vokalwerke über einer instrumentalen Bassstimme veröffentlichten. Er war zu Beginn des 17. Jahrhunderts Sänger am Dom zu Reggio Emilia, seine Lebensdaten oder Details zu seiner musikalischen Ausbildung sind jedoch nicht bekannt.⁷⁴

⁷⁴Zu Mellis Biographie s. D’Ovidio (2004); zu *La mia dolce pastorella* vgl. auch Whenham (1982), hier Bd. 1, S. 181–200.

La mia dol-ce pa-sto-rel-la E sì bel-la

La mia dol-ce pa-sto-rel-la E sì bel-la

5 Che chi mi-ra il suo bel vi-so Pa-ra-di-so

Che chi mi-ra suo bel vi-so Pa-ra-di-so

9 Sen-te gran gio-ia è di-let-to Nel suo pet-to

Sen-te gran gio-ia è di-let-to Nel suo pet-to

Abb. 6.5 *La mia dolce pastorella*, aus: Domenico Maria Melli: *LE TERZE MVSICHE* [...] Venedig 1609, S. 29; Satz: S. S.

Der Text seiner Arie *La mia dolce pastorella* besteht aus insgesamt sieben Strophen, die keine Dialogform, aber das identische Metrum aufweisen. Zum Vergleich mit Albert hier die erste Strophe:

LA mia dolce Pastorella
 E sì bella
 Che chi mira il suo bel viso
 Paradiso
 Sente gran gioia e diletto
 Nel suo petto.

Meine süße Schäferin ist so schön, dass, wer ihr schönes Gesicht ansieht – das Paradies –, große Freude und Vergnügen in seiner Brust spürt. (Übers. S. S).

Die Verbindung zweier so unterschiedlicher Versformen wie hier von Ottonarii und Quaternarii war seit der Dichtungsreform Gabriello Chiabreras typisch für die leichtere italienische Canzonetten-Poesie, wenn auch diese konkrete Kombination einzigartig scheint.⁷⁵ Vergleicht man den musikalischen Satz von Mellis Arie mit der Heinrich Alberts, zeigen sich auch hier auf den ersten Blick große Ähnlichkeiten. Tonart, Metrum, die auffällige dialogische Satzstruktur und immer wieder auch die Melodik sind deutlich aufeinander bezogen. Insgesamt ist die Komposition Mellis, was die Melodie- und Rhythmusbildung sowie die harmonische Gestaltung betrifft, jedoch deutlich komplexer als Alberts.

Auch wenn Albert hier keine konkrete Quelle angibt, sind die Parallelen zwischen beiden Stücken doch so deutlich, dass wir in diesem Fall von einer Einzelreferenz sprechen können. Bezogen auf das Übersetzungsmodell (s. o.) zeichnet sich bei der „Italiänischen Aria“ Alberts aber insgesamt ein deutlich aufwendigerer Übersetzungsweg als bei einigen französischen Vorlagen ab. Von der Textvorlage übernahm Albert nur das allgemeine Sujet (ital. Bukolik) und das Versmetrum, vom musikalischen Satz die Tonart, die Zweistimmigkeit und das Verhältnis der Stimmen zueinander sowie das Metrum und die melodische Grundidee. In der konkreten Melodie- und Rhythmusbildung, aber auch in der harmonischen Struktur verzichtete er weitgehend auf die Komplexität der Mellischen Vorlage.

Gerade im Vergleich zu den französischen Beispielen wirft dieser Befund einige Fragen auf, die zum einen die Gründe für die aufwendige Umarbeitung, zum anderen aber auch den Weg der Komposition Mellis bis nach Königsberg betreffen. Hatte Albert Zugriff auf eine der vermutlich schon im 17. Jahrhundert nicht besonders weit verbreiteten Ausgaben der *Terze Musiche* Mellis oder eine wie auch immer geartete Abschrift? Oder besaß er vielleicht gar keine schriftliche Fassung des Stückes, sondern hatte es irgendwann einmal gehört und aus dem Gedächtnis nur in seiner Grundstruktur rekonstruiert? Über die Transportwege lässt sich bislang nur spekulieren. Der italophile Heinrich Schütz als möglicher Vermittler italienischer Kompositionen oder die Stadt Nürnberg als wichtigster Umschlagplatz für italienische Musikdrucke im deutschsprachigen Raum mit guten Handelsbeziehungen nach Königsberg spielten hier möglicherweise eine Rolle. Denkbar wäre jedoch auch eine Vermittlung über polnische Adelshöfe, die zu Alberts Zeit massenhaft italienische Musiker beschäftigten.

Noch wichtiger zu klären wären die Gründe für Alberts Umarbeitung der italienischen Vorlage. Ein Schlüssel dafür ist vielleicht die neue dialogische Faktur des deutschen Textes, die auf Albert selbst zurückgeht. Es scheint nicht

⁷⁵In dem umfangreichen Katalog der Versarten, den Leopold (1995) für das einstimmige italienische Repertoire des frühen 17. Jahrhunderts zusammengestellt hat, kommt diese Kombination nicht vor.

unwahrscheinlich, dass er sich gerade von der dialogischen Satzstruktur von Mellis Komposition zu dieser besonderen deutschen Textgestalt inspirieren lassen hat, Mellis Arie also gewissermaßen mit einem Text versehen hat, der den musikalischen Satz nun auch inhaltlich sinnfällig macht. Die Übersetzung des Texts lässt sich also ästhetisch sogar als *aemulatio* im Sinne einer Überbietung beschreiben. Für die Veränderungen im musikalischen Satz sind zwei Gründe denkbar: Entweder war die musikalische Vorlage zu kompliziert, um sie Alberts Publikum, das hauptsächlich aus musikalischen Laien bestand, zumuten zu können, oder aber Mellis zu diesem Zeitpunkt ja bereits über 30 Jahre alte Arie wirkte insbesondere in ihrer harmonischen Anlage in Alberts Ohren bereits so veraltet, dass er einige vereinfachende Modernisierungen vornahm. Offen bleibt, warum es in Alberts *Arien* nur eine einzige italienische Arie gibt, die sich auf eine konkrete Vorlage beziehen lässt, obwohl er ja nach eigener Aussage gerade die italienischen Kompositionen so wertschätzte. Hat eventuell auch die italienische Metrik etwas damit zu tun, die sich mit ihren flexiblen Rhythmen und der Bevorzugung weiblicher Endungen nur schlecht mit der Opitz'schen Reformpoetik in Einklang bringen ließ?

6.4 Digitale Perspektiven

Wir müssen es vorerst bei diesen Fragen belassen. Unsere Beispiele sollten zeigen, welch ergiebiger und aufschlussreicher Gegenstand das Lied für die Übersetzungsforschung darstellt. Das deutsche Lied der Frühen Neuzeit ist – und das hat die Forschung bislang erst in Ansätzen ergründet – nur in seinem europäischen Kontext beschreib- und analysierbar. Auf systematischer Ebene wie durch Fallstudien ist Grundlagenforschung zu leisten. Der deutschen Liedforschung fehlen sowohl moderne, erschließende Editionen sowie (digitale) Instrumente, die das Identifizieren von Vorlagen auf Basis metrischer Kongruenzen ermöglichen. Es wäre eine herausfordernde und wichtige Aufgabe der nächsten Jahre, eine entsprechende Liederdatenbank nach dem Vorbild der *Nederlandse Liederbank* – ein Projekt der Königlich Niederländischen Akademie der Wissenschaften (Meertens Instituut) – zu entwickeln.⁷⁶ Durch internationale Kooperationen zwischen solchen Datenbank-Projekten würde ein zentrales Kulturgut der Frühen Neuzeit (und darüber hinaus) in seiner gesamteuropäischen Dimension systematisch erfassbar werden. Vielleicht würden wir dann auch eine umfassende Antwort auf die Frage finden – um noch

⁷⁶ „The Dutch Song Database is a digital repository documenting Dutch song culture in past and present. It contains more than 173 thousand references to song occurrences in the Dutch and Flemish language, from the Middle Ages up to the present, as well as over 18 thousand descriptions of song sources, such as song books, manuscripts and field recordings, all adhering to high quality standards. [...] The main feature of the Dutch Song Database is the availability of collected references to occurrences of Dutch songs.“ Kranenburg et al. (2019), S. 13.

einmal mit Heinrich Albert zu sprechen –, welche „herrliche[n] vnd geistreiche[n] *Compositiones* aus Jtalien (welches billich die Mutter der edlen Music zu nennen) zu vns gelang[t]“ sind.

Bibliographie

Quellen

- Albert, Heinrich. 1903/1904. *Arien*, Hrsg. Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig: Breitkopf & Härtel (DDT 12–13).
- Albert, Heinrich. 1640. *Dritter Theil der ARJEN oder MELODEYEN/ Etlicher theils Geistlicher/ theils weltlicher/ zu guten Sitten vnd Lust dienender Lieder* [...]. Königsberg: Segebard Erben.
- Haußmann, Valentin. 1606. *Canzonette, mit dreyen Stimmen, Horatii Vecchi unnd Gemignani Capi Lupi, zuvor mit italianischen Texten, jetzo aber zu besserm gebrauch denen, welche italianisch nicht verstehen mit teutschen Texten beleget, und inn Truck gegeben*. Nürnberg: Paul Kauffmann.
- Hoffmann von Fallersleben, August Heinrich. 1844 (1860). *Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Quellen gesammelt von Hoffmann von Fallersleben*. Leipzig: Engelmann.
- Melli, Domenico Maria. 1609. *LE TERZE MVSICHE [...] per v, & due voci*. Venedig: Giacomo Vincenti.
- Moulinié, Étienne. 1633. *AIRS DE COVR AVEC LA TABLATVRE DE LVTH [...] QVATRIESME LIVRE*. Paris: Pierre Ballard.
- Opitz, Martin. 2002 [1624]. *Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe* [...], Hrsg. Herbert Jaumann. Stuttgart: Reclam.
- Praetorius, Michael. 2001 [1619]. *Syntagma musicum, Bd. 3. Faksimilie-Reprint der Ausgabe von 1619*, Hrsg. Arno Forchert. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- Rist, Johann. 1666. *Des Edlen DAFNJS aus Cimbrien besungene Florabella* [...]. Hamburg: Christian Guth.
- Zacharia, Cesare de. 1590. *CANTIO. SOAVE ET DILETTEVOLE CANZONETTE A QVATTO VOCI DI CESARE ZACHARIA DA CREMONA. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein/ mit vier Stimmen/ durch Cesar Zacharia von Cremona componiert/ vnd also in Truck geben*. München: Adam Berg.

Forschungsliteratur

- Agnetta, Marco. 2019. *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Olms.
- Arndal, Steffen. 1992. Übersetzung, Parodie, Kontrafaktur. Zur Rezeption des deutschen Barockliedes in Dänemark. In *Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts*, Hrsg. Gudrun Busch und Anthony John Harper, 83–106. Amsterdam: Rodopi.
- Arnheim, Amalie. 1909. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jahrhundert. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10 (3): 399–421.
- Aurnhammer, Achim, und Dieter Martin. 2004. Musikalische Lyrik im Literatursystem des Barock. In *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Hrsg. Hermann Danuser, 334–348. Laaber: Laaber-Verlag.

- Bachmann-Medick, Doris. 2013. The 'Translational Turn' in Literary and Cultural Studies. The Example of Human Rights. In *New Theories, Models and Methods in Literary and Cultural Studies*, Hrsg. Greta Olson und Ansgar Nünning, 213–233. Trier: WVT.
- Baron, John H. 1967. *Foreign Influences, Daphnis 49 on the German Secular Continuo Lied of the Mid-Seventeenth Century*. Diss, Brandeis University.
- Baron, John H. 1971. Dutch Influences on the German Secular Solo-Continuo Lied in the Mid-Seventeenth Century. *Acta musicologica* 43: 43–55.
- Bötticher, Jörg-Andreas, und Jesper B. Christensen. 1995. Generalbaß. In *MGG Online*, Hrsg. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13478>.
- Braun, Werner. 2004. *Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes*. Tübingen: Niemeyer.
- Braun, Werner, und Helmuth Osthoff. 1999. Albert, Heinrich (17. Jh.). In *MGG Online*, Hrsg. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15746>.
- Bremer, Kai, Christopher Voigt-Goy, und Dirk Werle, Hrsg. [vorauss. 2021]. *Formen der Geselligkeit und ihr historischer Wandel als Herausforderung der frühneuzeitlichen Kulturgeschichte – das Beispiel Leipzig*.
- Bruns, Katharina. 2006. *Das deutsche Lied von Orlando di Lasso bis Johann Hermann Schein*. Zürich [Diss.]. (Gedruckt Bruns, Katharina. 2008. *Das deutsche weltliche Lied von Lasso bis Schein*.) Kassel: Bärenreiter.
- Bumke, Joachim. 1967. *Die romanisch-deutschen Literaturbeziehungen im Mittelalter. Ein Überblick*. Heidelberg: Winter.
- D'Ovidio, Antonella. 2004. Domenico Maria Melli. In *MGG Online*, Hrsg. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/55734>.
- Danuser, Hermann, Hrsg. 2004. *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Dröse, Astrid. 2015. *Georg Grefflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Dröse, Astrid. 2019. Albert, Heinrich. In *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. 1*, Hrsg. Stefanie Arend u. a., 82–93. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Dröse, Astrid. 2019. Intermediale Netzwerke. Opitz-Vertonungen im Umfeld von Heinrich Schütz. In *Martin Opitz (1597–1639). Autorschaft, Konstellationen, Netzwerke*, Hrsg. Stefanie Arend und Johann Anselm Steiger, 261–282. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Duméril, Edmond. 1934 (1977). *Lieds et ballades germaniques traduits en vers français. Essai de bibliographie critique*. Paris: Champion.
- Durosoir, Georgie. 1991. *L'air de cour en France. 1571–1655*. Liège: Mardaga.
- Dürr, Walther. 2000. Übersetzungen vertonter und Vertonungen übersetzter Texte: Mozarts „La Finta giardiniera“ und Schuberts Lieder aus Walter Scotts „Fräulein vom See“. *editio* 14: 41–53.
- Dürr, Walther. 2004. Wort und Musik: Liedtexte und Libretti als Übersetzungsphänomen. In *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, Bd. 1*, Hrsg. Harald Kittel u.a., 1036–1047. Berlin, New York: De Gruyter.
- Ehrmann-Herfort, Sabine, und Silke Leopold, Hrsg. 2013. *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*. Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Finscher, Ludwig. 1994. Lied and madrigal, 1580–1600. In *Music in the German renaissance Sources, styles and contexts*, Hrsg. John Kmetz, 182–192. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fischer, Leopold Hermann. 1886. Fremde Melodien in Heinrich Albert's Arien. *VfMw* 2:467–481.

- Forchert, Arno. 1998. Überlegungen zum Einfluss Italiens auf die deutsche Musik um 1600: Voraussetzungen und Bedingungen. In *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Hrsg. Wolfram Steude, 135–147. Laaber: Laaber-Verlag.
- Forst, Inge. 2004. Moulinié, Étienne. In *MGG Online*, Hrsg. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45679>.
- Ginzburg, Carlo. 1979. *Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600*, übers. v. Karl F. Hauber. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Grunewald, Eckhard, Henning P. Jürgens, und Jan R. Luth, Hrsg. 2004. *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden. 16.–18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.
- Hübner, Gert. 2005. Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘. In *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*, Hrsg. Gert Hübner, 83–117. Amsterdam: Rodopi.
- Iser, Wolfgang. 1993. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jung, Willi. 1995. Überlegungen zur Übersetzbarkeit des Chansons am Beispiel von Jacques Brel's „Le dernier repas“. In *Übersetzen im Wandel der Zeit. Probleme und Perspektiven des deutsch-französischen Literaturaustausches*, Hrsg. Willi Hirdt, 181–201. Tübingen: Stauffenburg.
- Kaindl, Klaus. 2003. Ein Schiff wird kommen... Kultur-, Adressaten- und Textspezifik bei der Übersetzung von Populärmusik. In *Traducta Navis. Festschrift zum 60. Geburtstag von Christiane Nord*, Hrsg. Britta Nord und Peter A. Schmitt, 83–101. Tübingen: Stauffenburg.
- Kelletat, Alfred, Hrsg. 1986. *Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis*. Stuttgart: Reclam.
- Kern, Manfred, und Otto Rastbichler. 2012. Wie klingen mein Gethöne? Zur Intermedialität barocker Lyrik und zu Vertonungen von Flemings weltlichen Gedichten. In „*Was ein Poëte kan!*“ *Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640)*, Hrsg. Stefanie Arend und Claudius Sittig, 409–424. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Klostius, Volker. 2015. Fremdsprachige Modelle und Nachahmung in den weltlichen Liedern Johann Rists. In *Johann Rist (1607–1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten*, Hrsg. Johann Anselm Steiger und Bernhard Jahn, 109–136. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kranenburg, Peter van, Martine de Bruin, und Anja Volk. 2019. Documenting a song culture: the Dutch Song Database as a resource for musicological research. *International Journal on Digital Libraries* 20:13–23. <https://doi.org/10.1007/s00799-017-0228-4>.
- Kvam, Siegmund. 2014. Zur Übersetzung von intersemiotischen Texten am Beispiel von Kunstliedern. Eine pragmatisch-textlinguistische Analyse. *trans-kom* 7 (1): 115–139.
- Leopold, Silke. 1995. *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, 2 Bde. Laaber: Laaber-Verlag.
- Lewis Hammond, Susan. 2018. Valentin Haussmann as Poet, Composer, and Translator. ‚*Teutsche Lieder*‘ (1592–1597). In ‚*Teutsche Liedlein*‘ *des 16. Jahrhunderts*, Hrsg. Achim Aurnhammer und Susanne Rode-Breyman unter Mitarbeit von Frédérique Renno, 233–245. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Löcht, Joana van de, und Dirk Werle. 2020. Auf der Suche nach der Melodie. Probleme einer Edition der Lyrik Gottfried Finckelthaus'. In *Aufführung und Edition*, Hrsg. Thomas Betzwieser und Markus Schneider, 77–85. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Maché, Ulrich. 2018. Andreas Adersbach. In *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums. 2., vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 1*, Hrsg. Wilhelm Kühlmann, 33. Berlin, Boston: De Gruyter.

- Mertens, Volker. 1998. Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang. In *Le rayonnement des troubadour. Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam 16–18 octobre 1995*, Hrsg. Anthonius H. Toubert, 269–283. Amsterdam: Rodopi.
- Noe, Alfred. 1997. Cesare Zaccarias zweisprachige Canzonetten-Sammlung von 1590. In *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*, Hrsg. Norbert Bachleitner, Alfred Noe, und Hans-Gert Roloff, 211–232. Amsterdam: Rodopi.
- Pfister, Manfred. 1985. Konzepte der Intertextualität. In *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Hrsg. Ulrich Broich und Manfred Pfister, 1–30. Tübingen: Niemeyer.
- Reiß, Katharina, und Hans J. Vermeer. 1984 (1991). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Renno, Frédérique. 2018. Giovanni Battista Pinello de Ghirardi und seine deutsche Liedsammlung „Nawe kurtzweilige deutsche Lieder“ (1584). Ein Beispiel für italienisch-deutsche Liedkunst im ausgehenden 16. Jahrhundert. In *„Teutsche Liedlein“ des 16. Jahrhunderts*, Hrsg. Achim Aurnhammer und Susanne Rode-Breymann unter Mitarbeit von Frédérique Renno, 201–231. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Robert, Jörg. 2010. Manierismus des Niedrigen. Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600. *Daphnis* 39:577–610.
- Robert, Jörg. 2013. Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der „Deutschen Poeterey“. In *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution*. Hrsg. Wilhelm Kreutz, Wilhelm Kühlmann, und Hermann Wiegand, 373–387. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Robert, Jörg. 2014. *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt: WBG.
- Robert, Jörg. 2017. Luthers Lieder als Antikenübersetzung? Überlegungen zur Ambrosius-Bearbeitung „Nu kom der Heyden heyland“. In *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)*, Hrsg. Johannes Klaus Kipf, Regina Toepfer, und Jörg Robert, 353–381. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Rode-Breymann, Susanne. 2004. Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert. In *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Hrsg. Hermann Danuser, 269–333. Laaber: Laaber-Verlag.
- Ruhnke, Martin. 1989. Zum Wort-Ton-Verhältnis in den mehrstrophigen Villanellen von Luca Marenzio und ihren Umtextierungen durch Valentin Haubmann. In *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Hrsg. Martin Just und Reinhard Wiesend, 137–151. Tutzing: Schneider.
- Scheitler, Irmgard. 1982. *Das Geistliche Lied im deutschen Barock*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Scheitler, Irmgard. 2014. Melodien und Gattungen anderer Nationen und die deutsche Gesangslyrik. In *Klang – Ton – Musik. Theorien und Modelle (national)kultureller Identitätsstiftung*, Hrsg. Wolf Gerhard Schmidt, Jean-François Candoni, und Stéphane Pesnel, 171–208. Hamburg: Meiner.
- Schmitz-Gropengießer, Frauke. 2012. „Hinter den Kulissen von Paris“ – Deutsche Schlager à la française. In *Lied und populäre Kultur. Deutsch-französische Musiktransfers*, Hrsg. Michael Fischer und Fernand Hörner, 219–246. Münster: Waxmann.
- Schneider, Herbert. 2008. Übersetzung. In *MGG Online*, Hrsg. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2008, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50967>.
- Schöne, Albrecht. 1975. *Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte. Am Beispiel Simon Dach*. München: Beck.
- Schreiber, Michael. 1993. *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen: Narr.
- Schulz-Behrend, George. 1980. Opitz' Gedichte „Auf die Melodey“. *Jahrbuch für internationale Germanistik. Reihe A* 8:24–32.

- Schwindt, Nicole. 2004. Musikalische Lyrik in der Renaissance. In *Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Hrsg. Hermann Danuser, 137–254. Laaber: Laaber-Verlag.
- Stolt, Birgit. 2000. *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Suchier, Walther. 1963. *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen: Niemeyer.
- Walter, Axel E. 2019. Adersbach, Andreas. In *Frühe Neuzeit in Deutschland 1620–1720. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon, Bd. I*, Hrsg. Stefanie Arend u. a., 50–57. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Whenham, John. 1982. *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, 2 Bde. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Wiermann, Barbara. 2005. *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Open Access Dieses Kapitel wird unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den/die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Kapitel enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.