

**Z**um Neujahrstag 1655 widmete der noch junge Anton Ulrich (1633–1714) seinem Vater, Herzog August d. J. (1579–1666), dem eigentlichen Gründer der heute nach ihm benannten Bibliothek in Wolfenbüttel, einen sauber von ihm selbst geschriebenen, in blauen Samt gebundenen Band,<sup>1</sup> der unter dem Titel „Himmlische Lieder“ – außer einem Widmungssonett – vierunddreißig geistliche Gedichte enthielt. Gedruckt wurde diese Sammlung, um neun Lieder vermehrt, zum ersten Mal zehn Jahre später unter dem Titel „Hoherleuchtete Geistliche Lieder / Einer hohen Personen“, ohne Nennung des Verfassers, des Ortes und Verlegers und nach Angabe der anonymen kurzen Vorrede „sonder vorwissen deß Autoris, durch einen desselben hohen Anverwandten auffgebracht und in diesen engen Format zu drucken verordnet“.<sup>2</sup> Bereits zwei Jahre darauf, 1667, erschien mit dem Titel „ChristFürstliches Davids-Harphen-Spiel“ in Nürnberg – weiterhin anonym – eine zweite, nun sechzig Lieder umfassende und mit Kompositionen von Anton Ulrichs Stiefmutter, der Herzogin Sophie Elisabeth (1613–1676),<sup>3</sup> ausgestattete Ausgabe,<sup>4</sup> die durch Sigmund von Birken, wie zahlreiche Eintragungen in seinem Tagebuch zwischen Dezember 1666 und Juni 1667 bezeugen,<sup>5</sup> im Auftrag des Autors redigiert und mit einer längeren Vorrede versehen worden war. Ihr folgte 1670 eine weitere, sicherlich auch vom Autor veranlaßte Ausgabe mit demselben Titel, nun gedruckt in Wolfenbüttel bei „Paul Weiß / Fürstl. Br. Lüneb. Hof-Buchdrucker“,<sup>6</sup> da und dort revidiert und noch einmal um drei Lieder<sup>7</sup> vermehrt, von denen eines (S. 274–282:

---

Erweiterte Fassung eines in der Sitzung der Philosophisch-historischen Klasse vom 12. Juni 1996 gehaltenen Vortrags. – Im Text und in den Anmerkungen werden soweit tunlich die Titel alter Drucke sowie aus ihnen stammende Zitate typographisch vereinfacht wiedergegeben und in den Zitaten aus Handschriften und alten Drucken zeitübliche Kürzel aufgelöst. Für die Genehmigung zur Reproduktion ausgewählter Handschriftenseiten und des als Frontispiz verwendeten Anton Ulrich-Portraits dankt der Verfasser der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel ebenso wie für die Möglichkeit wiederholter Benutzung ihrer Bestände an Handschriften und alten Drucken. Entsprechender Dank gilt auch dem Niedersächsischen Staatsarchiv Wolfenbüttel.

Gott / Schöpfer aller Welt ...) Birken im Tagebuch von 1668 als ein neues erwähnt.<sup>8</sup> Mit diesem Druck von 1670, der vollständigsten Sammlung der geistlichen Gedichte Anton Ulrichs, war deren Entstehungs- und autorisierte Textgeschichte wie die Geschichte ihrer ersten Publikation, wenn auch noch keineswegs ihre weitere zeitgenössische Druck- und Rezeptionsgeschichte, abgeschlossen.

Für die erste Stufe dieser Sammlung, die Handschrift des gerade Einundzwanzigjährigen, lag es nahe, eine Entstehung der darin überlieferten vierunddreißig Lieder schon in den Jahren vor 1655 zu vermuten.<sup>9</sup> Über bloße Vermutungen hinauszukommen aber erlaubt erst die Gunst einer in der Wolfenbütteler Bibliothek und im dortigen Staatsarchiv aufbewahrten vielfältigen Überlieferung, wie sie für kaum einen anderen deutschen Autor des 17. Jahrhunderts, im Falle Anton Ulrichs aber nicht nur mit der eigenhändigen Gedichtsammlung, sondern auch mit reichem Handschriftenmaterial zur Genese seiner großen Romane gegeben und Anlaß zur Begründung der historisch-kritischen Ausgabe seiner Werke gewesen ist. Freilich bedarf diese Überlieferung im einzelnen oft erst auch des zufälligen und unverhofften Finderglücks. So stießen vor einer Reihe von Jahren Jill Bepler, Mitarbeiterin der Wolfenbütteler Bibliothek und damals mit der Vorbereitung einer Ausstellung über Anton Ulrichs jüngeren Halbbruder Ferdinand Albrecht (1636–1687) befaßt,<sup>10</sup> und ich selbst, nach vermuteten Vorlagen zu Anton Ulrichs Gedichten in der Gebets- und Erbauungsliteratur suchend, fast gleichzeitig auf eine Reihe von Büchern, in welche Ferdinand Albrecht Abschriften von eigenen und von geistlichen Gedichten seines Bruders eingetragen hat. Nach dem derzeitigen Kenntnisstand sind hier – in früheren Fassungen als in der eigenen handschriftlichen Sammlung Anton Ulrichs – einundzwanzig der dort enthaltenen vierunddreißig Lieder (zwei davon in jeweils zwei Abschriften) und sieben bislang unbekannte Gedichte Anton Ulrichs überliefert,<sup>11</sup> und diese Abschriften sind zu einem beträchtlichen Teil datiert. Ergänzt wird dieser Fundus durch einen zweiten besonderen Überlieferungsstrang, der ebenfalls lange unbekannt oder unbeachtet geblieben ist: von den erst 1667 in der Nürnberger Ausgabe von Anton Ulrichs geistlichen Gedichten gedruckten Vertonungen sind zehn zusammen mit den – bis auf eine Ausnahme vollständigen – Texten in einer eigenhändigen frühen Sammelhandschrift der Herzogin Sophie Elisabeth enthalten; sie

sind mit dem Datum der Komposition versehen und gelten Liedern, die zum Bestand von Anton Ulrichs eigener handschriftlicher Sammlung gehören und sich auch unter Ferdinand Albrechts Abschriften finden.<sup>12</sup>

Die Abschriften Ferdinand Albrechts und Sophie Elisabeths, die natürlich auch für die Textgeschichte wie für die frühe Wirkungsgeschichte von Anton Ulrichs Gedichten von Belang sind, erlauben nicht nur im Verein mit anderen Zeugnissen und Indizien<sup>13</sup> die Annahme, daß die in den drei Drucken von 1665, 1667 und 1670 zum Bestand der handschriftlichen Sammlung von 1655 nach und nach hinzugekommenen Stücke jeweils auch erst in entsprechend aufeinander folgenden oder ineinander greifenden Phasen entstanden sind. Sondern mit den Datierungen Ferdinand Albrechts, die – weitgehend wohl, wenn nicht ausschließlich, das Entstehungs-, nicht etwa das Abschreibedatum benennend<sup>14</sup> – zwischen dem 30. 11. 1651 und dem 1. 5. 1654 liegen, und mit den sie bestätigenden Kompositionsdaten der Herzogin Sophie Elisabeth, die – in mehreren Fällen, wo bei Ferdinand Albrecht Angaben fehlen, einen terminus ante quem liefernd – vom 6. 10. 1652 bis zum 14. 1. 1654 reichen, markieren jene Abschriften recht genau den Zeitraum, in welchem zumindest ein großer Teil der frühen geistlichen Lieder Anton Ulrichs entstanden ist. Sie rücken damit nachweislich um einiges näher als die sie zusammenfassende Handschrift von 1655 an jenen Zeitraum heran, in welchem zwei damals noch junge, aber bald genug bedeutende Autoren und Theoretiker der rasch sich entfaltenden deutschen Dichtung des Barock Prinzenerzieher am Hof Herzog Augusts gewesen sind<sup>15</sup> und dem heranwachsenden Anton Ulrich die Fundamente poetischer Kunstfertigkeit vermittelt haben müssen.

Vom Frühjahr 1638 bis zum Frühjahr 1646 oblag die Erziehung Anton Ulrichs und Ferdinand Albrechts sowie ihrer Schwestern Justus Georg Schottel(ius) (1612–1676). Laut Bestallungsurkunde<sup>16</sup> war es seine Aufgabe, die Prinzen „in Gottes furchten & reinen Augspurgischen Confession und Catechismo Lutheri durchaus gemeß, honestis literis, & artibus liberalibus auch moribus Principe dignis“ zu unterweisen. Schottel war, als er – knapp sechsundzwanzigjährig – Prinzenerzieher wurde, noch Student der Jurisprudenz, der keinerlei literarische Publikation aufzuweisen hatte, aber er wuchs in den Jahren seiner Tätigkeit als Prinzenerzieher – und vielleicht nicht zuletzt durch diese – zu

einem wirkungsreichen Sprach- und Dichtungstheoretiker seiner Zeit heran: noch in diesen Jahren erschienen in 1. Auflage seine „Teutsche Sprachkunst“ (1641, Widmungsvorrede an Herzog August), ergänzt durch „Der Teutschen Sprache Einleitung“ (1643, Widmungsvorrede an Fürst Ludwig von Anhalt), und seine „Teutsche Vers- oder ReimKunst“ (1645, Widmungsgedicht an Herzogin Sophie Elisabeth).<sup>17</sup> Vom Ende des Jahres 1645 bis zum Oktober 1646 war ihm auf eine Empfehlung Harsdörffers hin<sup>18</sup> Sigmund von Birken (1626–1681), der spätere Redaktor von Anton Ulrichs Gedichten und Romanen, als Collaborator beigegeben. Seine Bestallungsurkunde<sup>19</sup> bekräftigt in fast wörtlicher Übereinstimmung die schon Schottel aufgetragenen Ziele des Unterrichts, mit dem Zusatz „gestalt er sich dann des Methodi instituendi, den vorgeannter Schottelius mit berührten unsren beyden Söhnlein schon angefangen ... auch seines Theils gebrauchen ... soll“. Auch Birken stand, als er – noch nicht zwanzig Jahre alt – nach Wolfenbüttel kam, erst am Beginn seiner vielfältigen, eine ausgedehnte Korrespondenz einschließenden literarischen Tätigkeit, war aber bereits Mitglied von Philipp von Zesens „Deutschgesinnter Genossenschaft“ und des „Pegnesischen Blumenordens“ in Nürnberg geworden, dessen Präses er später nach Harsdörffers Tod werden sollte, und er hatte kurz zuvor gemeinsam mit Harsdörffer und Johann Klaj das „Pegnische Schäfergedicht“ (1644/45)<sup>20</sup> veröffentlicht, ein charakteristisches Dokument für die Bestrebungen des um Harsdörffer entstandenen Nürnberger Dichterkreises. Ein offizielles Ende fand Schottels Präzeptorentätigkeit und damit die erste grundlegende Phase der Ausbildung Anton Ulrichs und Ferdinand Albrechts durch ein feierliches Examen, dem am 3. Februar 1646 in Anwesenheit von Vertretern der Universität Helmstedt und der herzoglichen Regierung beide Prinzen unterzogen wurden.<sup>21</sup> Schottel übernahm, zum Doktor der Rechte promoviert, bald darauf Ämter in der Verwaltung des Herzogtums. Birken, im Frühjahr 1646 durch den auch literarisch tätigen Wolfenbütteler Leibarzt Martin Gosky zum Poeta laureatus gekrönt, verließ noch im selben Jahr unter nicht ganz geklärten Umständen Wolfenbüttel,<sup>22</sup> hielt sich allerdings noch bis Ende 1648 in Norddeutschland auf. Auch in der Folgezeit, in welcher die Erziehung der Wolfenbütteler Prinzen durch andere<sup>23</sup> – und nun wohl stärker als zuvor auch höfisch und nicht mehr vorwiegend gelehrt ausgerichtet – fortgeführt wurde, riß der Kontakt zu Schottel

und Birken nicht ab, wie unter anderem Widmungen und Gelegenheitsgedichte bezeugen.<sup>24</sup>

Daß beide, Schottel und Birken, die ihnen anvertrauten Prinzen nicht nur, wie es ein Brief Schottels belegt,<sup>25</sup> in die auch für die Literatur der Zeit fundamentalen Disziplinen der Logik und der Rhetorik eingeführt haben und dazu dann auch, wie es im Bildungswesen des 17. Jahrhunderts selbstverständlich war, einige elementare Verstübungen mit ihnen angestellt haben mögen, sondern sie auf jeweils eigene Weise mit den Möglichkeiten der Dichtung umfassender vertraut gemacht haben müssen, das lassen immerhin einzelne, wenn auch spärliche Zeugnisse erkennen. So hat Schottel, der auch sonst – ganz im Sinne der Schulordnungen der Zeit – das Theaterspielen als Erziehungsmittel eingesetzt und sich in einem Brief an Herzog August dazu auch theoretisch geäußert hat,<sup>26</sup> in der zweiten, Anton Ulrich gewidmeten Abteilung seines „Fruchtbringenden Lustgartens“ (1647) ein Weihnachtsspiel veröffentlicht, in welchem der zwölfjährige Anton Ulrich 1645 als Engel Gabriel aufgetreten ist<sup>27</sup> und dessen in die Prosa eingestreuten Gedichte sehr verschiedenartige Strophenformen und Formelemente benutzten. Von Birken hat Ferdinand Albrecht in seiner Lebensbeschreibung rückblickend gesagt, daß dieser „Ihn zu nützlichen Christlichen Sachen unterrichtete / die lateinische Sprach wohl lehrete / und in der Dichtkunst rühmlich unterwieß“.<sup>28</sup> Und Birken selbst hat 1646 in einem Abschiedsgedicht an Anton Ulrich von dessen Interesse an den Gedichten des Lehrers und seinem Verlangen nach Unterweisung in der Poesie gesprochen.<sup>29</sup> So stehen denn auch die frühesten bekannten, teils lateinischen, teils deutschen Gedichte Anton Ulrichs, bei denen teilweise noch einer der Lehrer geholfen haben mag, bezeichnenderweise in Zusammenhang mit diesen: die Gedichte, alle aus dem Jahr 1646 stammend, in welchem Schottels und Birkens Unterricht endete – gelten der Promotion und der Hochzeit Schottels<sup>30</sup> und der Dichterkrönung Birkens.<sup>31</sup> Daß aber von beiden über eine propädeutische Einführung in die literarischen Grundlagen der Zeit, die Weckung des Interesses an der Poesie und eine erste Ermunterung zur zeitüblichen Kasualdichtung hinaus nicht nur eine allgemeine Anregung zu eigener dichterischer Produktion ausgegangen ist, wie die Forschung natürlich wiederholt angenommen hat,<sup>32</sup> sondern daß vielmehr ihr Unterricht und ihr Vorbild sehr konkret in der nachweislich nur wenige Jahre darauf – wenn nicht sogar noch früher – einset-

zenden geistlichen Dichtung Anton Ulrichs produktiv wird, – daß die Lieder, die zu einem Teil geradezu als Übungsstücke erscheinen können, ohne sich freilich darin zu erschöpfen, und insofern noch weiter zurückreichen mögen, auf wohl noch sehr unmittelbare Weise aus jenem Unterricht und vielleicht auch aus den anhaltenden Kontakten mit den einstigen Lehrern erwachsen, das wird erkennbar, wenn man auf einige auffällige Formzüge achtet, sie in ihrem offenkundigen Zusammenhang mit den vermutlichen Entstehungsphasen der Gedichte sieht und auf die Lehren in den Beiträgen der einstigen Lehrer zur Poetik bezieht, auf Schottels „Teutsche Vers- oder ReimKunst“, 1645 erstmals gedruckt,<sup>33</sup> und Birkens „Teutsche Rede- und Dicht-Kunst“,<sup>34</sup> die zwar erst 1679 gedruckt worden ist, deren Ursprünge aber weit zurückreichen,<sup>35</sup> und ergänzend die bald nach Schottels Schrift erschienene Poetik Harsdörffers<sup>36</sup> heranzieht, mit dem Birken seit 1644/45 in enger Beziehung stand und der seinerseits regen Kontakt mit Schottel und dem Wolfenbütteler Hof unterhielt und Exemplare seines „Poetischen Trichters“ dorthin gesandt hat.<sup>37</sup>

Einer der auffälligsten Formzüge – wenn nicht geradezu der am stärksten auffallende – an Anton Ulrichs geistlichen Gedichten<sup>38</sup> ist die Häufigkeit, mit welcher in diesen Liedstrophen von der Möglichkeit eines Refrains Gebrauch gemacht wird.<sup>39</sup> So auffällig wie die Häufigkeit ist die Gestalt, die der Refrain dabei erhält. Nahezu in allen Fällen besteht er nicht in einem Vers nur, sondern in wenigstens anderthalb oder zwei, ja zweimal sogar in vier Versen.<sup>40</sup> Fast stets bleibt er zudem von Strophe zu Strophe oder in der letzten Strophe im Unterschied zu allen vorangegangenen nicht völlig gleich, sondern verknüpft Wiederholung mit Variation wie zum Beispiel in den acht Strophen des Liedes „Ach Gott sol ich noch länger klagen ...“ (H 24–26), deren letzte dann durch stärkere Variation wie durch den Inhalt ihres Refrains die Reihe wirksam abschließt.<sup>41</sup>

**Absagung der Weld.**

1.

Ach Gott sol ich noch länger klagen,  
sol ich noch länger traurig sein?  
Die oft geübte sünden pein,  
fängt heftig an mein hertz zu nagen,  
Ach nein mein Gott; Ach Schöpfer nein,  
Ach Gott beschau mein hertz allein.

2.

Ich hab' ein großes unterlaßen,  
von dem so meinen Jesus Christ,  
die seel zu zahlen schuldig ist,  
Nun aber wil die weld ich haßen,  
und mit dem heiland kommen ein,  
Ach Gott erforsch mein hertz allein.

3.

All was die iugend können geben,  
all was die weld für freundschaft hat,  
all was die lust des fleisches that,  
acht nun nicht mehr mein büßend leben,  
in deinen trost schließ ich mich ein,  
Ach Gott erweg' mein hertz allein.

4.

All' was ich immer hab' genoßen,  
von meinem fleisch dz mich gelenckt,  
wan dz mein reüend' hertz bedenckt,  
So ist es wie ein strom verfloßen,  
So dz ich nun mein freüd bewein,  
Ach Gott betracht mein hertz allein.

5.

Ein ieder mensche pflegt zu haben,  
worauf er sich zum meisten giebt,  
und dz sein hertz vor andren liebt,  
O Herr mir deines Geistes gaben,  
und recht erkäntnuß mach' gemein.  
Ach Gott erleücht mein hertz allein.

## 6.

Kein lust noch freude sol verrucken,  
 zu dieser weld hinfort mein hertz,  
 nur Gott sol sein, mein lust und schertz,  
 der wird mein arme Seel erquicken,  
 Mein höchstes guht soltu mir sein,  
 Ach Gott erfreü mein hertz allein.

## 7.

Mit dehm' ich nun wil freüd genießen,  
 der sitzt zu Gottes rechten hand,  
 mein hertz wird dieses liebespfand,  
 Nicht heftig gnug zu hertzen wißen,  
 Mein wehrter schatz kehr zu mir ein,  
 Ach Gott bewahr mein hertz allein.

## 8.

Zu dir wil ich in kurtzen tagen,  
 zu dir wil ich in fröligkeit,  
 wan sich eins endet meine Zeit,  
 mein arme seele übertragen,  
 In deinen schoß sie legen ein,  
 O Gott besitz mein hertz allein.

Wo aber – selten genug – der Refrain in allen und so auch in der letzten Strophe unverändert bleibt, da ist er doch durch besonders großen Umfang von vier Versen und Verknüpfung mit einem Refrainvers am Strophenanfang (H 10–11: Nun des herren ruhe tag ...), durch eine auffällige metrische Form (H 12–14: Nun ruhe meine Seel ...),<sup>42</sup> durch wörtliche Übereinstimmung eines Refrains am Strophenbeginn und eines am Strophenende, wobei ersterer aber Teil eines längeren Verses, letzterer hingegen ein selbständiger kurzer Vers ist und in der letzten Strophe schließlich jeder einzelne Vers damit beginnt (B 210–213: Ich traue auf Gott ...),<sup>43</sup> oder dadurch, daß der Refrain, der die ersten drei Wörter der ersten Strophe aufnimmt, nicht den letzten, sondern den vorletzten Vers jeder Strophe bildet (B 244–247: Es ist genug ...), vor der Gefahr bloß schematischer Wiederholung bewahrt, ist er wie auch jeder im Wortlaut mehr oder weniger stark variierende Refrain selbständiger und zugleich integrierter Teil der einzelnen Strophe wie der Abfolge aller Strophen und trägt



zu deren Aussage hervorhebend oder resümierend das Seine bei.<sup>44</sup> Der so durch unterschiedliche Ausgestaltung wirkungsvoll genutzte Refrain ist als ein kennzeichnender Formzug in Anton Ulrichs Liedern vollends dann auffällig, wenn man die Häufigkeit seines Auftretens auf die Entstehungsphasen der Sammlung bezieht. Von den dreizehn Liedern, die einen Refrain besitzen, stehen zehn schon in der handschriftlichen Sammlung von 1655.<sup>45</sup> Das besagt: fast jedes dritte der frühesten Lieder, aber nur ungefähr jedes zehnte der vermutlich erst später entstandenen Lieder, die nach und nach in den drei Drucken erschienen sind, hat einen Refrain.

Es ist demnach vor allem der junge Anton Ulrich, der das Mittel des Refrains oft und in mannigfachen Variationen für die Gestaltung seiner Lieder nutzt, und er folgt dabei offenkundig Anweisungen, wie sie seine Erzieher und literarischen Mentoren formuliert haben. Schottel behandelt im 3. Buch seiner „Teutschen Vers- oder ReimKunst“, in welchem er vielerlei Gedichtarten und Strophenformen darstellt, als eine „sonderliche / gantz bräuchliche Art“ die von ihm „gleichschliessende Lieder“ genannten Gedichte mit einem Refrain (S. 267–270), wobei er unter anderem feststellt, daß diese sogenannten „EndReime entweder Zweyversicht / Dreyversicht oder Vierversicht sein“ könnten, „daß es frey stehe / entweder gantze unverenderte Reimzeilen / oder nur die Endreimung zubehalten“ (d.h. den Wortlaut des Refrains abzuwandeln), und daß „Hiebey ... ein jeder nach beliebter Erfindung“ zu verfahren habe. Knapper behandelt, aber eben doch als eine besondere „Art von Liedern“ eigens hervorgehoben werden die Lieder, worin „entweder im Anfang oder im Ende jeder Strophe / einerlei Vers oder Gebändzeile wiederholet wird“, in Birkens „Teutscher Rede-bind und Dicht-Kunst“ (S. 128), wo als Beispiel ein Lied mit einem Refrain am Strophenanfang mitgeteilt wird, der am Beginn der letzten Strophe summierend abgewandelt wird. Daß die Hervorhebung des Refrains als des Merkmals einer besonderen Strophen- und Liedform in den Jahren, in welchen die frühen Gedichte Anton Ulrichs entstehen, keineswegs sich von selbst versteht, sondern Symptom der allmählichen Entfaltung einer kunstreichen Dichtung in deutscher Sprache ist, wird daran sichtbar, daß unter den Werken zur Poetik, die zwischen dem „Buch von der Deutschen Poeterey“ von Martin Opitz (1624) und Schottels Schrift erschienen sind und die vielfach zunächst noch sehr viel elementarer als

dann Schottel, Birken oder Harsdörffer mit den Problemen einer von Opitz geforderten Regulierung des deutschen Versbaus und deren Konsequenzen beschäftigt sind, weder diejenige Buchners<sup>46</sup> noch die seines Schülers Zesen,<sup>47</sup> geschweige denn die sehr knappe, in Versen verfaßte des Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen,<sup>48</sup> des Gründers und ersten Oberhauptes der „Fruchtbringenden Gesellschaft“, vom Lied mit Refrain handeln, sondern lediglich die von Johann Peter Titz,<sup>49</sup> die nur drei Jahre vor der von Schottel in Danzig erschienen ist und von diesem – wenn überhaupt – wohl noch nicht zu diesem Zeitpunkt rezipiert worden ist.<sup>50</sup> Bei Titz heißt es: „Nicht minder angenehm ist es / wenn die Strofen allesammt mit einerley Versen beschlossn werden“ (Bl. N<sup>4v</sup>), und es folgen ein Hinweis auf bekannte Beispiele bei Opitz, die teilweise auch Schottel nennt, und der Abdruck eines Liedes mit Refrain von Simon Dach. Welche Absichten und Wirkungsmöglichkeiten aber für diese Theoretiker in der Mitte des 17. Jahrhunderts mit dem von Titz „angenehm“ genannten Refrain verknüpft sind, das ist näher bei Harsdörffer ausgeführt. Er leitet einen Abschnitt, der insgesamt von Formen der Reimwiederholung handelt, mit der Bemerkung ein: „Weil in den kurtzen Gedichten / und sonderlich auch in den Liedern / der Nachdruck in der letzten Reimzeile [jeder Strophe] seyn sol / als welche in deß Lesers Gedächtniß am besten verharret / und von der gantzen Erfindung Ursachen giebet ...“, um dann zum Refrain festzustellen: „Wann man etwan ein Verlangen / oder ein Anligen ausdrücken wil / muß dasselbe oftermals widerholet werden / und solches kan auf unterschiedliche Weise geschehen / als wann die zwo letzten Reimzeile unverändert alle Sätze schliessen ... Seltner aber ists / wann man die letzte Reimzeil mit wenigen ändert ...“ (T.I, S. 90f.). Im Sinne von Harsdörffers Hinweisen setzt auch der junge Anton Ulrich den Refrain ein, und wenn er es so auffallend häufig insbesondere in seinen frühen Liedern tut, so ist das, so sehr natürlich der Refrain als solcher aus einer viel weiter zurückreichenden Liedtradition stammt, doch keineswegs etwas Selbstverständliches, sondern er erprobt dieses Formelement, wie der Blick in die Werke der Poetik lehrt, in Übereinstimmung mit, ja angeregt doch wohl geradezu von dem Beitrag Schottels, Birkens und Harsdörffers zur Entfaltung barocker literarischer Theorie gerade in diesen Jahren.

Das gilt auch für eine dem Refrain nah benachbarte Form der Strophenbildung durch Wiederholung des ersten Verses oder

Halbverses einer Strophe an deren Ende. Anton Ulrich hat sie – wenn auch seltener und erst in den im „Harpfen-Spiel“ von 1667 neu hinzugekommenen Liedern, sodaß man an eine Anregung durch den wieder intensiveren Kontakt zu Birken denken könnte – wiederholt und in unterschiedlicher Weise genutzt, innerhalb der einzelnen Strophe gleichbleibend etwa, aber von Strophe zu Strophe – bis auf das entscheidende Kernwort „Gott“ – wechselnd:

### **Aufmunterung im Creutz**

LAß dich GOtt /  
 du Verlassner! still dein Sorgen.  
 Deine Qual und deine Noht /  
 ist dem Höchsten unverborgen.  
 Hilft Er heut nicht / hilft Er morgen.  
 Laß dich GOtt.

2. Halt GOtt still!  
 dann Er brauchet Liebes-schläge /  
 wodurch Er dich bessern will /  
 daß sich Kindes-furcht errege.  
 Traue seiner Vatter-pflege /  
 Halt GOtt still!

3. GOtt ist nah /  
 wann Er dir entfernet scheineth /  
 ist nit gleich die Rettung da:  
 ist es dir zum Nutz gemeinet /  
 Er hilft / wann du gnug geweinet;  
 GOtt ist nah.

4. GOtt ist dein /  
 so du Ihme dich ergibest.  
 Deine Pein wird Zucker seyn /  
 wann du Ihn für alles liebest /  
 und mit Unmut nicht betrübest.  
 GOtt ist dein.

5. Lehr GOtt nicht /  
 wie und wann Er dich sol hören.  
 Sein Aug steht auf dich gericht.  
 währt dein Creutz lang; laß es wahren!  
 Endlich wird es sich doch kehren.  
 Lehr GOtt nicht.

6. Liebst du GOTT /  
 wandelst treu auf seinen Wegen:  
 wird kein Creutz / kein Noht / kein Tod /  
 dein Vertrauen niederlegen.  
 Alles dienet dir zum Segen /  
 Liebst du GOTT.  
 (B 237–240)

oder beispielsweise von Strophe zu Strophe in regelmäßigem Wechsel teils gleichbleibend, teils – mit ähnlichem Wortmaterial, aber anderer Anrede – variierend:

Ich kan nit mehr  
 ertragen diesen Jammer.

...

Ich kan nit mehr.

2. Kanst du nit mehr /  
 mit JESu beystand / tragen?

...

kanst du noch mehr.

3. Ich kan nit mehr  
 mit Hoffnung mich erquicken.

...

Ich kan nit mehr.

4. Du kanst noch mehr:  
 wirst du dich recht bequemen /

...

kanst du nit mehr.

(B 201–205)

und so fort durch vier weitere Strophen von jeweils sieben Versen. Auch diese Art der Strophenbildung<sup>51</sup> findet man – zum Teil in nächster Nähe zum Refrain – bei Schottel<sup>52</sup> unter dem Namen „RingelReime“ oder bei Birken,<sup>53</sup> der sie „Ringel-Lieder“ nennt, kurz vor Schottel auch bei Titz,<sup>54</sup> doch wiederum noch nicht bei Buchner oder bei Zesen.<sup>55</sup>

Deuten jene Gedichte Anton Ulrichs, in welchen die sogenannten Ringelreime, insbesondere aber der Refrain Strophenbildung und Strophenbindung so häufig bestimmt, auf einen engen Zusammenhang mit theoretischen Postulaten und Anweisungen vor allem seiner Erzieher und literarischen Mentoren Schottel und Birken und des ihnen nahestehenden Harsdörffer hin, so gilt dies ebenso – und in auffälliger Weise zu einem Teil gerade bei jenen Gedichten – für die metrische Gestalt seiner geistlichen

Lieder. Es gibt unter ihnen nicht wenige Stücke, die – neben einigen in paarweise gereimten Alexandrinerstrophen – aus einfachen Strophen von zumeist vier oder acht Versen mit drei- oder vierhebigen Jamben und unterschiedlicher Reimordnung bestehen. Sie entsprechen Hinweisen in Birkens Poetik, wonach jambische Verse „am schicklichsten zu Traurig- und Ernstlichen“ (S. 25) sind und in gleichzeitigen jambischen Strophen neben anderen Liedern „auch die gewöhnliche KirchenLieder verfasst“ werden (S. 107).<sup>56</sup> Fast genau die Hälfte aller Lieder Anton Ulrichs aber ist von ganz anderer metrischer Gestalt, besteht aus Versen sehr unterschiedlicher Länge, fügt sie in vielfältiger Weise und in mancherlei Reimordnungen zu oft umfangreicheren Strophen von bis zu zwölf Versen und wagt wiederholt auch die Mischung von metrisch unterschiedlichen Versen, von jambischen mit daktylischen etwa oder von Trochäen und Jamben.<sup>57</sup> Das alles sind metrische Eigenheiten, die um die Jahrhundertmitte auch in der Poetikliteratur erörtert werden. Sie sind – wie auch der Refrain – nicht alle neu in der Geschichte strophischer Dichtung. Neu allerdings und von nachhaltigem Einfluß ist die vor allem von Anregungen Buchners ausgehende und rasch sich verbreitende Verwendung von Daktylen,<sup>58</sup> und bemerkenswert sind die zunehmende Einläßlichkeit, mit welcher die Poetik nach Opitz, der dazu nur ganz begrenzte und beiläufige Hinweise gegeben hatte,<sup>59</sup> der deutschsprachigen Dichtung den bewußten Gebrauch derartiger kunstreicher Formmöglichkeiten nahelegt, und die Wirkungen, welche sie darin beschlossen sieht.

Zesen (S. 40f.) und Buchner (S. 171f.) sprechen noch verhältnismäßig knapp von der Mischung unterschiedlich langer oder aus verschiedenartigen Versfüßen bestehender Verse als einem Merkmal vor allem der Lieder, bei welchem es jedem freigestellt sei, „seinem belieben nach / die Gesetze der Gesänge zu stellen und zu ordnen“. Titz findet es vor allem für daktylische Verse „wegen ihrer leichten flüchtigkeit am aller angenehmsten ... wann sie zugleich mit Jambischen oder Trochaischen Versen / die etwas standhafter sind / gebrauchet ... werden“ (Bl. G<sup>1v</sup>f.), und betont an anderer Stelle bei Behandlung der Lieder und ihrer Strophenformen: „... man kan derselben / durch zusammenfügung an Zahl Länge und Art der Pedum vnterschiedener Verse / vnd mancherlei verschrenckung der Reimen / vnzehlich viel zuwege bringen“ (Bl. N<sup>3v</sup>).<sup>60</sup> Kurz darauf stellt Schottel in seiner lehrbuchartigen angelegten „Vers- oder ReimKunst“ mit über-

sichtlicher Ordnung und besonderer Reichhaltigkeit – dafür in einer Zusehrift (Bl. A<sup>7r</sup>–B<sup>2r</sup>) eigens gelobt von Harsdörffer, der deshalb seinerseits in der eigenen Poetik auch wiederholt (u.a. T.I, S. 87; T.II, S. 5) auf die Schottelsche verweist – die Vielzahl der Versfüße, Versformen und Strophen dar und gibt dabei wiederholt und im einzelnen Hinweise auf die Möglichkeiten ihrer Mischung. Besonders eingehend läßt er sich am Ende seines Werks schließlich über die Vielfalt aus, die als charakteristisches Merkmal der Oden oder Lieder gilt: „Die Oden / sind die Lieder / Gesänge oder Gedichte / deren Anstellung / Ordnung / Einrichtung / und Verschrenckung schlechter dinges frey und nach beliebung zuerwehlen ist. Dan es können die Reimschlüsse in 4/5/6/7/8/9/10. und mehr Zeilen bestehen / können auch dieselbe unter sich gemenet / die Kurtzlangen / Langkurtzen / Langgekürtzten und gekürtzlangen nach gefälligkeit erwehlet / verkürtzet / ümgeordnet / bald allein und rein / bald verpaaret und vermengtet eingerichtet werden / doch gleichwol daß man dem neugierigen Misbrauche nicht zu viel gleube / und eigenem Vermögen getraue / sonderen / vielmehr bey den gebräuchlichsten / reinen und von guten Poeten angenommenen arten lieber verbleibe; denn nicht die erwehlte Reimart / sonderen die Kunst in denselben zeigt den Meister. Sonsten aber kan die Zahl der geordneten Teutschen Oden auch fast unzählbar und über etzliche Tausend seyn / in betracht der so vielfaltigen unterschiedenen / so wol kurtzen als langen Reimarten / (davon im anderen Buche gesagt worden) damit man nach gefälliger Freiheit anheben / mitteln und endigen kan“ (S. 313f.). Nach Birkens Auffassung – und sie gilt auch für geistliche Gedichte (vgl. S. 115) – klingen die „Lieder / in denen kleine mit langen Zeilen untermänget werden / ... am schönsten“ (S. 111). Auch Harsdörffer sieht in metrischer Vielfalt ein Element, das Liedern eine besondere „Lieblichkeit“ verleiht (T.I, S. 83), und er gibt an anderer Stelle mit der Bemerkung, daß ein Wechsel der Versart „zu Vorstellungen einer grossen Betrübniß / oder beweglichen Vermahnung schicklichst angebracht“ werde (T.I, S. 78), zu erkennen, daß metrische Vielfalt für das Verständnis der Zeitgenossen ein wichtiges Mittel des Affektausdrucks und der Affekterregung sein kann.

Es ist unverkennbar, wie sehr die vielerlei wechselnden Strophenformen in Anton Ulrichs Liedern den Hinweisen der gleichzeitigen Poetik und einschlägigen Mustern im poetischen Werk von Autoren wie Birken, Harsdörffer oder Schottel entsprechen

und wie sehr das schon für seine Anfänge gilt, und es wird dies bekräftigt durch einen Befund, der dabei für eine besonders enge Beziehung zu Schottels Poetik spricht. Schottel stellt bei Behandlung des Refrains neben anderem fest: „Es ist aber zu wissen daß die Endreime [d.h. Refrains] können / nach beliebung / von jeder Reimart gemacht werden / und dürfen nicht eben mit den Versen im Hauptliede [d.h. dem übrigen Teil der Strophe] überein kommen ...“ (S. 267). Von dieser Möglichkeit eines metrisch von den übrigen Versen einer Strophe sich deutlich abhebenden Refrains hat Anton Ulrich – und entsprechendes gilt auch für die späteren Lieder mit einem sogenannten Ringelreim – in der Mehrzahl der Refrainlieder Gebrauch gemacht.<sup>61</sup> Und bei den sechs Liedern, in welchen er Verse aus unterschiedlichen Versfüßen in einer Strophe zu mischen gewagt hat, handelt es sich viermal um den der übrigen Strophe solcherart nachdrücklich kontrastierenden Refrain in frühen Liedern der Sammlung von 1655.<sup>62</sup> Indem er den Refrain nicht nur auffallend häufig gebraucht, sondern ihn auf bis zu vier Verse ausdehnt, im Wortlaut immer wieder variiert und derart metrisch vielfältig ausgestaltet, steht er in der Verwendung dieses Formelements keiner Poetik so nahe wie derjenigen seines einstigen ersten, langjährigen Lehrers Schottel.

Neben charakteristischen Erscheinungen der Strophenbildung und der metrischen Gestalt, die insbesondere auf die Beiträge Schottels, Birkens und Harsdörffers zur barocken Poetik und auf die davon zweifellos ausgegangenen Anregungen verweisen, gehören zu den prägenden Merkmalen vieler Gedichte Anton Ulrichs Formzüge, die aus dem Bereich der Rhetorik, welche – wie für das 17. Jahrhundert selbstverständlich – schon Teil der frühen Unterweisung Anton Ulrichs durch Schottel war,<sup>63</sup> und aus der für die barocke Dichtung so grundlegenden engen Beziehung von Rhetorik, Poetik und auch Dialektik sich herleiten. Das gilt nicht so sehr für das umfangreiche Arsenal der rhetorischen Figuren insgesamt, die in der traditionell eher zur einfachen Stillage des sermo humilis neigenden Liedform bei Anton Ulrich – wie vielfach auch sonst in der geistlichen Dichtung<sup>64</sup> – nicht mit besonderer Häufigkeit und Intensität eingesetzt werden. Bemerkenswert ist vielmehr vor allem eine Reihe von Liedern, in welchen der Gebrauch bestimmter einzelner Figuren in der Abfolge und Verknüpfung der Strophen wirksam ist und damit diese Texte als ganze trägt.

Das eigenartigste, wenn auch in dieser Radikalität bei Anton Ulrich einmalige Beispiel ist das zur frühen Sammlung von 1655 gehörende Lied „Jesus ist mein auffenthalt ...“ (H 26–28), worin jeder einzelne Vers – es handelt sich um fünf Strophen mit jeweils sechs Versen, insgesamt damit um dreißig Verse – mit dem Namen Jesus beginnt, alle Verse also durch die Figur der Anapher verknüpft sind – eine rhetorische Figur, welcher – um zwei bedeutende Theoretiker der Rhetorik aus dem 17. Jahrhundert anzuführen – der niederländische Philologe Gerhard Johannes Vossius in seiner lateinischen Rhetorik (31630)<sup>65</sup> – unter Hinweis auch auf biblische Beispiele – und der Theologe Johann Matthäus Meyfart in seiner „Teutschen Rhetorica“ (1634)<sup>66</sup> „acrimoniam“ und „magnam vim“, nachdrückliche Wirkung im „Straffen vnd Schelten“, im „rühmen“, aber auch in „kläglichen Reden“ zuerkennen, da sie „schön vnd dapffer; am meisten aber scharff vnd hefftig“ sei. Als eine Figur nachdrücklicher Hervorhebung wird sie von Anton Ulrich auch da, wo sie nicht so beherrschend wie in jenem Jesuslied hervortritt, wiederholt mit Bedacht verwendet, so in dem Lied „Mein Gott verlaß’ mich nicht ...“ (H 41–42), worin in allen sieben vierzeiligen Strophen jeweils die beiden ersten Verse gleichlautend beginnen, also eine zweigliedrige Anapher aufweisen, und in allen Strophen der 3. und der 4. Vers mit den Worten „Ach Schöpfer“ beziehungsweise „Ach bleib(e)“ beginnen, die Teil eines von Strophe zu Strophe sehr frei variierenden Refrains sind und eine das ganze Lied durchziehende Anaphernkette bilden, oder in dem Lied „Wer geduld und dehmuet liebet ...“ (H 58–60), worin – im Verein mit den das ganze Lied im Wechsel durchziehenden Begriffen Geduld und Demut – zunächst die 3. und 6. sowie die 4., 5. und 7. Strophe durch Anaphern am Strophenanfang (Wann ..., Wann ... – Wil ..., Wil ..., Wil ...) verknüpft werden und dann die beiden letzten Strophen vor der zusammenfassenden Schlußstrophe<sup>67</sup> die beiden zentralen Begriffe – einmal mit dem Artikel und einmal ohne ihn – in anaphorisch verbundenen Versen, die dabei – in jeder Strophe noch wiederum anders – chiasmisch angeordnet sind, mit besonderem Nachdruck hervorheben.<sup>68</sup>

Die Figuren der dubitatio und interrogatio – diese für Vossius eine Figur, welche „maximam ad movendum vim habet“,<sup>69</sup> jene nach Meyfart (S. 403) eine, welche „zumahl / wenn die Fragen scharff gestellet seyn / die Gemüther ... zubewegen“ vermag – setzt Anton Ulrich in drei Liedern in jeweils ähnlichem themati-



schen Zusammenhang ein, am nachdrücklichsten in dem Lied „Mein geist, was quelstu dich ...“ (H 66–68), in welchem die 2., 3. und 4. Strophe mit den Versen beginnen: „Was ist die kurtze Zeit, was ist des menschen leben?“ – „Was seind die Fürstenthumb, die könichreich auf erden?“ – „Wo schauet man ietzund, Colossum und die Seülen“. Wenn Anton Ulrich hier und in den im einzelnen etwas anders gestalteten beiden anderen Beispielen<sup>70</sup> interrogatio und Vanitas verknüpft – hier in der traditionellen Form einer verbreiteten Exempelreihe,<sup>71</sup> wie sie noch im „Salomon Song“ in Brechts „Mutter Courage“ nachklingt –, so liegt es nahe, über die Vertrautheit mit der Rhetorik hinaus an eine Anregung durch Schottels Poetik zu denken, die zwar – anders etwa als dann Birken – die rhetorischen Figuren nicht eigens behandelt, aber in einem der letzten Kapitel (S. 310ff.) neben anderem auch sogenannte „Fragreime“, kurze, aus einer dichten Folge von Fragen und Antworten bestehende Gedichte erörtert und dafür vor einem Beispiel mit einem anderen Thema zwei eigene Vanitasgedichte als Muster anführt.

Häufiger noch als Anapher und interrogatio dient in manchen Liedern als ein strukturbildendes Element die Figur der repetitio, deren Gestaltung und nachdrückliche Wirkung schon Quintilian eingehend behandelt hat.<sup>72</sup> In dem bereits genannten Lied „Wer geduld und dehmuet liebet ...“ (H 58–60)<sup>73</sup> sind es die Begriffe Geduld und Demut, welche durch ihre das ganze Gedicht durchziehende Wiederholung, ergänzt durch den Gebrauch von Anaphern und durch den vielfach von der Figur des *ισόκωλον* geprägten Satzbau, als die das Thema des Liedes konstituierenden Stichwörter eindringlich hervorgehoben werden. Das Lied „Ach Gott, wan werd ich sterben ...“ (H 68–70)<sup>74</sup> vereint in wechselnder Häufigkeit und Zuordnung innerhalb der einzelnen Strophen immer erneut mit der Anrede an Gott das Wort „Tod“<sup>75</sup> – gelegentlich (Str. 4, v. 3) im Sinne einer Paronomasie in der Bedeutung abgewandelt – und verstärkt die Spannung von irdischem Leben und Todes- und Erlösungsverlangen durch die immer wieder in den Reimen des jeweils 6. und 8. Verses vorkommende repetitio der Wörter „mir“, „hier“ und „dir“. Die Lieder „In frieden und in ruh’ ...“ (H 70–73)<sup>76</sup> und „Gott / dessen Wunder-Güte ...“ (A 118–120) verbinden die repetitio bestimmter Kernwörter mit einer die Schulung in der Argumentationslehre der zeitgenössischen Dialektik verratenden Strophenfolge, die zunächst von einer Reihe von Konditionalsätzen mit zugeordne-

ten Konjunktivsätzen oder von Konzessivsätzen<sup>77</sup> geprägt ist, um dann, eingeleitet von einem „Drum“, in einer oder in mehreren Strophen ein Resümee zu ziehen.<sup>78</sup> In zwei Psalmliedern (A 110–112: Ach HErr straff mich nicht ...<sup>79</sup> – B 257–261: Nach dir / o HErr / verlanget mich ...) leitet sich die repetitio der an Gott gerichteten Anrede „Herr“ aus der mit besonderer Texttreue vorgenommenen Wiedergabe der biblischen Vorlagen (Ps. 6 und Ps. 25) ab, die in der Übersetzung Luthers jene Figur bereits aufweisen und damit ihrerseits dem Dichter nahelegen. Die repetitio als ein ganze Gedichte durchziehendes und tragendes Formelement<sup>80</sup> begegnet – wie manche anderen auffälligen Merkmale auch – häufiger noch als in den späteren Teilen von Anton Ulrichs Sammlung in den frühen, bis 1655 entstandenen Liedern – ein Umstand, der ein weiteres Mal Anlaß zu der Vermutung gibt, es könne sich bei solcher Neigung zu dieser Figur über die allgemeine Vertrautheit mit ihr hinaus um eine unmittelbare Anregung durch einen der Lehrer des Dichters handeln. Birken hebt in seiner zwar später erst erschienenen, aber im Kern offenkundig viel früher entstandenen oder jedenfalls frühe Anschauungen wiedergebenden Poetik im Kapitel „De Ornatu Versuum“, das durchaus nicht alle rhetorischen Figuren und ihre poetische Verwendung behandelt, neben anderen die repetitio mit einem von mehreren Mustern gefolgt Satz eigens hervor, der ersichtlich an einer auch bei Vossius zitierten Formulierung Quintilians orientiert ist: „Eine sonderbare Verse-Zier sind / die Wiederholungen oder Repetitiones: wann ein Wort in einer / zweyen oder mehr Zeilen / im Anfang / in der Mitte / oder zu Ende / öfters wiederholet wird“ (S. 76f.).<sup>81</sup>

Wenn viele derjenigen Formzüge, die an Anton Ulrichs Liedern besonders auffallen, weil sie vom Dichter mit offenkundiger Vorliebe genutzt werden, auf Anweisungen und Erwartungen hindeuten, die gerade in den Beiträgen Schottels, Birkens und Harsdörffers zur zeitgenössischen Poetik hervorgehoben werden, und wenn jene Formzüge vielfach in dem Maße in den früh datierten Stücken häufiger als in den wohl erst später entstandenen begegnen, daß manche Lieder, ohne sich freilich darin zu erschöpfen, geradezu als Übungsstücke erscheinen oder jedenfalls als Muster für jene Anweisungen gelten könnten, so kann das die ohnehin naheliegende Annahme stärken, daß ein über die bloße Einführung in die literarischen Disziplinen hinausreichender prägender Einfluß von Anton Ulrichs Erziehern Schottel

und Birken und auch von dem mit ihnen und dem Wolfenbüttele Hof in Verbindung stehenden Harsdörffer ausgegangen sein muß. Diese Autoren haben eigenständigen Anteil an der Entwicklung der deutschen Barockpoetik, in welcher es nach den von Opitz seit 1624 gegebenen Anstößen zu einer deutschsprachigen Dichtung in humanistischem Geist nun seit den frühen vierziger Jahren verstärkt darum ging, bestimmte aus der antiken und der humanistischen Überlieferung stammende Formmöglichkeiten Schritt für Schritt für eine zunehmend kunstreiche Dichtung in deutscher Sprache verfügbar zu machen, sie nachahmend oder abwandelnd einzuüben und produktiv werden zu lassen. Über Buchner und Zesen, die sich noch vorwiegend auf Grundzüge einer neuen Metrik beschränken, und auch über Titz hinaus, der zwar mehr als jene bietet und manches einläßlicher behandelt, aber noch sehr stark der lateinischen Metrik und der humanistischen Poetik verhaftet bleibt, deren wirkungsreichsten Vertreter, Scaliger, er oft zitiert, haben zu jener Entwicklung Schottel mit seiner übersichtlichen und reichhaltigen Darstellung von Versarten und vielfältigen Gedichtformen und Birken wie Harsdörffer, die oft mehr noch als Schottel die hinter den Formregeln stehenden Absichten und Wirkungserwartungen zu erkennen geben und auch die Gattungspoetik eingehender erörtern, auf je eigene Weise wirksam beigetragen.<sup>82</sup> Was der junge Anton Ulrich, dessen Dichtung aus der von Schottel, Birken und Harsdörffer repräsentierten Phase sowohl der barocken Poetik als auch der Entwicklung der darin zunächst im Vordergrund stehenden barocken Lyrik<sup>83</sup> erwächst, von seinen Lehrmeistern übernimmt, was ihm vor allem durch ihre Anregungen nahegelegt worden zu sein scheint, das sind demgemäß keineswegs – auch wenn insbesondere die von Harsdörffer und Birken in diesen Jahren maßgeblich bestimmte Eigenart der Nürnberger Dichtung später oft so mißverstanden worden ist – nur äußerliche Kunstfertigkeiten, so absichtsvoll sie auch eingesetzt werden. Allen bei Anton Ulrich besonders auffälligen Formzügen ist vielmehr – und die Poetik und Rhetorik der Zeit lassen das wenigstens zum Teil auch ausdrücklich erkennen – eines gemeinsam: Refrain und sogenannter Ringelreim, die, verschiedenartig ausgestaltet, Kernaussagen eindringlich hervorheben und damit einprägen können, – die variablen Vers- und Strophenformen, die bewegliche Affektgestaltung ermöglichen und einen gegliederten, argumentativen Bau der einzelnen Strophe wie des gan-

zen Liedes begünstigen, – die Figuren der Anapher, der interrogatio und repetitio, die einzelne Begriffe und Motive nachdrücklich hervortreten lassen, – das alles sind Elemente poetischer und rhetorischer Gestaltung, die aus Wiederholung und Variation ihre Wirkungskraft beziehen und so zu Mitteln eines insistierenden Sprechens werden können.

Freilich ist das, was hier für ein derart insistierendes Sprechen herangezogen wird, eine Auswahl, die der Dichter aus einem bedeutend größeren Bestand von zum Teil noch viel kunstreicheren Formelementen trifft. Was aber diese Auswahl berücksichtigt, die vieles sonst in der Poetik Empfohlene übergeht, das ergibt sich ganz im Sinne des wirkungsbezogenen Literaturverständnisses der Zeit aus der Aufgabe, in deren Dienst die bevorzugten Formelemente gestellt werden, und auch dabei erweist sich noch einmal die Nähe Anton Ulrichs zur Dichtungsauffassung seiner frühen Lehrer Schottel und Birken.

Schottel hat 1647 in der an den vierzehnjährigen Anton Ulrich gerichteten und an dessen Mitwirkung in einem Krippenspiel zu Weihnachten 1645 erinnernden Vorrede zum zweiten Teil seiner Gedichtsammlung „Fruchtbringender Lustgarte“, welcher neben jenem Krippenspiel mancherlei geistliche Gedichte enthält, die Anton Ulrich dann als anregende Muster vor Augen gestanden haben mögen, Dichtung als höchste Form der Preisung Gottes bezeichnet und solche Preisung zur Aufgabe der Dichtung auch in deutscher Sprache erklärt: „Wan der Königliche Prophet David / der Mann nach dem Herzen des HErrn / auf das lieblichste und herrlichste seinen GOtt loben / und dessen grossen Wunder-Namen preisen und erheben wolte / alsdan richtete derselbe seine Lieder und Psalmen nach Poetischer Kunst und Zier / und mit freudigem hohem Geiste also ein / daß auch keine höhere treflichere Reden mehr zuersinnen / noch mehr Musicalische Instrumenta zuerfinden / als womit und worin der Prophet den gütigen / und auch zornigen GOtt / auf das andächtigste vorgebildet / geehret und erhoben hat. Wir Christen sind nicht weniger schuldig / Gnädiger Herr / Unseren allerliebsten Heyland Christum JESum / auf allerhand liebliche und bewegliche Art / so unsere Teutsche Sprache an die hand zu geben vermögen wird / zu ehren / zu rühmen und zu preisen“ (S. 89).

Knapp zwanzig Jahre später hat Schottel sich in der Vorrede zum zweiten Teil seiner Rudolf August, dem älteren Bruder

Anton Ulrichs, gewidmeten Sammlung „Jesu Christi Nahmens-Ehr“ (1666)<sup>84</sup> in ähnlichem Sinne noch eingehender zur Begründung und zur Aufgabe geistlicher Dichtung unter Berufung auf vielerlei Exempel und Sprüche des Alten und des Neuen Testaments geäußert: „... und daher [i. e. nach den Belegen im AT] untrieglich warzunehmen / wie dem Allerhöchsten gefällig / mit Gesängen / Liederen und Psalmen / und darin enthaltenen hohen / schönen / zierlichen RedArten und Worten durch Menschliche Stimme und Music gelobet / gerühmet / gepriesen und erhoben zu seyn“ (S. 280) – „Wir Christen im Neuen Testament ... sind hochverursachet auch befehligt / die unaussprechlichen hohen Wolthaten / die der HErr JESus durch seine Menschwerdung / Geburt / Leben und Lehren / Marter / Leiden / Tod / Auferstehung und Himmelfahrt uns Sünderen in viel tausend Wege zu ewigem Nutze erworben / auf allerhand Art mit Dichten und Betrachten / mit Singen / Klingen / Frolocken und Jauchtzen / und mit allerhand Arten geistlicher Neuer Lieder / zurühen / zuerkennen / einander damit zuermunteren und den Zuwachs wahres Christenthums in viel Weg mit zubefoderen“ (S. 282) – „Was in den Christlichen Versammlungen / auch zu Hause / zu Anreizung der Privat-Andacht / die schönen / geistlichen / lieblichen Lieder und Gesänge / worin die Wörter reinlich / nachsinnlich und angenehm / die Sangweise gut und lieblich / für manchen Gewinn und Wucher in der Gottseeligkeit veruhrsachen und gute Pflänzlein im Christenthum aufbauen / solches ist bey vielen Gott lob bekant / und zuwünschen / daß es noch vielmehr und weiter bekant / beliebt und geübt möchte werden“ (S. 285).

Birken hat seine Dichtungsauffassung in der Vorrede der 1679 erschienenen Druckfassung seiner Poetik formuliert mit den Sätzen: „Gegenwärtige Poesy-Anweisung / ziele auf den frommen Zweck / daß diese Edle Kunst zur Ehre dessen / von dem sie einfließet / möchte verwendet werden ... Ich ... habe ... mich beflissen / nach dem Lehrspruch unserer Blum-SchäferGesellschaft / alles zu Ehre Gottes einzurichten / und den Lehrsätzen Exempel oder Beispiele Geistlichen inhalts zu zu ordnen. Solcher gestalt verlange ich / mit einer Arbeit / zween Nutzen zu schaffen: daß nicht allein die Jugend zugleich zur Poesy und Gottesfurcht angewiesen / sondern auch jeder Leser / durch die Geistliche Lieder / zur Andacht angefeuret werde“ (Bl.)( )<sup>(12v f.)</sup>.

Auch wenn geistliche Dichtung im 17. Jahrhundert ein selbstverständlicher und verbreiteter Teil der gesamten Literatur ge-

wesen ist, wird sie doch keineswegs überall mit solcher Entschiedenheit als Hauptaufgabe der Poesie angesehen, wie Schottel und Birken das tun.<sup>85</sup> Solche Auffassung im Verein mit den auch von Ferdinand Albrecht im Lebensrückblick<sup>86</sup> bezeugten religiösen Interessen der herzoglichen Familie in Wolfenbüttel, von der mehrere Mitglieder theologische und erbauliche Werke verfaßt haben,<sup>87</sup> ist offenkundig der Nährboden dafür gewesen, daß Anton Ulrich neben wenigen Gelegenheitsgedichten und den Gedichteinlagen in seinen Romanen nur geistliche Gedichte verfaßt hat, und für die Art, in welcher dies geschehen ist. Über sie ist wenig mit der wiederholt gemachten Bemerkung gesagt, daß es sich hier um Zeugnisse privater Andacht handele.<sup>88</sup> Es gilt vielmehr, im einzelnen wahrzunehmen, in welchem Sinne dies zutrifft, in welcher Weise diese Lieder, wie es Titelblätter, Vorreden, Bemerkungen in Inhaltsverzeichnissen – mit keineswegs nur hier begegnenden Wendungen – sagen, „zu eigener Hertzens Andacht ... aufgesetzt worden“, aber auch „Zu Befoderung allgemeines Christlichen Gebrauchs und Nutzens“ (A S. 2)<sup>89</sup> geeignet sind, worin auch im Vergleich mit anderen Erscheinungen der reichen geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts und ihren Traditionen die geistliche Eigenart von Anton Ulrichs Dichtung besteht.

Es gibt unter Anton Ulrichs Liedern einige, die sich – wie unendlich viele andere geistliche Gedichte im 17. Jahrhundert – mehr oder weniger eng auf bestimmte Bibeltexte beziehen, sie mit Bemühung um weitgehende Wörtlichkeit wiedergeben oder sehr frei paraphrasieren. So stehen schon in der handschriftlichen Sammlung von 1655 zwei Texte (H 42–44: Ich sucht in meinem bett, den meine Seele liebet ... – H 44–46: Kom Kom mein freünd, wir wollen eiligst gehn ...), die jeweils an einen Vers des Hohenliedes anknüpfen (Hohel. 3,1 bzw. 7,12) und ihn im Sinne der alten Tradition einer Deutung des Hohenliedes auf Christus und die Seele zum frei entfalteten Ausgangspunkt von Jesusliedern machen. Aus einem ersten Psalmlied (H 73–75: Ach herre lehre mich ...) <sup>90</sup> in der frühen Sammlung ist nach und nach eine Gruppe von insgesamt sechs Liedern geworden, die sich auf Psalmtexte beziehen (A 110–112: Ach HERre straff mich nicht ... <sup>91</sup> – A 122–124: Der Herre ist mein Hirt ... – B 257–261: Nach dir / O HErr / verlanget mich ... – B 262–265: Wer in des Höchsten Schirm und seinem Schatten sitzet ... – C 274–282: GOtt Schöpfer aller Welt / du meines Lebens Leben ...).

Während das eine frühe Beispiel nur wenige Verse aus Ps. 39 (5–7) sehr frei für ein Lied verwendet, dessen Überschrift in den späteren Drucken die Psalmstelle nicht mehr nennt, sondern nur das mit ihr gegebene Thema „Todes-Erinnerung“, stehen die anderen, die in den beiden letzten Drucken zu einer besonderen Gruppe am Ende der ganzen Sammlung zusammengefaßt sind, deutlich in der Tradition der auf weitgehende Texttreue gerichteten paraphrasierenden Psalmdichtung, aus der im 16. und 17. Jahrhundert zahlreiche Nachdichtungen des ganzen Psalters hervorgegangen sind und eine unendliche Zahl von einzelnen Psalmliedern. Im einzelnen verfährt Anton Ulrich in diesen Liedern allerdings unterschiedlich: in einigen gibt er in wenigen Strophen mit enger Anlehnung an Luthers Übersetzung den ganzen Psalm wieder, in anderen variiert und erweitert er ihn dabei zugleich, am auffälligsten in der späten Nachdichtung von Psalm 51 (C 274–282),<sup>92</sup> wo – unter Fortlassung der Ankündigungsformeln von Ps. 51,1.2 – nach den Gepflogenheiten der strengsten Form paraphrasierender Bibeldichtung<sup>93</sup> Strophe für Strophe jeweils ein Psalmvers wiedergegeben, der dabei weitgehend benutzte Luthertext aber in jeder der aus vier Alexandrinern bestehenden neunzehn Strophen zugleich auch variierend erweitert und damit im Sinne des aus dem Psalm selbst, einem der sieben Bußpsalmen, stammenden Themas von Buße, Gnade und Trost ausgelegt wird. Wie – mehr oder weniger eng – an den Text, so halten sich diese Psalmlieder auch sonst an die in den behandelten Psalmen angelegten Themen – Buße, Vergebung der Sünden, Trost, Bitte um Hilfe, Vertrauen zu Gott –, die offenkundig schon die Auswahl der Texte bestimmt haben.

Neben den Psalmliedern gibt es einige weitere kleinere Sondergruppen, wenige Lieder etwa zu einzelnen Stationen der Heilsgeschichte und des Kirchenjahres: zu Weihnachten (B 184–188: Liebster Heiland / Liecht der Heiden ..., mit manchen auch sonst verbreiteten Einzelmotiven), zu Neujahr (B 189–193: Dennoch kan man eine Last nach der andern überbringen ...), zum Leiden Jesu in Gethsemane, das dabei in vielen Einzelzügen abwechselnd betrachtet und ausgelegt wird (B 194–200: Meiner Seele Heil ...), und zu Jesu Begräbnis (H 28–31: Weil mein liebster freünd gestorben ...), die aber keinen Zyklus nach Art der Perikopen- oder Passionsdichtung bilden, – oder zwei Morgenlieder (H 5–7: Es erwachet mein gemühte ...<sup>94</sup> – B 1–5: Nun tritt'

ich wieder aus der Ruh ...) und ein Abendlied (H 7–9: Gott leßet seine Sonn, stets über dir aufgehen ...), die die Sammlung eröffnen und einen verbreiteten Typus geistlicher Gedichte und Prosatexte repräsentieren, – oder auch zwei Lieder (H 55–57: Mit unmuht schlaff ich ein ... – H 58–60: Wer geduld und dehmuet liebet ...), die – nicht in engerem Sinne geistliche Dichtung – der Tugend der Geduld gelten und Zeugnisse eines im 17. Jahrhundert verbreiteten christlichen Stoizismus sind.

Lieder und Liedgruppen dieser Art geben zu erkennen, wie Anton Ulrich mit mancherlei für die Zeit kennzeichnenden Traditionen, Verfahrensweisen, Formtypen, Themen geistlicher Dichtung vertraut ist. Eigentlich bestimmend für das Gesamtbild seiner geistlichen Dichtung aber sind all die vielen Lieder, die – wie übrigens im einzelnen dann doch auch weithin jene Lieder, die Beispiele bestimmter besonderer Traditionen geistlicher Dichtung sind – vier geistlichen Themenbereichen zugewandt sind: Buße, Sündenbekenntnis, Sündenvergebung, Dank für Gnade und Erlösung – Abendmahls- und Sonntagsbetrachtungen – Bitte um Trost und Gottes Hilfe, Dank, Vertrauen zu Gott, Ergebung in Gottes Willen – Vanitas des Irdischen, Todesbetrachtung, Todesverlangen. Das sind Themen, mit welchen es kaum um die großen Tatsachen der Heilsgeschichte oder die darauf beruhenden Aussagen der Dogmatik, sondern um das Glaubensleben des einzelnen Christen, um die persönliche Aneignung der Erlösung, um die tägliche Praxis des Christenlebens, seine Anfechtungen und seine Tröstungen geht, begriffen und entfaltet jedoch nicht als subjektivistisch-private Erfahrungen, sondern als solche, die jeden Gläubigen angehen, die von jedem Einzelnen, auch wenn von einem anderen formuliert, als die seinen verstanden und bedacht werden können. Das aber sind die Themen und Motive, sind die Gegenstände und Wirkungsabsichten der ausgebreiteten, von der Frömmigkeitsgeschichte der Zeit bestimmten und sie spiegelnden und durch die literarischen Verfahrensweisen der Epoche so sprachmächtigen Gebets- und Erbauungsliteratur des 17. Jahrhunderts.<sup>95</sup> Und in enger Übereinstimmung mit dem für sie charakteristischen Verfahren sind die Themen nahezu in all jenen Liedern, die nicht einen einzelnen Bibeltext zum Gegenstand haben oder einem bestimmten Traditionstypus zugehören, durch kombinierende Rückgriffe auf zahlreiche einzelne Bibelstellen<sup>96</sup> – sei es in dichter Folge Strophe für Strophe, oft in fast wörtlicher Wiedergabe und nicht selten



gerade auch den Refrain mancher Lieder als bedeutsames Formelement biblisch fundierend, sei es durch Nutzung prägnanter Wendungen und Formeln und in ungleichmäßiger Verteilung auf die Folge der Strophen – gestaltet. Die nächste Nähe zur Gebets- und Erbauungsliteratur als dem eigentlichen Quellbereich bekundet sich in Anton Ulrichs geistlicher Dichtung aber nicht nur in den darin vorherrschenden Themen, die übrigens in den Überschriften der frühen Fassungen und der Abschriften Ferdinand Albrechts häufig noch eindringlicher als in den späteren Drucken benannt werden, und in deren Ausgestaltung durch kombinierende Verwendung verschiedenartiger Bibelstellen, die weit über eine biblisch getönte Sprache hinausgeht, wie man sie allenthalben in geistlicher Dichtung finden kann. Solche Nähe tritt – ablesbar schon an den vielen Liedanfängen mit Anreden an Gott, an Christus, an die Seele oder mit einem seufzenden „Ach“ als erstem Wort in neun Liedern – ebenso hervor in der Sprechhaltung des Gebets oder des Soliloquiums – Grundformen der Erbauungsliteratur, die weit mehr als die Hälfte der Lieder tragen, und besonders deutlich erweist sich diese Nähe daran, daß sich für eine Reihe von Liedern die Vorlage in verbreiteten theologischen und insbesondere erbaulichen Werken des späten 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufspüren läßt.

Unter den fünf Abendmahlsliedern Anton Ulrichs fällt eines, das zusammen mit zwei anderen<sup>97</sup> schon in der handschriftlichen Sammlung von 1655 steht (H 31–35), durch seine Überschrift: „Von der Lehr des heiligen Abentmals“ wie durch seinen Inhalt und übrigens auch durch seinen Umfang auf:

## 1.

Herr der du mich, nebst andren ausersehen,  
 und mir gesagt, zu deinen tisch zugehen,  
 den du aus lieb für uns bereiten wollen,  
 Ach herr zeig mir, wie wir ihn finden sollen.

## 2.

Nimb mein Vernumft, in deiner furcht gefangen,  
 Laß mich herr Christ, dich würdiglig empfangen,  
 dein klares wort, in mein hertz eingeschrieben,  
 helt fest an dich, und wird nieh' außgetrieben.

## 3.

Es hat ein streit, sich unter uns erhaben,  
 ob diesem wort, ob deinen liebesgaben,  
 ein iedertheil vermeint es recht zu finden,  
 ich wil gantz fest, mich an die worte binden.

## 4.

Dan in der nacht, wie du für unsre sünden,  
 durch deinen tod, uns ruhe woltest finden,  
 wie Judas schon, den kuß trug in dem hertzen,  
 damit er dich und sein heil wolt verschertzen.

## 5.

Nambstu das brot, mit dancken und im brechen,  
 theilstu es aus, mit solchen süßen sprechen,  
 Ihr Jünger nemt, und eßet das ist eben,  
 mein leib der da, für euch wird hingegen.

## 6.

In diesem kelch, ist auch mein blut zufinden,  
 ein neüer bund, gesetzt für eure sünden,  
 Trinckt all daraus, zu meinem angedencken,  
 auf diese wort, wil sich mein hertze lencken.

## 7.

Doch wie kan er, uns hie zu eßen geben,  
 sein wahren leib, und auch sein blut daneben?  
 da er doch sitzt, zu Gottes rechten seiten,  
 und kommen wird, dz urtheil zubereiten.

## 8.

Er ist bei dir, biß an der weld ihr ende,  
 drümb dich ia nicht, von seinen worten wende,  
 mit seiner macht, sitzt er zus Vatters seiten,  
 ein starker Gott, der alles kan bereiten.

## 9.

Ein wahrer leib, kan ia an vielen ohrten,  
 zugleich nicht sein, weil man helt hie und dorten,  
 zu einer Zeit, das Abentmahl des herren,  
 wie kan er dan, uns allen gleich gewehren?

## 10.

Weil alle weld, Almächtig dich muß nennen,  
so mus man auch, dein menscheit so erkennen,  
die unzertrent in deiner Gottheit bleibet,  
ein wahrer mensch, so mit Gott einverleibet.

## 11.

Weil dan nun Gott, wird allerohrt' gefunden,  
und dieser mensch, mit Gotte ist verbunden,  
So kan er sein, im himmel und auf erden,  
Weil Gott und mensch, nicht kan getrennet werden.

## 12.

Muß ich dan nicht, im glauben mich erheben,  
und holen ihn, da wo er nur wil leben,  
ist dieses brot, nur seines leibes Zeichen?  
geistlicherweis, wird man sein blut mir reichen?

## 13.

Hinweg Vernumft, mein geist sol dich nicht hören,  
du wirst mich nieh', von Christi worten kehren,  
das ist mein leib, dz ist mein blut daneben,  
durchs brott und wein, empfhästu es zum leben.

## 14.

Es sagt dein herr, ich reich' eüch hie zueßen,  
mein wahren leib, nicht meiner zuvergeßen,  
so ist ia nieh', eins menschen leib ohn blute,  
wzu kömt mir, der kelch dan viel zu gute?

## 15.

Hinweg Vernumft, thuts doch dein herr befehlen,  
darfstu ihm wol, sein halbes Nachtmahl stehlen,  
der da gesacht, mein leib den solt ihr eßen,  
wolt auch dabei, des kelches nicht vergeßen.

## 16.

Muß man den wol, des herren leib verEhren?  
Wird Gott von mir, nicht solchen dienst begehren,  
kan ich dan wol, was beßers aufbewahren,  
als diesen leib, des herren der heerscharen.

## 17.

Ach Jesu Christ, du wolst es nicht so haben,  
 Du gabest uns zu eßen deine gaben,  
 nicht dz wir sie, anbethen und verEhren,  
 ein solchen dienst, wilstu ia nicht begehren.

## 18.

Drümb wil ich herr, nach dein geboht nur leben,  
 und glauben fest, dz mir werd hier gegeben,  
 mit diesem brot, dein wahrer leib zur speise,  
 mit diesem kelch, dein Blut verborgner weise.

## 19.

Weis ich schon nicht, wie ich es hie empfangе,  
 So weis ich doch, dz ichs warhaft erlange,  
 die ahrt und weis, begehrt' ich nicht zu wißen,  
 doch dz es sei, wird mir nieh' weggerißen.

## 20.

Wann man es hie, für sich könt recht erkennen,  
 So würd die schrift, es kein geheimnüb nennen,  
 O sehlig ist, der glaubet ohn zusehen,  
 der für sich hin, den Worten thut nachgehen.

## 21.

Versteh' ichs nicht, so glaub' ich doch den worten,  
 du wirst sie mir, wol offenbahren dorten,  
 gib mir nur herr, dz ich zu deiner Lehre,  
 nichts neües bring, noch etwas davon kehre.

## 22.

Einfältig dir zu glauben ist das beste,  
 Einfältig nur, begärstu deine gäste,  
 Einfältig muß, man nur der weisheit trauen,  
 Einfältig macht, auf guten grunde bauen.

Dieses Lied ist, auch wenn es mit gebetsartigen Strophen einsetzt, lehrhafter als die meisten anderen Lieder der Sammlung, es ist nicht ein Lied der Abendmahlsfrömmigkeit, sondern es handelt, wie schon der Titel anzeigt, von Fragen der Abendmahlslehre und zwar, wie die dritte Strophe („Es hat ein streit,

sich unter uns erhaben, ob diesem wort, ob deinen liebesgaben ...“) hervorhebt, von solchen, die zwischen den Konfessionen im 16. und 17. Jahrhundert umstritten waren. Daß der knapp zwanzigjährige Anton Ulrich – das Gedicht ist in einer Abschrift Ferdinand Albrechts (s. S. 118–120, Abb. 6–8) auf den 22. August 1653 datiert – sich mit den kontroversen Fragen der Abendmahlslehre vertraut zeigt<sup>98</sup> und dabei unverkennbar den Standpunkt der lutherischen Lehre vertritt, ist keineswegs überraschend. Doch läßt sich über diesen Befund hinaus, der sich aus einer geistlichen Erziehung herleitet, wie sie ganz selbstverständlich auch in der Bestallung von Anton Ulrichs Lehrern („in Gottes furchten & reinen Augspurgischen Confession und Catechismo Lutheri durchaus gemeß“)<sup>99</sup> gefordert war, für das Lehrlied vom Abendmahl auch die – naheliegende – unmittelbare Quelle und durch diese eine sie ergänzende weitere Quelle wahrscheinlich machen, aus welchen der Autor hier geschöpft hat. Aus einem undatierten, wohl vom Beginn des Jahres 1646 stammenden Brief Schottels an Herzog August, worin Schottel im Hinblick auf das bevorstehende Examen der Prinzen über deren Unterrihtung und Kenntnisstand Auskunft gibt, und aus einem beigefügten Lektionsplan<sup>100</sup> geht hervor, daß der religiösen Unterweisung der Prinzen, nachdem zunächst die „fundamenta religionis germanicæ“, d.h. wohl insbesondere nach Luthers Katechismen, behandelt worden waren, nunmehr das „Compendium Hutterj“ zugrundegelegt werden sollte. Es handelt sich dabei um das 1610 erstmals und dann in vielen weiteren Auflagen erschienene „Compendium Locorum Theologicorum“ des Wittenberger Theologieprofessors Leonhard Hutter (1563–1616), ein in Frage und Antwort verfaßtes knappes Lehrbuch der lutherischen Dogmatik, das – „Ex Scripturis sacris, & libro Concordiae ... Collectum“ und von den führenden lutherischen Fakultäten in Leipzig und Wittenberg approbiert<sup>101</sup> – auf Geheiß des sächsischen Kurfürsten Christian II. entstanden und für den Gebrauch in den drei kursächsischen Fürstenschulen und den übrigen Schulen des Landes bestimmt war. Dieses Werk, das nach der Vorrede des Kurfürsten von den Schülern bis zum Übergang auf die Universität auswendig gelernt sein sollte,<sup>102</sup> hat seinem Zweck und seiner Anlage entsprechend im 17. Jahrhundert außer in den kursächsischen auch in vielen anderen Schulen dem Unterricht gedient.<sup>103</sup>

In Hutters „Locus vicesimus primus De Coena Domini“<sup>104</sup> findet sich naturgemäß jeder der Einzelpunkte, die Anton Ulrichs

Lied behandelt: die Betonung der Bedeutung der Einsetzungsworte in Strophe 3–6 (anklingend schon in Strophe 1,2 und 2,3; Hutter § 2: wörtliches Zitat der Einsetzungsworte als Grundlage der in § 1 gegebenen Definition des Abendmahls; § 3–8 über die Bedeutung der Einsetzungsworte und die abweichende Auffassung der Calvinisten), – die mit der Lehre von der Realpräsenz eng verknüpfte Frage der Ubiquität in Strophe 7–11 (Hutter § 12–14), – die Lehre von der Realpräsenz selbst und ihre Abgrenzung gegen die nur figurale, spirituelle calvinistische Auffassung in Strophe 12–13 (Hutter § 15–18), – sodann in knapper Andeutung in Strophe 14,1–2 die die Lehre von der Realpräsenz ergänzende *manducatio oralis* (Hutter § 19–25), – danach die Notwendigkeit des Abendmahls in beiderlei Gestalt in Strophe 14,3–4 und 15 (Hutter § 31–32), – schließlich die abzulehnende Anbetung der Hostie in Strophe 16 und 17 (Hutter § 33), die eng mit der von Hutter in den ersten Abschnitten des § 33 behandelten, von Anton Ulrich aber nicht eigens erwähnten katholischen Transsubstantiationslehre zusammenhängt. Alle diese Teile der Abendmahlslehre, für deren Abhandlung es in den einschlägigen Werken des 17. Jahrhunderts keine verbindliche Anordnung gibt, werden bei Hutter natürlich eingehender erörtert als in Anton Ulrichs Lied, das auch nicht alle Teile von Hutters Text und nicht alle Aspekte der Abendmahlslehre berücksichtigt.<sup>105</sup> Doch alle diejenigen, von denen das Lied in Übereinstimmung mit Hutter spricht, begegnen darin in derselben Abfolge wie in Hutters „Compendium“. So kann es kaum zweifelhaft sein, daß Anton Ulrich sich bei diesem Lied an jenem Abriß der Dogmatik, der ihm aus der religiösen Unterweisung tief vertraut gewesen sein muß, orientiert und auf diesem Fundament in seinem Lied – teilweise auch wie Hutter in Form von Frage und Antwort – eine komprimierte Darstellung der lutherischen Abendmahlslehre in ihren wesentlichen Teilen und mit klarer Abgrenzung gegen das katholische wie das calvinistische Abendmahlsverständnis bietet.

So augenfällig allerdings die Beziehung zu Hutters Schrift ist, so wenig kann dem aufmerksamen Blick entgehen, daß darin doch nicht alle Einzelargumente, die das Lied anführt, zu finden sind und insbesondere die Schlußstrophen (Str. 19–22) nur an wenigen Stellen bei Hutter einen Anhaltspunkt haben. Doch führt auch hier Hutters „Compendium“ weiter, wenn man die Quelle beachtet, auf der es beruht: es ist, wie schon das Titel-

blatt erkennen läßt und die Vorreden des Kurfürsten und des Verfassers hervorheben, dem kurfürstlichen Auftrag gemäß eine – vielfach wörtlich zitierende,<sup>106</sup> in der Abfolge der einzelnen Lehraussagen allerdings selbständig verfahrende – Zusammenfassung der im Konkordienbuch von 1580 enthaltenen lutherischen Bekenntnisschriften und vor allen anderen der Formula Concordiae von 1577, die für große Teile der lutherischen Orthodoxie im 17. Jahrhundert, auch wenn sie ihrem Namen und Zweck zum Trotz von Anfang an nicht unumstritten gewesen ist<sup>107</sup> und nicht überall Geltung erlangt hat, als Auslegung der älteren Bekenntnisschriften zur verbindlichen Lehrgrundlage geworden ist.

Hier – vor allem in der ausführlichen Solida Declaratio der Formula Concordiae – findet man – und Anton Ulrich konnte den Weg dazu gewiesen sehen durch die Marginalien u.a. in der in Wolfenbüttel vorhandenen Erstaussgabe von Hutter's Schrift – im Zusammenhang mit Ubiquität und Realpräsenz die Abwehr des bei Hutter (§ 4) nur anklingenden gegnerischen Arguments (Str. 7): „daß der Leib Christi, dieweil er gen Himmel gefahren, nicht wahrhaftig und wesentlich allhier auf Erden im Sakrament gegenwärtig sei“ (SD 976; s. auch 974, 1013)<sup>108</sup> wie den Hinweis (SD 1006) auf Gottes Allmacht und die ungetrennten zwei Naturen Christi (Str. 10–11; Hutter § 14) zur Widerlegung der (bei Hutter nicht eigens referierten) Meinung, daß Christi wahrer Leib und wahres Blut nicht gleichzeitig überall da gegenwärtig sein könnten, wo das Abendmahl gefeiert werde (Str. 9–11): „Dargegen verwerfen und verdammen wir einhellig ... 11. Daß der Leib Christi also im Himmel beschlossen, daß er auf keinerlei Weise zumal und zu einer Zeit an vielen oder allen Orten gegenwärtig sein könnte auf Erden, da sein heiliges Abendmahl gehalten wird. 12. Daß Christus die wesentliche Gegenwärtigkeit seines Leibes und Bluts im heiligen Abendmahl nicht hab vorheißten noch leisten können, weil die Natur und Eigenschaft seiner angenommenen menschlichen Natur solches nicht leiden noch zugeben könne. 13. Daß Gott nach aller seiner Allmächtigkeit ... nicht vormöge zu verschaffen, daß sein Leib auf ein Zeit mehr dann an einem Ort wesentlich gegenwärtig sei“ (Ep. 800, 802; vgl. auch SD 1007f., 1013). Auch die mit der Berufung auf die Eindeutigkeit der Einsetzungsworte Christi verknüpfte Verwerfung der Behauptung, der Glaube müsse sich zum Himmel erheben, um im Abendmahl den Leib Christi – und zwar nur geist-

lich – zu empfangen (Str. 12 und 13), hat in der Solida Declaratio ihre genaue Entsprechung: „also lauten ihre [i. e. der „Sakramentierer“] eigene Wort: ... Wir sagen, daß der Leib und Blut Christi soweit von den Zeichen [i. e. Brot und Wein] seie, soweit und ferne die Erden von dem allerhöchsten Himmeln ist. Vorstehen dernhalben solche Gegenwärtigkeit des Leibs Christi nicht allhier uf Erden, sondern allein respectu fidei, das ist, daß unser Glaub, durch die sichtbarlichen Zeichen ... sich erhebe und über alle Himmel hinaufsteige und den allda im Himmel gegenwärtigen Leib Christi, ja Christum selbst sambt allen seinen Guttaten wahrhaftig und wesentlich, aber doch nur geistlich empfahe und genieße“ (SD 973f.; s. auch Ep. 799) und: „So sind wir ja schuldig, diese des ewigen, wahrhaftigen und allmächtigen Sohns Gottes, unsers Herren, Schöpfers und Erlösers Jesu Christi Wort nicht als verblümete, figürliche, frembde Rede anders zu deuten und auszulegen, wie es unser Vernunft gemäß scheineth, sondern die Wort, wie sie lauten, in ihrem eigentlichen, klaren Vorstand mit einfältigem Glauben und schuldigen Gehorsamb anzunehmen und uns durch kein Einrede oder menschlich Widersprechen, aus menschlicher Vornunft gesponnen, wie lieblich sie auch der Vernunft scheinen, davon abwenden lassen“ (SD 986). Ebenso weist die Polemik gegen die der Verweigerung des Laienkelchs dienende Behauptung, Leib und Blut Christi seien zusammen auch unter dem Brot allein enthalten (Str. 14,3.4 und 15), auf eine der im Konkordienbuch enthaltenen Bekenntnisschriften hin: „... wir bedürfen der hohen Kunst nicht, die uns lehre, daß unter einer Gestalt soviel sei als unter beiden, wie uns die Sophisten und das Concilium zu Kostenz lehren; denn ob's gleich wahr wäre, daß unter einer soviel sei als unter beiden, so ist doch die eine Gestalt nicht die ganze Ordnung und Einsetzung, durch Christum gestift und befohlen“ (451, Schmalkaldische Artikel).<sup>109</sup>

Auffallen muß schließlich an Anton Ulrichs Abendmahlslied im Vergleich mit seiner offensichtlichen primären Quelle, dem „Compendium“ Hutters, daß es durchzogen ist von einer wiederholten Absage an die menschliche Vernunft (Str. 2, 13 und 15) und ausklingt mit Strophen (19–22), die nachdrücklich von der Bereitschaft zu einfältigem Glauben an die Worte Christi und dem Verzicht auf erschöpfende Einsicht in das zuletzt unbegreifliche Geheimnis des Abendmahls, gipfelnd in der vierfachen Anapher „Einfältig“ in der letzten Strophe, sprechen. Dafür bietet



Hutters Text nur wenige Anhaltspunkte mit Stellen, die in knappen Formeln von *fides simplex* und *oboedientia* gegenüber den klaren Worten Christi und vom übernatürlichen und eigentlich unbegreiflichen Geschehen des Abendmahls sprechen.<sup>110</sup> Zahlreicher, ausführlicher und eindringlicher aber sind entsprechende Stellen in den Quellen, die Hutter seinerseits zusammenzufassen hatte, insbesondere in der *Formula Concordiae*, so etwa: „Wie wir dann hiermit das kapernitische Essen des Leibes Christi ... gänzlich vordammen und dargegen halten und glauben, vormuge der einfältigen Worten des Testaments Christi, ein wahrhaftig, doch übernatürlich Essen des Leibes Christi wie auch Trinken seines Blutes, welches menschliche Sinne und Vernunft nicht begreifen, sonder unser Verstand in den Gehorsamb Christi wie in allen andern Artikeln des Glaubens gefangen-genommen und solch Geheimnus anders nicht, dann allein mit Glauben gefaßt und im Wort offenbaret wird“ (Ep. 803) – „Dann daß wir uns durch keine menschliche klugen Gedanken, was für ein Schein und Ansehen sie immermehr haben mögen, nicht wollen, können noch sollen abführen lassen von dem einfältigen, deutlichen und klaren Verstand des Worts und Testaments Christi auf frembde Meinung, anders denn wie sie lauten, sonder gehörtermaßen einfältig vorstehen und glauben: seind unser Gründe, darauf wir in dieser Sach je und allwegen nach erregter Zwiespalt von diesem Artikel gestanden ...“ (SD 1005) – „Wir wissen wohl, daß es also seie, daß er in Gott außer allen Kreaturen und mit Gott eine Person ist, aber wie es zugehe, wissen wir nicht; es ist über Natur und Vernunft, auch aller Engel im Himmel, allein Gott bewußt und bekannt“ (SD 1008; in der lateinischen Version: ... *Excedit hoc mysterium naturam et rationis humanae, imo etiam angelorum in coelis captum*).<sup>111</sup> Es sind offenkundig Stellen wie diese, aus welchen Anton Ulrich seine über die Rekapitulation der *doctrina* hinausführenden Strophen zum Abschluß eines Liedes hergeleitet hat, das in enger – vielleicht durch Auswendiglernen<sup>112</sup> geförderter, aber ohne unmittelbare Textbenutzung kaum denkbarer – Anlehnung an Hutters „*Compendium*“ und darüber hinaus an dessen Quellen im Konkordienbuch die im 16. und 17. Jahrhundert zwischen den Konfessionen, aber auch innerhalb des Luthertums so heftig umstrittene Abendmahlslehre im Sinne strikter lutherischer Orthodoxie<sup>113</sup> darlegt.

Während dieses eine Lied zwar mit seiner Herleitung aus bestimmten Quellen, doch weniger mit der Art dieser Quellen und

einem daraus sich erklärenden vorwiegend lehrhaften – wenn auch durch die Ich-Form und die Schlußstrophen zugleich der Haltung des Gebets sich nähernden – Charakter bezeichnend für die Eigenart von Anton Ulrichs geistlicher Dichtung insgesamt ist, führen drei andere Beispiele in den Kernbereich ihrer wahrscheinlich sehr ausgedehnten Beziehungen zur geistlichen Literatur der Zeit. Eines davon ist schon vor Jahrzehnten in einer Anton Ulrichs geistlicher Dichtung gewidmeten Dissertation wahrgenommen, doch in seiner symptomatischen Bedeutung nicht verstanden worden. Es ist das frühe Lied mit der Überschrift „Von Erkennung der wahren freünde“ (H 75–77):

## 1.

Gott gieb mir einen freünd, der es von hertzen meine,  
 der nicht was er verspricht, im hertzen hier verneine,  
 der seinen mund und hertz, laß stimmen überein,  
 daß er mein wahrer trost, und ich kön seiner sein.

## 2.

Es ist ietzund die weld, so voller falschen freünde,  
 daß man nicht kennen kan, die freünde oder feinde,  
 der wol zum besten thut, ist wol der schlimmste man,  
 und lobet den die weld, der sich wol stellen kan.

## 3.

Drümb traue nicht zubald, wer weis, ob deine lieben,  
 die dir zur seiten stehn, dich nicht einmahl betrüben,  
 sie horchen nur vielleicht, biß dir ein wort entpfar,  
 dz dich nach dieser Zeit, mög stürzen in gefahr.

## 4.

Und wan man schon für dir, schütt aus sein gantzes hertze,  
 und meint es guht mit dir, kan doch die liebes kertze,  
 Verleschen gar zu bald, sein vorthail kan es sein,  
 dz er sich scheidt' von dir, und leßet dich allein.

## 5.

Der falscheit freünde sein, die meisten so hier leben,  
 und hat ein ieder sich, derselben kunst ergeben,  
 wan sie es finden gut, ist man dein bester freünd,  
 wans aber wieder sie, ist man dein ärgster feind.

## 6.

Die freunde seind bei dir, so lange du kanst dienen,  
 so lange nutz darbei, so lang muß freundschaft grünen,  
 kömt aber eine Zeit, dz deine hülfe aus,  
 so ist dein freünd hinweg, und keiner ist zuhaus.

## 7.

Drümb hüte dich für den, der süße worte giebet,  
 und rühmet viel davon, wie treflich er dich liebet,  
 es steht die freundschaft nicht, im bloßen mund allein,  
 sein hertz mus auch dabei, und in der that trew sein.

## 8.

Es ist der oft viel eh', dein treüer freünd zu nennen,  
 der sich wol nicht einmahl, dafür gibt zu erkennen,  
 der dich im hertzen liebt, und machet nicht viel wort,  
 von seiner freundschaft hie, liebt dich doch immer fort.

## 9.

Drümb ist nicht alles gold, was wol von außen scheint,  
 nicht hertzens traurigkeit, wan schon das aug' viel weinet,  
 es kan ein ofner feind, es oftmals meinen gut,  
 da wol ein ofner freünd, im hertzen nicht so thut.

## 10.

Laß mir darümb mein Gott, die freunde wol erkennen,  
 und keinen ohnbewehrt, mein rechten freünd ernennen,  
 thu' meine augen auf, dz ich sie recht beseh',  
 und ihrer falscheit hier, mit deiner hülff entgeh'.

## 11.

Sol ich dan in der weld, nicht viele freunde haben,  
 so gib mir einen nur, mit dem mich zuerlaben,  
 ders treülich mit mir mehn', der da ein rechter freünd  
 und seine wort laß sein, wie es sein hertz vermeindt.

## 12.

Gib mir auch solchen sin, der keinen nicht betriege,  
 dz wan ich sag' ich lieb, ia nicht im hertzen liege,  
 die mir erwiesne tück, und falscheit dieser weld,  
 auch nur mit wahrer lieb, hinwiederümb vergelt.

Die Überschrift und das damit angedeutete Thema des Liedes, die Klage über falsche Freunde, derer die Welt voll sei, die Warnung vor ihnen und die Bitte um einen wahren Freund, gehören, wiewohl zugleich auf das verbreitete große Thema der Vanitas alles Irdischen verweisend,<sup>114</sup> nicht zu den sonderlich häufigen in der geistlichen Literatur des 17. Jahrhunderts.<sup>115</sup> Doch an einer keineswegs entlegenen Stelle findet sich ein Prosatext von auffälliger Nähe zu Anton Ulrichs Lied: in Johann Arndts Gebetbuch „Paradißgärtlein / Voller Christlicher Tugenden“ (zuerst 1612) steht in der ersten Klasse, „begreifend die Tugend-Gebeter nach den 10. Geboten“, bei den Gebeten zum 5. Gebot eines mit dem Titel „Gebet um Christliche beständige Freundschaft“ (S. 73–75).<sup>116</sup> Das ist ersichtlich die Hauptquelle für Anton Ulrichs Lied,<sup>117</sup> wie zahlreiche Entsprechungen deutlich machen: „Ach wie untreu ist die Welt / wie falsch und verlogen ist die Freundschaft dieser Welt ...“ (vgl. Str. 2; Str. 5, v. 1.2) – „wie unbeständig sind menschliche Hertzen / und ändern sich mit dem Glück ...“ (vgl. Str. 3–6) – „Gib mir aber ein beständiges und getreues Hertz gegen meine Freunde ...“ (vgl. Str. 12, v. 1.2) – „Gib mir auch einen beständigen Freund / der es also mit mir meynen möge / als mit ihm selbst ...“ (vgl. Str. 1) – „mit dem ich also reden möge / als mit mir selbst ...“ (vgl. Str. 11, v. 2) – „... einen solchen Freund ... gib mir ... der mich nicht liebet mit der Zungen / sondern mit der That und Warheit / der sich meines Elendes annimt als seines eigenen“ (vgl. Str. 1, 7 und 11), „der mich nicht liebet um Gutes / Ehre und Geniß willen / sondern von Hertzen-Grund ...“ (vgl. Str. 4–6; Str. 7, v. 4; Str. 8, v. 3) – „Gib mir / O du höchster werthester Freund / einen solchen waren Freund / der meines Hertzens und Sinnes sey ...“ (vgl. Str. 1), „der mich ... freundlich schlage und straffe und meine Gebrechen heile ...“ (vgl. Str. 9, v. 3) – „dessen Freundschaft auch nicht auffhöre / wenn Ehre / Gut und alles Zeitliche ein Ende hat / wenn mich die Welt verachtet / schmähet und verfolget“ (vgl. Str. 4–6) – „laß mich nicht ohne einen solchen Freund / O HErr mein GOTT / der mir auffhelffe / wenn ich falle ...“ (vgl. Str. 1).

Anton Ulrichs Lied entnimmt dem Gebet Arndts so viel, daß an der Anregung des einen durch das andere, an der Ableitung des Liedes aus dem Gebet kein Zweifel bestehen kann. Es finden sich darin – wörtlich oder dem Sinne nach – die das ganze Lied tragenden Sprachgesten der ersten beiden und der beiden letzten

Strophen, die nachdrücklich wiederholte Bitte um einen wahren Freund und die Klage über die untreue Welt, – es sind in dem Gebet alle jene Motive der Unbeständigkeit falscher Freundschaft und ihres Gegenbildes enthalten oder angelegt, die die Folge der mittleren Strophen bestimmen und auch die von Anton Ulrich in Str. 7, v. 3.4 übernommene Zitierung von 1. Joh. 3,18 (Lasst vns nicht lieben mit worten / noch mit der zungen / Sondern mit der that vnd mit der warheit)<sup>118</sup> einschließen, – und es ist das Gebet durchzogen von der Spannung zwischen der wahren und der wiederholt in Nebensätzen eindringlich charakterisierten falschen Freundschaft, welche den Bau von Anton Ulrichs Lied beherrscht. Allerdings speisen nicht alle Strophen und Verse des Liedes sich in gleicher Weise aus Arndts Text, dieser wird – anders als in Paul Gerhardts Lied „Jesu allerliebster Bruder ...“, das auf demselben Gebet Arndts beruht<sup>119</sup> – nicht als ganzer nachgedichtet, und seinem Aufbau entspricht der Ablauf des Liedes nicht. Indem Anton Ulrich die Bitte um einen wahren Freund, die bei Arndt das ganze Gebet durchzieht, an den Beginn und das Ende des Liedes stellt und in entschiedenem Gegensatz dazu die lange Folge der mittleren Strophen fast ausschließlich der Klage, der Warnung vor falschen Freunden widmet, gibt er dieser ersichtlich stärkeres Gewicht, als sie in der Vorlage besitzt. Die mittleren Strophen, die teils Motive aus dem Gebet umschreibend zusammenfassen, teils erweiternd entfalten, beziehen dabei auch solche ein, die sich so bei Arndt nicht finden. Das Lied, das die Sprachhaltung des Gebets in seiner Gesamtanlage übernommen hat, richtet sich anders als Arndts Gebet nicht an Christus, gipfelt darum auch nicht in der Freundschaft Christi als des einzig wahren Freundes, und es läßt – wie das auch sonst in den Liedern des Autors wiederholt zu beobachten ist – in den mittleren Strophen die Gebetsanrede an Gott zurücktreten hinter der Du-Anrede eines Soliloquiums. Für solche Abweichungen des Liedes von dem Gebet, das ihm zugrundeliegt, ist – neben der Freiheit einer zwar vorlagenbezogenen, aber nicht mehr oder weniger streng paraphrasierenden Verfahrensweise, wie sie auf andere Art etwa auch in der Arndt-Rezeption bei Andreas Gryphius begegnet,<sup>120</sup> und der Notwendigkeit eines von Strophe zu Strophe fortschreitenden Liedaufbaus, die auch bei Paul Gerhardt zu Abweichungen vom Aufbau des Arndtschen Gebets führt<sup>121</sup> – vor allem die Einwirkung einer ergänzenden und durchaus naheliegenden Quelle in Anschlag zu bringen,

die auch in Arndts Gebet mehrfach zitiert wird, aber auch beispielsweise in der 1669 erschienenen, vorwiegend an der antiken Freundeslehre orientierten „Ethica“ von Anton Ulrichs Lehrer Schottel herangezogen wird.<sup>122</sup> Es ist das apokryphe Buch Jesus Sirach, das mit seinem 6. Kapitel, ergänzt durch Stellen im 11., 12. und 37. Kapitel,<sup>123</sup> die entscheidende alttestamentliche Wurzel<sup>124</sup> der nachreformatorischen Freundschaftslehre ist. Hier steht zunächst die Warnung vor falschen Freunden (Sir. 6,7–13) – in den parallelen Stellen Sir. 11,30 und 12,7.8.15.16 sowie 37,1.3–5 wie bei Arndt verknüpft mit der Klage über Untreue und Falschheit der Welt – im Vordergrund, ehe dann in einer dagegen abgesetzten eigenen Versgruppe (Sir. 6,14–17) auch die Bedeutung wahrer Freunde gewürdigt wird. Hier begegnet (Sir. 6,7) das Stichwort „erkennen“, das auch in den verschiedenen Versionen des Titels von Anton Ulrichs Lied<sup>125</sup> verwendet wird. Hier findet man neben Wendungen, die nur Arndt, nicht aber Anton Ulrich aufgegriffen hat,<sup>126</sup> solche, die Anton Ulrich offensichtlich unmittelbar aus dem biblischen Text übernommen hat.<sup>127</sup> Hier herrscht in vielen Versen die Sprachhaltung einer belehrenden Du-Anrede, welche die zeitweilige Wendung zur Redehaltung des Soliloquiums in Anton Ulrichs Lied beeinflußt haben mag. Trägt mit derartigen Zügen der auch zu den Voraussetzungen von Arndts Gebet gehörende einschlägige biblische Text zu der Art bei, wie Anton Ulrichs Lied den Gebetstext aufnimmt und das Übernommene ausgestaltet, so bestätigt sich der enge Bezug zu Arndt als der Hauptquelle in überraschender Weise noch am Ende des Liedes. Seine letzte Strophe mit ihrer Bitte um die eigene Fähigkeit zu wahrer Liebe und die Bereitschaft, der Falschheit der Welt mit vergebender Liebe zu begegnen, läßt sich ersichtlich aus Arndts „Gebet um Christliche beständige Freundschaft“ nicht ableiten und könnte daher als eigene inventio Anton Ulrichs erscheinen. Aber die Elemente dieser Strophe stammen aus benachbarten, ebenfalls dem 5. Gebot zugeordneten Gebeten in Arndts „Paradißgärtlein“, in welchen unter Verwendung von Matth. 5,44 (Liebet ewre Feinde. Segenet die euch fluchen. Thut wol denen die euch hassen. Bittet fur die / so euch beleidigen vnd verfolgen), Röm. 12,21 (Las dich nicht das böse vberwinden / Sondern vberwinde das böse mit gutem) und 1. Joh. 3,18 (Lasst vns nicht lieben mit worten / noch mit der zungen / Sondern mit der That vnd mit der warheit) sowie mit wiederholten Bitten wie „Gib mir ein solch Hertz ...“ unter an-

derem zu lesen ist: „gib mir ein solch Hertz ... daß ich allen meinen Feinden nicht allein gern und von Hertzen vergebe / ihnen nicht fluche noch übels wolle / sondern sie segne daß ich sie nicht hasse / sondern liebe ... also werden mir auch meine Feinde versöhnet werden. Hilff daß ich sie mit Liebe und Wolthat überwinde“ (S. 67ff., Gebet für unsere Feinde) und: „Ach gib mir Gnade ... daß ich ... nicht liebe mit der Zungen / sondern mit der That und Warheit ... Gib mir ein solch Hertz / o Vater / daß ich gleich wie du / mit Gelindigkeit und vielen erbarmen und verschonen richte / auch keinen Ruhm suche in der scharffen Gerechtigkeit / sondern dieselbe nach Gelegenheit mildere mit Güte ...“ (S. 70f., Gebet um Christliche Barmhertzigkeit gegen dem Nechsten).<sup>128</sup>

Daß Anton Ulrich eines seiner Lieder – unter zusätzlicher Benutzung entsprechender Bibelstellen und benachbarter Gebete – aus einem Gebet Johann Arndts ableitet, ist freilich ein Befund, der keineswegs verwunderlich ist, und es bedürfte, obgleich das eine Vertrautheit mit Arndts Texten besonders früh und selbstverständlich entstehen lassen mochte, zu seiner Erklärung nicht einmal der Beziehung, in welcher Anton Ulrichs Vater in früheren Jahren zu Johann Arndt (1555–1621), der zuletzt Generalsuperintendent im Welfischen Celle gewesen ist, gestanden hat,<sup>129</sup> oder der Schätzung Arndts durch Johann Valentin Andreae, mit welchem die Wolfenbütteler Prinzen einen regen, ihrer geistlich-theologischen wie ihrer gelehrten und musischen Erziehung dienenden Briefwechsel geführt haben.<sup>130</sup> Denn Arndts „Paradißgärtlein“ war das vielleicht am stärksten verbreitete Gebetbuch des 17. Jahrhunderts,<sup>131</sup> und es ist in unterschiedlichster Weise Quelle der Anregung und Gegenstand der Nachdichtung in der geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts gewesen.<sup>132</sup> In der Tradition solcher Befruchtung geistlicher Dichtung durch die Prosa der Gebets- und Erbauungsliteratur, die nicht auf Arndt beschränkt ist, steht Anton Ulrich mit dem um wahre Freundschaft bittenden Lied, aber auch mit weiteren Liedern.

Auf einem Gebet, das im 17. Jahrhundert offenkundig sehr verbreitet gewesen ist, beruht ein Lied, das mit dem Titel „Die Seele wünschet durch den tod, zu ihren heiland zu kommen“ in der handschriftlichen Sammlung von 1655 überliefert (H 68–70) und schon am 12. Januar 1654 von Herzogin Sophie Elisabeth komponiert worden ist (s. S. 116f., Abb. 4 u. 5):

## 1.

Ach Gott, wan werd ich sterben?  
 ach eyle liebster tod,  
 mach' mich zum himmels erben,  
 bring' mich zu meinem Gott,  
 Verzeüch' doch nicht zu kommen,  
 ach nimb mich selber mir,  
 dz ich der angst entnommen,  
 mög' sehlig schlaffen hier.

## 2.

Verweil o tod nicht länger,  
 kom bald mein liebster gast,  
 mich machet täglich bänger,  
 die schwere sünden last,  
 Die tage meiner iahren,  
 seind wie ein schatten hier,  
 bereits dahin gefahren,  
 drümb kom ach tod zu mir.

## 3.

Es dürstet meiner Seelen,  
 nach dir, O liebster Gott,  
 Wan werd ich mich vermehlen,  
 mit Dir, durch meinen tod,  
 mein hertz viel schmerzen leidet,  
 wan man nicht zeigt mir,  
 wo doch mein freünd ietz weidet,  
 den ich lieb für und für.

## 4.

Laß mich mein Gott empfinden,  
 den vorschmack deiner freüd,  
 Dein tod wasch' mich von sünden,  
 und bring mich aus dem leid,  
 Laß mich doch sehlig werden,  
 und nimb mich bald zu dir.  
 mach' meinen leib zur erden,  
 und gieb dich selber mir.



## 5.

Dan wo mein heiland bleibet,  
 Da wünsch' ich mich nur hin,  
 ich bin ihm einverleibet,  
 nach ihme steht mein sin,  
 Steh' auf Gott meine Ehre,  
 und zeüch mich bald zu dir,  
 ia nicht den tod verwehre,  
 der nun so lieblich mir.

## 6.

Es wil die Seele werden,  
 gantz matt für ihren freünd,  
 sie sucht ihn auf der erden,  
 zu finden ihn vermeindt,  
 sie fraget aller enden,  
 ach könt ihr sagen mir,  
 wo ich mich hin mus wenden,  
 dz ich ihn finde hier.

## 7.

Ach Gott der weld gesinde,  
 hat mich geschlagen wund,  
 mein freünd mich bald verbinde,  
 kom bald mach' mich gesund,  
 zubrich den schild der bösen,  
 ach Gott verzeuch nicht hier,  
 kom bald mich zu erlösen,  
 und nimb mich auf zu dir.

Das diesem Lied zugrundeliegende Gebet ist in seiner deutschen Fassung wohl zuerst in Martin Mollers „Meditationes Sanctorum Patrum“<sup>133</sup> erschienen, einer Sammlung übersetzter Kirchenvätertexte, die von starkem Einfluß auf die geistliche Lieddichtung im 17. Jahrhundert gewesen ist. Es trägt bei Moller die Überschrift „Hertzlich verlangen S. Hieronymi / nach einem seligen Stündelein / dadurch er zur ewigen Wonne und Frewde eingehen möge“<sup>134</sup> und stammt aus einem dem Eusebius von Cremona zugeschriebenen Brief „De morte Hieronymi“.<sup>135</sup> Mit oder ohne Nennung des Hieronymus ist der deutsche Text unter anderem zu finden in Josua Stegmanns verbreitetem Erbauungsbuch „Ernewerte Hertzen-Seufftzer“ (2. Auflage 1627,

zuerst vielleicht 1626), in der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr verbreiteten großen Gebetssammlung von Michael Cubach, in Schriften des Nürnberger Theologen Johann Michael Dilherr oder schon in dem zuerst 1593 erschienenen wirkungsreichen Gebetbuch „Zwölf geistliche Andachten“ von Philipp Kegel, von welchem sich in Wolfenbüttel ein Exemplar der Ausgabe Lüneburg 1647 erhalten hat, das Anton Ulrich 1650 seinem Bruder Ferdinand Albrecht mit einer handschriftlichen Widmung geschenkt hat.<sup>136</sup> Aus diesem Gebet, das Anton Ulrich aus dem Buch Kegels ebenso vertraut sein konnte wie aus Dilherrns Schriften oder den verbreiteten Werken Mollers und Stegmanns, hat er insbesondere die folgenden Passagen<sup>137</sup> übernommen: „O komm lieber Tod ...“ (s. Str. 1 und 2) – „O komm / vnd zeige mir / den meine Seele liebet / Zeige mir / wo mein Freundt weydet ...“ (s. Str. 3) – „Stehe auff / Gott meine Ehre / ... vnd zeuch mich zu dir“ (s. Str. 5) – „O verzeuch nicht / bleibe nicht lenger aussen. Denn die Tage meines Lebens haben ein ende / Vnd meine Jahre sind dahin gefahren / wie ein Schatten. Komme mein Gott / mit einem seligen Ende ...“ (s. Str. 2) – „... lasse mich einen kleinen Vorschmack deiner Frewden empfinden ... Nimm mich auff / mein Gott / in deine Herrligkeit ...“ (s. Str. 4) – „Errette meine Seele ... vnd bringe sie durch deine Gnade dahin / da mein lieber HERR Jesus ist / vnd herrschet“ (s. Str. 5) – „... mein Hertz ist krank für grosser Liebe / vnd verlangen nach dir“ (s. Str. 6) – „Lieber Todt / Du bist wol schwartz vnd grewlich / Aber mir bistu schöne vnd lieblich ...“ (s. Str. 1 und 2) – „O komme du liebes Stündlein komm ...“ (s. Str. 1 und 2) – „O wie verlanget meine Seele nach jhrem Freunde / Ja / nach jrem Breutigam / das sie aus Liebe math vnd müde ist / Denn ich habe jhn gesucht in dieser Welt ...“ (s. Str. 6) – „die Kinder dieser Welt ... schlugen mich wund“ (s. Str. 7) – „komme / O du liebes Stüdelein / ... mein Gott / zubrich den Bogen / die Macht / den Schildt / vnd das Schwerdt meiner Feinde ... verzeuch nicht ... komm heute / vnd erlöse mich ... Nimm auff deinen armen / elenden / hungerigen Sohn aus diesem Elende ... Nimme auff mich armen Lazarum / der ich voller Schwären bin ... Erlöse mich von allem Vbel / vnd leyte mich ins ewige Leben“ (s. Str. 7). Die Zitate zeigen, daß das Lied sich in einem hohen Grade aus dem – freilich um einiges längeren – Gebet speist – und dies auch da, wo dieses Bibelstellen (insbesondere aus den Psalmen und dem Hohenlied) benutzt, aber eben auf bestimmte Weise und zuweilen auch im Wortlaut

abwandelnd<sup>138</sup> – und daß auch die Abfolge der übernommenen Motive und Wendungen sich weitgehend nach derjenigen in der Vorlage richtet.

Das vierte Beispiel einer von Anton Ulrich benutzten Quelle stammt nicht aus einem schon seit langem verbreiteten erbau-lichen Werk, sondern aus einem erst wenige Jahre zuvor erschienenen, ist aber durch dessen Autor wie durch die Überlieferung des daraus hervorgegangenen Liedes für das Phänomen derartiger Quellenbeziehungen so aufschlußreich wie die anderen Beispiele. Es handelt sich um das „Morgen Liedt“ (H 5–7), das in der handschriftlichen Sammlung (s. S. 113–115, Abb. 1–3) und im Druck von 1665 am Anfang, in den folgenden Drucken nach einem später entstandenen weiteren Morgenlied<sup>139</sup> an zweiter Stelle steht:

## 1.

Es erwachet mein gemühte,  
 nun hinwieder, da die Sonn,  
 uns anzeigt Gottes güthe,  
 seine milde gnaden Wonn,  
 Sie hat nun die nacht veriaget,  
 und verschaffet, dz es taget,  
 Drümb mein hertz hab fleißig acht,  
 Wie die nacht ist zugebracht.

## 2.

Hastu wol eh' Gott gelobet,  
 daß er dich die gantze nacht,  
 für dem Löwen der da tobet,  
 für dem bösen hat bewacht?  
 der ümb dein bett hergeschlichen,  
 und dir niemals wehr gewichen,  
 Wann der hüter Israel,  
 ihm nicht widerstanden schnell.

## 3.

Gott ist auch ümb dich gewesen,  
 alle reine geisterlein,  
 dein' gedancken seind gelesen,  
 aus den grund des hertzensschrein,  
 der so deine Seel gehäget,  
 und des matten leibs gepfläget,  
 Weiß ietz, was du hast gedacht,  
 wie geschlaffen, wie gewacht.

## 4.

Sagt' dir nun dein hertz und leben,  
 daß die sünd in dir regiert,  
 So vertreib' sie bald gar eben,  
 und die weld die dich verführt,  
 wasch' mit tränen deine wunden,  
 die du hast an dir befunden,  
 und begieb' dich an den ohrt,  
 deines artztes Jesu fort.

## 5.

Wird derselb' nicht bald erscheinen?  
 die Sonn der Gerechtigkeit,  
 Mit viel' tausendt Engel reinen,  
 anzufahn' die Ewigkeit,  
 Ewig wird ein tag da werden,  
 wann wir menschen aus der erden,  
 aus dem todtenbett herführ,  
 werden treten nach gebühr.

## 6.

Jeder wird alda entpfangen,  
 seinen wol verdienten lohn,  
 drümb bei zeiten angefangen,  
 Eh' erscheine Gottes sohn,  
 Eh' der hellen todesschatten,  
 uns ergreifen, und abmatten,  
 Zu betrachten diese zeit,  
 die da bleibt in Ewigkeit.

## 7.

Wan dir vor die ohren schallen,  
 zu der früh', des hanen stim,  
 Dencke an des Peters fallen,  
 dreimahl trieb er Gott von ihm,  
 So gefährlich kanstu weichen,  
 wann du Gott nicht wirst erreichen,  
 mit des hertzens preis und danck,  
 und der Seelen lobgesang.

## 8.

Keinen ruch' kan ich Gott geben,  
 der ihm süßer möge sein,  
 Als ein frommes hertz und leben,  
 biß ich trete himmelein,  
 fahr nun fort mit deiner gühte,  
 und gib' mir ein solch' gemühte,  
 Welches stets das end betracht,  
 biß ich habe gnug gewacht.

Die offensichtliche Quelle dieses Liedes findet sich in einem der zahlreichen Werke Johann Michael Dilherr's, in seinem „Hertzens-Gespräch / oder Betrachtungen / vnd Seufftzer eines Christenmenschen“ (Nürnberg 1645)<sup>140</sup> unter der Überschrift „Wie der Tag in waarer Gottesfurcht anzufangen“. Daraus hat Anton Ulrich insbesondere diese Passagen in sein Lied übernommen: „Ich erwache täglich von dem Schlaf / meine Seele ... Ich werde aber endlich müssen erwachen von den Toden / vnd auß dem Grab auffstehen / vnd dieses sollestu jmmerdar bedencken“ (s. Str. 5 und 8) – „alle Morgen bricht die Sonne durch die Wolken / vnd bringet / nach der Finsterniß / das Liecht ...“ (s. Str. 1) – „Ja die Sonne der Gerechtigkeit Christus Jesus wird letztlich herfürdringen / mit wunderschöner Klarheit vmbgeben / mit vielen tausend Heiligen ...“ (s. Str. 5) – „Menschenkind / erinnere dich deß Teuffels / deß brüllenden Löwens / so Tag vnd Nacht vmbhergeheth / vnd suchet / welchen er verschlinge ... gedенcke solcher Löwe habe vor deinem Bette gelegen / gelauret / gewartet ... Allein der Hüter Israel / so weder schläffet noch schlummert / hat dich bewachtet ...“ (s. Str. 2) – „So offt du hörest den Hanen schreien; so besinne dich deß Petri ... So gefährlich vnd frölich kanstu fallen / es sey denn / daß du im stetigen Gebet an deinem Gott hängest vnd von ihm nicht scheidest ...“ (s. Str. 7) – „Bedencke / Gott sey vmb dein Lager / vnd in deinem Lager gewesen ... Gott habe gemercket alle deine Gedancken / alle Geberden / alle Bewegungen. Bedencke die heiligsten Heerschaaren der Engel / so die Nacht über deiner Seele gepfleget / vnd dein Leib beschützet haben / seyen nechst dir gestanden / die Beschaffenheit deines Schlaffens vnd Wachens fleissig gemercket / vnnd seyn entweder von deiner Heiligkeit erfrewet / oder von deiner Heiligkeit betrübet worden. Darumb lebe hinfürter dermassen / wie du ... meinst / daß es sey für dem Angesicht Gottes vnd der En-

gel zu leben“ (s. Str. 3 und 4). Hier folgt das Lied in der Anordnung der einzelnen Motive nicht der Vorlage, aber auch hier ist der Zusammenhang mit ihr – auch da, wo in Dilherr's Text unübersehbar eine Reihe von Bibelstellen (insbesondere 1. Petr. 5,8; Ps. 121,4; die Evangelienberichte von der Verleugnung Petri) benutzt wird – eng, der Anteil der übernommenen Züge an Anton Ulrichs Lied in fast allen Strophen beträchtlich.

Der Autor des von Anton Ulrich für das Morgenlied benutzten Werks, der Nürnberger Theologe Dilherr (1604–1669), der Harsdörffer und Birken nahestand,<sup>141</sup> war einer der produktivsten Erbauungsschriftsteller seiner Zeit, dessen Texte auch in viele andere Erbauungsbücher übernommen worden sind. Er gehörte zu jenen Theologen, die wie auch beispielsweise Johann Saubert oder Johann Valentin Andreae regen Kontakt mit dem Wolfenbütteler Hof zur Zeit Herzog Augusts unterhielten. In der dortigen Bibliothek gibt es daher – vielfach von ihm selbst dorthin gesandt – eine außerordentlich große Zahl seiner Werke.<sup>142</sup> Darunter befindet sich auch Dilherr's „Hertzens-Gespräch“. Das Exemplar stammt aus dem Besitz Ferdinand Albrechts, und es enthält – zusammen mit einem anderen Lied auf Blättern, die vor dem Titelblatt eingebunden bzw. eingeklebt sind – als frühesten Textzeugen des von Herzogin Sophie Elisabeth am 22. August 1653 komponierten Gedichts eine von Ferdinand Albrecht auf den 1. 5. 1652 datierte Abschrift eben des Morgenliedes, dessen Quelle in diesem Buch steht – ein ungewöhnliches Zeugnis der Voraussetzungen und der Eigenart, der Entstehung und der Rezeption von Anton Ulrichs geistlicher Dichtung.

Es steht zu vermuten – und einzelne, vorerst aber noch weniger stringente weitere Belege aus der außerordentlich umfangreichen und daher nur mit einiger Mühe auszuwertenden Erbauungsliteratur sprechen schon jetzt dafür<sup>143</sup> –, daß die vier Lieder, die nach Ausweis all der vielen Entsprechungen und wörtlichen Berührungen ohne Zweifel auf Texte von Hutter, Arndt, Moller und Dilherr zurückgehen, das aber von sich aus gar nicht zu erkennen geben, nicht die einzigen ihrer Art in Anton Ulrichs Sammlung sind. Aber sie genügen, um festzustellen, was sie für die Eigenart von Anton Ulrichs geistlicher Dichtung besagen. Daß sie nicht etwa Beweis von Erfindungsarmut und literarischer Unselbständigkeit oder gar Ausdruck einer bloß äußerlich übernommenen Frömmigkeit sind, braucht angesichts der überall geltenden bewußten Traditionsbindungen in der Literatur

des 17. Jahrhunderts kaum eigens betont zu werden. Was Anton Ulrich in jenen Liedern praktiziert, das ist ein Verfahren, welches er gewiß unter der Anleitung seiner Lehrer von früh auf eingeübt hat, weil die Umwandlung von Prosa in Verse wie auch die von einer Versform in eine andere zu den grundlegenden Methoden der Einübung literarischer Fertigkeiten in der frühen Neuzeit gehörte. Anton Ulrich steht darüber hinaus aber auch in einer für die gesamte geistliche Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts wesentlichen Tradition, die, auf jenes Fundament literarischer Übung sich stützend und getragen durch die Überzeugung von der besonderen Wirkungskraft von Vers und Musik,<sup>144</sup> eine unüberschaubare Zahl von Werken hervorgebracht hat, in welchen einzelne Bibeltexte und ganze biblische Bücher, aber auch Katechismen, Gebete und andere geistliche Prosa in Verse, in Lieder, Epigramme, Sonette und mancherlei andere Formen umgewandelt worden sind.<sup>145</sup> Das geschieht allerdings auf sehr unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Zielen. Neben Dichtungen, die belehren und biblische Texte einprägen wollen, stehen solche, die in enger Anlehnung an die exegetische Überlieferung biblische Texte auslegend paraphrasieren, und andere, die vor allem die Andacht des Lesers wecken, seine Erbauung fördern wollen. Solche Unterschiede begegnen auch bei der Benutzung von Gebeten Arndts,<sup>146</sup> wie sie schon jetzt in einem Fall auch bei Anton Ulrich nachgewiesen ist, und von ähnlichen Texten anderer Autoren. Andreas Gryphius beispielsweise hat Arndts „Paradißgärtlein“, ausgehend offenkundig von dem darin enthaltenen Sonn- und Feiertagsregister, einzelne Motive und Wendungen zur Auslegung der Sonntagsevangelien in seinen „Sonn- und Feiertags-Sonetten“ entnommen. Paul Gerhardt hingegen hat – wie manche anderen Autoren auch – eine Reihe von Gebeten Arndts im Sinne der auf weitgehende Texttreue gerichteten paraphrasierenden Bibeldichtung, wenn auch nicht ohne eigenes Gepräge, in Liedern wiedergegeben, die in Ebelings Sammlung von Gerhardts „Geistlichen Andachten“ als zusammengehörige Gruppe beieinander stehen und sich von anderen, mit biblischen Texten viel freier umgehenden Beispielen seiner Dichtung deutlich abheben. Für Anton Ulrich ist die Tatsache, daß er in seinen Liedern wiederholt an erbauliche Texte wie die Gebete Arndts anknüpft, und die Auswahl solcher Texte aus wirkungsreichen Zeugnissen der Frömmigkeitsgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch

als solche seiner eigenen Andachtspraxis und Erbauung gedient haben mögen, ebenso kennzeichnend wie der Befund, daß er sie zwar als ganze nutzt, aber – selbst da, wo er ihnen im Aufbau folgt oder im Falle des vor allem auf Hutter beruhenden Abendmahlsliedes stärker lehrhaft bleibt, wenn auch selbst da die Lehre in die Haltung des Fragens und der Bemühung um Verstehen und persönliche Aneignung einbettend – doch nie mit dem Bemühen um mögliche Vollständigkeit und weitgehende Texttreue der Wiedergabe nachdichtet, sondern in eigenständige Texte, in Gebete und erbauliche Betrachtungen in Liedform umwandelt. Vor dem Hintergrund der gesamten Tradition geistlicher Dichtung, der auch Anton Ulrich zugehört, in der er aber doch – wie andere auch – eine bei hinreichender Aufmerksamkeit unterscheidbare Stellung einnimmt, bestätigen die Beziehungen zur geistlichen Prosaliteratur mit aller Deutlichkeit die auf Erbauung gerichtete Absicht seiner Dichtung, die in gleicher Weise an den beherrschenden Themen oder der Sprechhaltung abzulesen ist und in deren Dienst – ebenso wie in der Erbauungsliteratur in Prosa, die um ihrer Wirkungsmöglichkeiten willen so sehr mit den rhetorischen Mitteln der zeitgenössischen Literatur arbeitet – auch alle jene literarischen Formmöglichkeiten stehen, die an den Liedern als bestimmende Elemente hervortreten und die der junge Anton Ulrich unter der Anleitung seiner Lehrer Schottel und Birken eingeübt hat. Doch sind weder diese Mittel eines intensiven Sprechens noch die geistlichen Inhalte und ihre Quellen Zeichen einer bloßen literarischen Fingerübung auf der einen oder Ausdruck einer nur subjektiven Frömmigkeit auf der anderen Seite, sondern gerade im Zusammenspiel ihrer auf Bekundung und Weckung geistlicher Affekte gerichteten Sprechweise mit ihrer eben diese Affekte anrührenden und erfüllenden Thematik vermögen sie der Erbauung des Sprechenden wie der der Lesenden, Hörenden oder Singenden zu dienen.<sup>147</sup> Und in solchem Sinne offenkundig ist Anton Ulrichs Dichtung schon im engsten Umkreis des Autors und dann auch vielfältig darüber hinaus aufgenommen worden, hat sie ihre Funktion und die ihr dienende Wirkungsweise bewährt.

Wie wenig Anton Ulrichs Lieder von Anfang an nur als private Frömmigkeitsäußerungen ihres Verfassers gegolten haben, wie sehr sie vielmehr schon in der Frühzeit ihrer Entstehung jedenfalls in der herzöglichen Familie rezipiert worden sind, zeigen die Kompositionen und Abschriften von Anton Ulrichs Stiefmutter



Sophie Elisabeth und seinem Halbbruder Ferdinand Albrecht. Die Herzogin hat, während die Gesamtheit ihrer Kompositionen zu Anton Ulrichs Sammlung erst in deren zweitem und drittem Druck von 1667 und 1670 veröffentlicht worden und zu einem Teil vielleicht auch erst in den Jahren zuvor entstanden ist, zehn der frühen Lieder schon in den Jahren 1652–1654 vertont und in eine handschriftliche Sammlung aufgenommen, die auch in ihren anderen Teilen vorwiegend Vertonungen geistlicher Texte enthält.<sup>148</sup> Es liegt nahe, daß diese Kompositionen der gerade entstandenen Texte der häuslichen Andacht am Wolfenbütteler Hof zu dienen bestimmt waren. An den bisher aufgefundenen Abschriften von insgesamt achtundzwanzig Gedichten seines Bruders, die Ferdinand Albrecht in den Jahren 1651–1654 angefertigt hat, ist – abgesehen von den Datierungen, von den Varianten gegenüber anderen Textzeugen und den Überschriften, die oft detaillierter als Anton Ulrichs eigenen auf die erbauliche Thematik, auf die benutzten Strophenformen, auf zugrundeliegende Bibelstellen und in einem Fall auch auf ein als Vorlage dienendes Lied des Niederländers Jacob Cats<sup>149</sup> hinweisen – der Ort bemerkenswert, an welchem sie überliefert sind. Ferdinand Albrecht hat seine Abschriften eingetragen zum einen in größerer Zahl in eine ihm seit frühen Jahren gehörende und von ihm lebenslang benutzte Ausgabe der Luther-Bibel von 1617, zum anderen in Erbauungsbücher und geistliche Dichtungen von Dillherr, Johann Heermann, Hermann Hugo und anderen, die als ganze oder mit einzelnen Texten den Themen der eingetragenen Lieder entsprechen. Darin wie in den Eintragungen in der Bibel, die auf eingebundenen Blättern auch Abschriften von Gedichten Ferdinand Albrechts und anderer und zahlreiche Familiennotizen enthält, wird erkennbar, daß Ferdinand Albrecht die Gedichte des Bruders als Texte rezipiert hat, die ebenso wie die erbaulichen Bücher, in welche er sie eintrug, der eigenen Andacht dienen konnten. Als solche haben einzelne der Lieder auch schon verhältnismäßig früh – neben denen anderer Dichter vor allem des 17. Jahrhunderts – in Erbauungsbücher Eingang gefunden, so in den „Wegweiser Christlicher Communicanten“ von Cajus Arend (Lüneburg 1668, vermehrt 1679 und 1681),<sup>150</sup> die „Altdorffische / Geistliche Tisch-Zucht“ des Georg Schütze (Altdorf 1671),<sup>151</sup> in Johann Friedrich Hekels „Frommer Christen ... Sterbe-Bette“ (Dresden 1681)<sup>152</sup> oder in Peter Theodor Seelmanns „Epistolische und Apostolische Erquick-Stunden / sambt

einer Historischen Soldaten-Postill“ (Leipzig 1685),<sup>153</sup> – wird die Sammlung als ganze zusammen mit geistlichen Werken von Anton Ulrichs Gemahlin Elisabeth Juliane und seinem Bruder Rudolf August, in Gesangbüchern oder als Anhang dazu bis ins 18. Jahrhundert hinein mehrfach erneut gedruckt,<sup>154</sup> – ist auch immerhin mindestens ein Drittel der Lieder in verschiedene Gesangbücher des 18. und auch noch des 19. Jahrhunderts aufgenommen worden,<sup>155</sup> auch wenn man sie in späteren Gesangbüchern kaum mehr findet.

Anton Ulrichs geistliche Dichtung, von der Herzogin Elisabeth Charlotte von Orléans in einem Brief an den Dichter kurz vor dessen Tod schön und tröstlich genannt,<sup>156</sup> von der Dichterin Catharina Regina von Greiffenberg in einem Brief an Sigmund von Birken 1669 gerühmt als das „Englische Buch“,<sup>157</sup> – diese Dichtung erwächst aus den früh erworbenen literarischen Fertigkeiten und nutzt sie für eine gerade dadurch wirksame, in Absicht und Haltung erbauliche Liedsammlung. Sie ist wie in je verschiedener Weise das Werk eines Andreas Gryphius, eines Johann Heermann, eines Paul Gerhardt und vieler anderer ein Zeugnis dafür, wie die Blüte der geistlichen Dichtung im 17. Jahrhundert hervorgeht aus der innigen Symbiose der von Humanismus und Barock entwickelten literarischen Mittel und einer Frömmigkeit, die jene Mittel ganz unbefangen in ihren Dienst nimmt und daraus ihre bis heute wenigstens durch Teile des Gesangbuchs lebendig gebliebene Wirkungskraft gewinnt. In frühen Jahren im engen Kontakt mit bedeutenden Werken der Erbauungsliteratur begonnen und über nahezu zwanzig Jahre ständig vermehrt, sind Anton Ulrichs Lieder – als Einübung zu erlernender wie als Ausübung der erlernten Kunstfähigkeit, im Dienste der dauernden Praxis eigener Frömmigkeit wie der Anleitung anderer zu ihr – mit Begriffen der Zeit beides zugleich:

exercitia artis et pietatis.