

## GOTTES DICHTER

### Poetisches Selbstbewusstsein in Paul Gerhardts ›Sommergesang‹

Von Rolf Selbmann (München)

Paul Gerhardts ›Sommergesang‹, vielleicht das bekannteste seiner 134 Lieder, war schon immer mehr als ein viel gesungenes evangelisches Kirchenlied. In die Gesangbücher passte es eher schlecht, weil es sich dem Jahreskreis der kirchlichen Feste entzog. Außerhalb eines religiösen Kontexts konnte es schon früh als volkstümliches Lied gesungen werden; Achim von Arnim und Clemens Brentano nahmen es gekürzt in ihre Volksliedsammlung ›Des Knaben Wunderhorn‹ 1806/08 als ein romantisches Volkslied auf.<sup>1)</sup> Von dort ging es in die Wandervogelbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein und hinterließ zahlreiche Spuren in der Literaturgeschichte, die die Wirkmächtigkeit des ›Sommergesangs‹ weit über den gottesdienstlichen Gebrauch hinaus belegen. Sogar Heinz Schlaffer, der in seiner ›Kurzen Geschichte der deutschen Literatur‹ der gesamten deutschen Literatur vor 1750 jede bleibende Bedeutung abgesprochen hat, ließ beim ›Sommergesang‹ eine Ausnahme zu.<sup>2)</sup> Theologen,<sup>3)</sup> Philologen<sup>4)</sup> und Musiker<sup>5)</sup> haben für den ›Sommergesang‹ unterschiedliche Lesarten freigelegt. Jüngst ist sogar ein ganzes Buch über den ›Sommergesang‹ erschienen.<sup>6)</sup> Trotz dieser Interpretationsfülle bleibt ein gewisses Unbehagen zurück, zumal gerade neuere Deutungsversuche irgendwie unbefriedigend wirken.<sup>7)</sup> Der folgende Neuanatz möchte eine poetologische Dimension des ›Sommergesangs‹ freilegen, die das Lied als rhetorisches

---

<sup>1)</sup> Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder gesammelt von L. ACHIM VON ARNIM und CLEMENS BRENTANO, München 1984. Band 3, S. 60f.

<sup>2)</sup> HEINZ SCHLAFFER, Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München 2002, S. 17: „Einige Kirchenlieder muß man ausnehmen“.

<sup>3)</sup> ELKE AXMACHER, Johann Arndt und Paul Gerhardt. Studien zur Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts (= Mainzer hymnologische Studien 3), Tübingen und Basel 2001; – SVEN GROSSE, Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 83), Göttingen 2001.

<sup>4)</sup> RAINER HILLENBRAND, Paul Gerhardts deutsche Gedichte. Rhetorische und poetische Gestaltungsmittel zwischen traditioneller Gattungsbindung und barocker Modernität (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Serie I; Bd. 1315), Frankfurt/M. u. a. 1992, S. 98–106.

<sup>5)</sup> CHRISTA REICH in: Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder, hrsg., vorgest. und erl. von HANSJAKOB BECKER, ANSGAR FRANZ u. a., München 2001, S. 262–274.

<sup>6)</sup> JOHANN ANSELM STEIGER, „Geh’ aus, mein Herz, und suche Freud“. Paul Gerhardts Sommerlied und die Gelehrsamkeit der Barockzeit, Berlin und New York 2007.

<sup>7)</sup> Etwa JÖRG ERB, Paul Gerhardt und seine Lieder (= Dichter und Sänger des Kirchenliedes 3), Lehr-Dinglingen 1984, S. 179–183.

Kunststück und zugleich als existentielle Selbstaussage des Liederdichters Paul Gerhardt verstehbar macht.

Voraussetzung für eine solche Lesart ist, dass man den ›Sommergesang‹ nicht nur nach den bekannten Regeln der barocken Rhetorik liest oder der Dreieinheit der altprotestantischen Glaubenslehre in *notitia* (Aufforderung zur Wahrnehmung der Taten Gottes), *assensus* (Zustimmung zu Gott und seiner Welt) und *fiducia* (Vertrauen auf Gott als Erhalter und Erlöser) folgt,<sup>8)</sup> sondern es in Anlehnung an die zeitgenössische Bildkunst als Emblem versteht.<sup>9)</sup> Die Strukturierung des Lieds ändert sich durch diese emblematische Lektüre nicht, wohl aber die Bewertung der einzelnen Elemente. Wenn die 1. Strophe die *inscriptio*, also das Motto oder Thema, Strophe 2 bis 7 die *pictura*, hier eine Bildbeschreibung statt eines tatsächlichen Bildes, und die Strophen 9 bis 15 eine (zweiteilige) *subscriptio* darstellen, so ist davon auszugehen, dass alle drei Teile immer auch eine gegenseitige Bezugnahme und Deutung enthalten; für sich allein genommen ist jeder dieser Teile nicht vollständig zu entschlüsseln. Umgekehrt entstehen durch die gegenseitigen Verweisungen und Anspielungen weitere Sinnbezüge.

Die *inscriptio* der 1. Strophe eröffnet nicht nur mit der Aufforderung zum richtigen Schauen auf die sommerlichen „Gottes Gaben“, sondern führt mit dem Begriff des Herzens einen Leitbegriff des Lieds ein.<sup>10)</sup>

#### SOMMERGESANG

1. Geh aus, mein Herz, und suche Freud  
In dieser lieben Sommerzeit  
An deines Gottes Gaben;  
Schau an der schönen Garten Zier,  
Und siehe, wie sie mir und dir  
Sich ausgeschmücket haben.

2. Die Bäume stehen voller Laub,  
Das Erdreich decket seinen Staub  
Mit einem grünen Kleide;  
Narzissus und die Tulipan,  
Die ziehen sich viel schöner an  
Als Salomonis Seide.

3. Die Lerche schwingt sich in die Luft,  
Das Täublein fleucht aus seiner Kluff  
Und macht sich in die Wälder;  
Die hochbegabte Nachtigall  
Ergötzt und füllt mit ihrem Schall  
Berg, Hügel, Tal und Felder.

4. Die Glucke führt ihr Völklein aus,  
Der Storch baut und bewohnt sein Haus,  
Das Schwälblein speist ihr Jungen;  
Der schnelle Hirsch, das leichte Reh  
Ist froh und kommt aus seiner Höh  
Ins tiefe Gras gesprungen.

<sup>8)</sup> So LOTHAR SCHMIDT, *Hertz und Garten-Zier. Paul Gerhardts Sommer-Gesang*, in: *Gedichte und Interpretationen I: Renaissance und Barock*, hrsg. von VOLKER MEID (= Reclams Universalbibliothek 7890), Stuttgart 1982, S. 294.

<sup>9)</sup> So mit Recht ANDREA POLASCHEGG, *Zwischen Poetischen Wäldern und Paradiesgärtlein. Paul Gerhardts Sommergesang*, in: WINFRIED BÖTTLER (Hrsg.), *Paul Gerhardt. Erinnerung und Gegenwart. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (= Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft 1), Berlin 2006, S. 22.

<sup>10)</sup> Paul Gerhardts Sommergesang wird im Folgenden fortlaufend ohne weitere Nachweise im Text zitiert nach der Ausgabe: PAUL GERHARDT, *Geistliche Lieder*, hrsg. von GERHARD RÖDING (= Reclams Universalbibliothek 1741), Stuttgart 1991, S. 71–74.

5. Die Bächlein rauschen in dem Sand  
 Und malen sich und ihren Rand  
 Mit schattenreichen Myrten;  
 Die Wiesen liegen hart dabei  
 Und klingen ganz von Lustgeschrei  
 Der Schaf und ihrer Hirten.

6. Die unverdroßne Bienenschar  
 Zeucht hin und her, sucht hier und dar  
 Ihr edle Honigspeise;  
 Des süßen Weinstocks starker Saft  
 Krieg täglich neue Stärk und Kraft  
 In seinem schwachen Reise.

7. Der Weizen wächst mit Gewalt,  
 Darüber jauchzet Jung und Alt  
 Und rühmt die große Güte  
 Des, der so überflüssig labt  
 Und mit so manchem Gut begabt  
 Das menschliche Gemüte.

8. Ich selbst kann und mag nicht ruhn,  
 Des großen Gottes großes Tun  
 Erweckt mir alle Sinnen:  
 Ich singe mit, wenn alles singt,  
 Und lasse, was dem Höchsten klingt,  
 Aus meinem Herzen rinnen.

9. Ach, denk ich, bist du hier so schön  
 Und läßt du's uns so lieblich gehen  
 Auf dieser armen Erden:  
 Was will doch wohl nach dieser Welt  
 Dort in dem reichen Himmelszelt  
 Und güldnem Schlosse wohnen!

10. Welch hohe Lust, welch heller Schein  
 Wird wohl in Christi Garten sein!  
 Wie muß es da wohl klingen,  
 Da so viel tausend Seraphim  
 Mit eingestimmtem Mund und Stimm  
 Ihr Alleluja singen!

11. O wär ich da, o stünd ich schon,  
 Ach, süßer Gott, für deinem Thron  
 Und trüge meine Palmen!  
 So wollt ich nach der Engel Weis  
 Erhöhen deines Namens Preis  
 Mit tausend schönen Psalmen.

12. Doch will ich gleichwohl, weil ich noch  
 Hier trage dieses Leibes Joch,  
 Auch nicht gar stille schweigen;  
 Mein Herze soll sich fort und fort  
 An diesem und an allem Ort  
 Zu deinem Lobe neigen.

13. Hilf nur und segne meinen Geist  
 Mit Segen, der von Himmel fließt,  
 Daß ich dir stetig blühe;  
 Gib, daß der Sommer deiner Gnad  
 In meiner Seelen früh und spat  
 Viel Glaubensfrucht erziele.

14. Mach in mir deinem Geiste Raum,  
 Daß ich dir werd ein guter Baum,  
 Und laß mich wohl bekleiben;  
 Verleihe, daß zu deinem Ruhm  
 Ich deines Gartens schöne Blum  
 Und Pflanze möge bleiben.

15. Erwähle mich zum Paradeis  
 Und laß mich bis zur letzten Reis  
 An Leib und Seele grünen;  
 So will ich dir und deiner Ehr  
 Allein, und sonsten keinem mehr,  
 Hier und dort ewig dienen.

Dieses „Herz“ ist immer das des lyrischen Ichs und markiert bei seinem dreimaligen Auftreten (1., 8. und 12. Strophe) haargenau die Gelenkstellen des Argumentationsgangs. Es ist nicht nur „Leitmotiv des Gedichts“,<sup>11)</sup> sondern Platzhalter einer spezifischen Ich-

<sup>11)</sup> So SCHMIDT, Hertz und Garten-Zier (zit. Anm. 8), S. 294.

Betonung der Liedaussage. Neben der Aufforderung zur Wahrnehmung der Natur als Gottes Garten setzt die *inscriptio* aber außerdem ein ästhetisch-poetisches Signal. Die Natur soll nicht nur als Garten Gottes wahrgenommen werden; ihre Bewertung unter dem Etikett der Schönheit ist ausdrücklich vorgegeben. Der wiederholte deiktische Hinweis („Schau an“, „Und siehe“) verstärkt und erweitert diese Vorgabe sogar noch, indem er einen Zentralbegriff der Rhetorik besonders herausstellt: zu betrachten, wie die vorgestellten Objekte „sich ausgeschmückt haben“, übersetzt den *ornatus*-Begriff genau. *Ornatus* aber ist das Hauptgeschäft des Dichters und sorgt für die „sonderliche anmutigkeit“ seiner Texte. So jedenfalls formuliert es Martin Opitz in seinem ›Buch von der Deutschen Poeterey‹ von 1624,<sup>12)</sup> dem kanonischen Lehrbuch an der Universität Wittenberg, an der Gerhardt 28 Semester lang seine rhetorische und theologische Ausbildung erhielt. Dieses Lied, so fordert uns diese *inscriptio* auf, soll als Demonstrationsobjekt für eine regelrechte rhetorische Kunstleistung gelesen und gesungen werden. Gottes Welt stellt eine *ornatus*-Meisterleistung durch denjenigen dar, der sie in Worte fasst. Nicht ganz zufällig tritt das lyrische Ich hier deutlicher als sonst hervor, gleichsam verdoppelt als das angeredete eigene Herz und in einer zweiten Ich-Instanz („mir und dir“).

Die folgenden Strophen 2 bis 7 beschreiben die Landschaft als einen Garten Gottes und betonen das Gestaltet- und Geordnetsein der Natur.<sup>13)</sup> Man hat erkannt, dass es sich hierbei nicht um wirklich geschaute Landschaft handelt, sondern um eine im Wortsinn erlesene bukolische Komposit-Landschaft.<sup>14)</sup> Alle auftretenden Tiere und Pflanzen – mit Ausnahme der zu Gerhardts Zeiten als Luxusgut modischen „Tulipan“ – entstammen der Bibel und werden ohne Rücksicht auf ihre Realqualität verwendet: Lerche und Nachtigall singen nicht zugleich, Myrte und Weinbau passen nicht nach Mitteleutschland. Dass dieselbe Szenerie auch ganz anders beschreibbar wäre, zeigt das thematisch gleiche und motivlich sehr verwandte ›Ein Sommer-Liedlein‹ von Gabriel Voigtländer aus dem Jahr 1642:

1.  
 Phoebus ist nun wider kommen /  
 Hat die Flora angeblickt /  
 Vnd in Armen sie genommen /  
 Sie geküst / vnd schön geschmückt /  
 Mit einem bunten Rock /  
 Als eine schöne Tock /  
 Jhr goldgeel Haar hat sie gezieret /  
 Mit einem Blumen Krantz /  
 Darum sie nun zum Tantz /  
 Viel schöner Nymphen mit sich führet.

2.  
 Kommet / kommet last vns gehen  
 Jn das KornLand nauß mit jhr /  
 Last vns in den Wäldern sehen /  
 Wie der Hirsch vnd andre Thier  
 Jm Grünen springen rumb /  
 Hört wie so wunder krumb  
 Die Nachtigall her koloriret,  
 Seht wie an jeden Ort  
 Jn kühlen Schatten dort /  
 Der Schäffer seine Hürtin führet.

<sup>12)</sup> Zit nach: ALBRECHT SCHÖNE (Hrsg.), *Das Zeitalter des Barock. Texte und Zeugnisse* (= *Die Deutsche Literatur* 3), München 1988, S. 11.

<sup>13)</sup> Vgl. INGE MAGER, Paul Gerhardts Naturvorstellung im Spiegel seiner Lieder, in: BARBARA MAHLMANN-BAUER (Hrsg.), *Scientiae et artes. Die Vermittlung alten und neuen Wissens in Literatur, Kunst und Musik* (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 28), Wiesbaden 2004, Bd. 1, S. 575.

<sup>14)</sup> So völlig zu Recht: SCHMIDT, *Hertz und Garten-Zier* (zit. Anm. 8), S. 288.

3.  
 Oder last uns gehen im Garten  
 Da viel tausend Blümelein  
 Vnd Geweche sich wol arten /  
 Vnd hervor gesprossen sein /  
 Die Blume Tulipan /  
 Vielen Thimian /  
 Die RoßMarij vnd Hyacinthen /  
 Narcissen / Tausendschön /  
 Vnd Meyeran da stehn /  
 Lavendel / Poley sich auch finden.
4.  
 Vnd die Blum je länger lieber /  
 Rosen / Lilien wolgemuth /  
 Seht was vbers Bett hinüber  
 Was zur Tafel nötig thut /  
 Die Spargieß vnd Salat /  
 Spansche Lacktuk man hat /  
 Melauenen / Gurken / Artischocken /  
 Antivien / Stichelber /  
 Vnd andre Sachen mehr /  
 Die man zu essen kann abpflocken.
5.  
 Seht die JmmenStöck zur seiten /  
 Wie die Honig Vögel doch  
 Vmb die Nahrung so arbeiten /  
 Wie der Wein auch wechst so hoch /  
 Das frische Obst wird süß /  
 Die Kirschen Birn vnd Nüß /  
 Die Öpfel / Pfirschgen / Pomerantzen /  
 Citronen / Feigen / auch  
 Was in der Küche tauch /  
 Die Rüben / Wurtzeln / Kohl und Pflantzen.
6.  
 Seht das liebe Vieh dort grasen /  
 In der Klever Weide fein /  
 Mit den vollen Millich Blasen /  
 Dort kommt ein Heerd Schaaf herein /  
 Hört wie die Sackpfeiff klingt /  
 Hört wie die Viehmagdt singt /  
 Seht wie sie Kraut vnd Blumen pflücket  
 Die Erd vnd Himmel lacht /  
 Nehmt aber auch in acht /  
 Was vns zur Lehre sich wol schicket.
7.  
 Sticht die Sonne dann / wir sprechen /  
 Ach es ist so heiße Zeit /  
 Da denn wol ist außzurechen /  
 Keine Frewd ist ohne Leid /  
 Die Blum verwelckt / das Graß  
 Wird abgemeyt / so daß  
 Nichts ist bestendig auff der Erden /  
 Was Jrrdisch ist verdirbt /  
 Der Mensch wird Alt vnd stirbt /  
 Die Welt muss auch zu nicht werden.<sup>15)</sup>

Hier wird, nach einer allegorischen Einführung der Sonne als „Phoebus“, Landschaft aus der empirischen Sicht ihrer agrikulturellen Nutzbarkeit beschrieben, vom Gewürzkräutergarten über die Vielfalt der Sommergemüse bis hin zu den vollen Kuheutern. Die Fülle des Sommers kippt sogar in die Bedrohung durch die Hitze um; die Fülle der Ernte wird durch das Wissen um ihre Gefährdung durch Dürre in Schach gehalten. Paul Gerhardt geht dagegen ganz anders vor. Entscheidender als der Reiz einer nachzuempfindenen Landschaft ist für ihn offensichtlich die *pictura*-Funktion seiner Strophen im Rahmen der emblematischen Gesamtstruktur. Innerhalb des Emblems betonen sie die ästhetische Ordnung eines

<sup>15)</sup> Erster Theil Allerhand Oden und Lieder [...] zit. nach: CHRISTIAN WAGENKNECHT (Hrsg.), Gedichte 1600–1700. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge (= Epochen der deutschen Lyrik 4), München 1969, S. 129–131.

Gartens<sup>16)</sup> und verweisen auf die Ästhetikausrichtung der *inscriptio* zurück; zugleich deuten sie im zentralen Motiv des Singens auf die folgende *subscriptio* voraus. In diesem Garten Gottes singen nicht nur die Vögel gemäß dem *Topos* des *locus amoenus*; auch die Bäche, die Hirten und die Weizen-Bewunderer machen lautstark auf sich aufmerksam. Hier wird das Singen im Bild des Gartens zum Gegenstand der Darstellung.

Die sinndeutende *subscriptio*, die mit der 8. Strophe einsetzt, steht daher ganz im Zeichen dieses Singens. Zweifellos ist dieses Singen poetologisches Programm,<sup>17)</sup> reicht aber darüber hinaus. Mit gleich zwei Modalverben, die den unkontrollierbaren Antrieb und den bewussten Willen gleichzeitig artikulieren, meldet sich ein selbstbewusstes Ich zu Wort („Ich selbst“), das sich scheinbar selbstlos ins Kollektiv der Liedsänger einreihet. Von Mitsingen kann freilich keine Rede sein, denn dieses Ich ist der alleinige Verfasser des Liedtexts. Das hier im Singen selbst erzeugte Lied funktioniert selbstreferentiell und selbstreflexiv; es ist das Ergebnis einer umfassenden göttlichen Inspiration („Erweckt mir alle Sinnen“), zugleich aber Produkt der Produktionsinstanz Herz, von dem schon der Impuls der göttlich inszenierten Naturwahrnehmung ausgegangen war.

Der Blick ins Paradies, den die Strophen 9 bis 11 imaginieren, folgt dem barocken *Topos* der Jenseitserwartung nach dem Muster: „bist du hier so schön“ – „welch heller Schein | Wird wohl in Christi Garten sein“. Doch das Versprechen, im Jenseits in den Gesang der „tausend Seraphim“ einzustimmen, wird in der 11. Strophe in den Irrealis gesetzt. Das Angebot des lyrischen Ichs, er werde dann in „Engel Weis“ das Lob Gottes „Mit tausend schönen Psalmen“ anstimmen, wirkt fast kokett. Wenn der Gottesgarten des Himmelreichs die tausendfache Vervielfältigung des göttlichen Sommergartens auf Erden („tausend Seraphim“, „tausend Psalmen“) darstellt, was kann dann ein Dichter zur Überbietung liefern, der bisher schon Dutzende, wenn nicht an die hundert Kirchenlieder verfasst hat?

Die 12. Strophe markiert in mehrfacher Hinsicht einen Umspringpunkt. Zum einen halbiert sie die *subscriptio* genau an der Stelle, an der das lyrische Ich aus dem vorgestellten Paradies ins Diesseits zurückkehrt. Zum anderen taucht hier die Instanz des Ich-Herzens zum dritten und letzten Mal auf. Vor allem aber erhebt sich Widerspruch. In doppelt adversativem Gestus („Doch“, „gleichwohl“) meldet sich das Dichter-Ich ganz entschieden und im unmittelbaren Wortsinn zu Wort; es „wolle nicht gar schweigen“. Das Angebot an Gott, seine poetische Dienstleistung „An diesem und an allem Ort“ anzubieten, verabschiedet sich recht eigentlich schon vom Jenseits ins „Hier“, wie der letzte Vers der letzten Strophe dann endgültig fixiert. Die 13. und die 14. Strophe bedienen sich ganz offen der Begriffe dichterischer Inspiration, wie sie gute Tradition seit der Antike sind und bis in Gerhards Gegenwart weiterlaufen: Das Einfließen von „Geist“, zweimal, die Ergebnisse des poetischen Prozesses als Ausfluss („der vom Himmel fließt“) oder in pflanzlicher Wachstumsmetaphorik („stetig blühe“, „Glaubensfrücht“, „deines Gartens schöne Blum“).

Gerhards Dichten, so zeigt dieses lyrische Ich, ist natürlich und unbestritten immer im Dienste Gottes, zu seinem „Lobe“ und seines „Namens Preis“, inspiriert durch Gottes „Geist“ und „Gnad“. Es zeigt aber auch ein starkes dichterisches Selbstbewusstsein, das sich zu Wort meldet. Die Bitten an Gott zwischen der 13. und 15. Strophe sind eher Aufforderungen („Hilf“, „segne“, „Gib“, „Mach“, „laß“, „Verleihe“, „Erwähle“, „laß“), denn sie münden in eine Antwort, die fast wie die Erfüllung einer Vertragsbedingung klingt: „So will ich“. In der vorletzten Strophe hatte das lyrische Ich das große Gartenbild des Liedes aufgegriffen.

<sup>16)</sup> So POLASCHEGG, *Zwischen Poetischen Wäldern und Paradiesgärtlein* (zit. Anm. 9), S. 27ff.

<sup>17)</sup> So REICH (zit. Anm. 5), S. 270.

Doch jetzt geht es ihm nicht um den Lobpreis der göttlichen Schöpfung, sondern um den Gewinn von eigenem „Raum“ und der Verwurzelung (altertümlich dafür: „verkleiben“) im Diesseits. Das Schlusswort der Strophe weist nicht ohne Selbstbewusstsein darauf hin, dass hier ein schon bewährter Dichter am Werk ist und es auch „bleiben“ will.

Die letzte Strophe krönt den Argumentationsgang mit der unbescheidenen Bitte um Auserwähltheit und der Ankündigung eines ausschließlichen und ewigen Gottesdiensts. Die Formulierungen sind freilich in ihrer Floskelhaftigkeit leer und entlarvend zugleich. Hier stellt sich ein Ich auf, das Gott tautologisch anbietet, ihm „Allein, und sonst keinem mehr“ zu dienen: wer käme denn außer Gott noch infrage? Dieselbe (scheinbare) Alternativlosigkeit gilt auch für die Formel: „Hier und dort ewig dienen“. In beiden Fällen drängt hinter der floskelhaften Formulierung religiöser Ergebenheit ein sich bemerkbar machendes dichterisches Selbstbewusstsein nach vorn. Könnte es sein, dass hier ein Dichter spricht, der seine Liederichtung zwar als Gottesdienst versteht, dahinter aber als ihr Autor mit seiner Eigenleistung nicht ganz vergessen werden möchte? Könnte es sein, dass in der Gleichordnung von „hier und dort“ Ewigkeit nicht nur ein christliches Jenseits meint, sondern auch jene Ewigkeit des poetischen Nachruhms, der dauerhafter als Erz ist? So jedenfalls hatte es schon Horaz in seiner berühmten Ode *Exegi monumentum aere perennius* als zu erstrebendes Ziel aller Dichter aller Zeiten formuliert.<sup>18)</sup>

Paul Gerhardts ›Sommergesang‹ zeugte dann vom Selbstbewusstsein eines evangelischen Pfarrers, der genau wusste, dass seine Lieder in Anspruch, Qualität und Wirkung weit über das hinausgingen, was andere dichtende Geistliche zum vielfachen Gebrauch im Gottesdienst anboten. Eine moderne Position im Geist eines Dichters, der sich selbst als autonomer Schöpfer einer eigenen Kunstwelt betrachtet,<sup>19)</sup> ist das sicherlich noch nicht. Daher kann auch von einer Individualitätskonstitution im Geist des 18. Jahrhunderts und einem poesiegeschichtlichen Vorgriff auf die klassisch-romantische Autonomieästhetik keine Rede sein.<sup>20)</sup> Andererseits muss man schon ein sich seiner Kunst gewisser Dichter sein, um Gott sagen zu können, dass auch das Diesseits für den geistlichen Liederdichter genügend Möglichkeiten bietet, zu Gottes „Preis“ und „Ehr“ wirkungsvoll beizutragen.

<sup>18)</sup> QUINTUS HORATIUS FLACCUS, *Sämtliche Gedichte*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von BERNHARD KYTZLER, Stuttgart 1992, S. 202f.

<sup>19)</sup> Vgl. ROLF SELBMANN, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1994.

<sup>20)</sup> So in Abgrenzung gegen die ältere Forschung BETTINA GRUBER, *Das „Ich“ und Gott in der Mystik des Barock. Zur literarhistorischen Verortung vormoderner Individualisierungsstrategien*, in: *Text + Kritik* 154 (April 2002), S. 69.