

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

Historisk-filologiske Meddelelser, bind 34, nr. 3

Dan. Hist. Filol. Medd. 34, no. 3 (1954)

DIE METAMORPHOSEN  
DER LIEBE UND FRIEDRICH SPEES  
»TRUTZNACHTIGALL«

STUDIEN ZUM FORTLEBEN DER ANTIKE I

VON

ERIC JACOBSEN



København 1954

i kommission hos Ejnar Munksgaard

DET KONGELIGE DANSKE VIDENSKABERNES SELSKAB udgiver følgende publikationsrækker:

*L'Académie Royale des Sciences et des Lettres de Danemark publie les séries suivantes:*

	Bibliografisk forkortelse <i>Abréviation bibliographique</i>
Oversigt over selskabets virksomhed (8°) <i>(Annuaire)</i>	Dan. Vid. Selsk. Overs.
Historisk-filologiske Meddelelser (8°)	Dan. Hist. Filol. Medd.
Historisk-filologiske Skrifter (4°) <i>(Histoire et Philologie)</i>	Dan. Hist. Filol. Skr.
Arkæologisk-kunsthistoriske Meddelelser (8°)	Dan. Arkæol. Kunsthist. Medd.
Arkæologisk-kunsthistoriske Skrifter (4°) <i>(Archéologie et Histoire de l'Art)</i>	Dan. Arkæol. Kunsthist. Skr.
Filosofiske Meddelelser (8°) <i>(Philosophie)</i>	Dan. Filos. Medd.
Matematisk-fysiske Meddelelser (8°) <i>(Mathématiques et Physique)</i>	Dan. Mat. Fys. Medd.
Biologiske Meddelelser (8°)	Dan. Biol. Medd.
Biologiske Skrifter (4°) <i>(Biologie)</i>	Dan. Biol. Skr.

Selskabets sekretariat og postadresse: Ny vestergade 23, København V.

*L'adresse postale du secrétariat de l'Académie est:*

*Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab,  
Ny vestergade 23, Copenhague V, Danemark.*

Selskabets kommissionær: EJNAR MUNKSGAARD's forlag, Nørregade 6, København K.

*Les publications sont en vente chez le commissionnaire:*

EJNAR MUNKSGAARD, éditeur, Nørregade 6, Copenhague K, Danemark.

---

Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

Historisk-filologiske Meddelelser, bind **34**, nr. 3

---

Dan. Hist. Filol. Medd. **34**, no. 3 (1954)

---

DIE METAMORPHOSEN  
DER LIEBE UND FRIEDRICH SPEES  
»TRUTZNACHTIGALL«

STUDIEN ZUM FORTLEBEN DER ANTIKE I

VON

ERIC JACOBSEN



København 1954

i kommission hos Ejnar Munksgaard

## INHALT

	Seite
Vorwort .....	3
I. Eingang .....	7
II. Der Verfasser .....	8
III. Das Buch. Gestalt, Titel, Aufbau .....	12
IV. Das Titeltkupfer als Schlüssel des Werkes. Tradition und Bedeutung ..	22
1. Frühere Deutungen .....	22
2. Bildlich-literarische Voraussetzungen .....	25
a. Weltliche Emblematisik .....	25
b. Die Liebesproblematik .....	31
c. Die Cupidogestalt .....	37
d. Die Animagestalt .....	50
e. Geistliche Emblematisik .....	52
3. Deutung des Titeltkupfers .....	58
4. Das Titeltkupfer und Spees Bilddenken. Die Trutznachtigall em- blematisch illustriert? .....	62
V. Spees Liebesmetaphorik .....	70
1. Weitere Voraussetzungen: Petrarchismus, Pastoralismus .....	70
2. Metaphorische Motive und Formen .....	74
VI. Weitere Aspekte der Trutznachtigall .....	135
1. Spee und die formenden Traditionen: Antike, Bibel, Kirche, Orden, weltliche Dichtung .....	135
2. Komposition .....	154
3. Stilmittel und Stilboden .....	158
VII. Schluss .....	167
Anhang: Emblemforschung .....	171
Nachträge .....	175
Bibliographische Anmerkungen .....	178
Verzeichnis der Abbildungen .....	189

Multa vetustatis spolia & fragmenta profana  
Roma sacros nova vertit in usus.

(Jacob Balde, Opera I. 369, 1660).

## Vorwort.

Der vorliegende Aufsatz wurde in seiner ersten Fassung (1949) als eine Semesterarbeit für Professor HEINRICH SCHNEIDER an der Harvard Universität geschrieben, und ich möchte diesem Lehrer und Freund auch hier für vielfache Anregung meinen besten Dank aussprechen.

Mein Interesse für Spee erwuchs aus dem Studium der gleichzeitigen englischen Literatur, wo mir an der Hand von Dichtern wie John Donne das Problem des antik-mittelalterlichen Einflusses, sowie der Wechselwirkung zwischen weltlich-geistlicher Form und Inhalten, entgegentrat. Durch die Lektüre von Mario Praz's *Studies in Seventeenth Century Imagery* vorbereitet, welche in überzeugender Weise die von der Nachwelt fast vergessene Verbindung der Literatur mit der bildenden Kunst aufdeckten, fand ich bei Spee dasselbe Problem vor, und auf diesem Hintergrund — durch das Studium von Luise Wolfskehl's *Jesusminne* wertvoll erweitert — erwuchs aus dem Textstudium die erste, kürzere Fassung.

Der Gedanke, einen solchen 'synthetischen' Gesichtspunkt an deutschem Material eingehender durchzuprüfen, war besonders verlockend, weil der Versuch meines Wissens — wie auch die unten zitierten neueren Forschungsberichte bestätigen — überraschend genug noch nicht gemacht worden ist. Die in diesem Sinne unternommenen Vorstudien zu der zweiten Fassung (1952—53) haben zumindest den Verfasser selber von der Bedeutung der mittelalterlichen bildlich-literarischen Tradition für unsere Periode überzeugt und auch den petrarchistischen Einfluss, insbesondere soweit er durch die überall greifbaren Neulateiner vermittelt worden ist, klar vor Augen gestellt. Eine Untersuchung dieser Art dürfte ferner gewisse Beiträge bringen zur

Beleuchtung des ewigen Ringens im künstlerischen Schaffen zwischen Individualerlebnis und Formtradition — oder, anders ausgedrückt, zur Geschichte der Topik in der bildenden wie in der literarischen Kunst.

Solche Erkenntnisse haben natürlich das Blickfeld bedeutend erweitert und haben mich auch gezwungen, Gebiete z. B. der Kunstgeschichte und der Theologie zu betreten, die ich in keiner Weise beherrsche. Aus der Überzeugung von der Richtigkeit einer solchen synthetischen Methode erwuchs mir jedoch die Pflicht, diese Methode trotz Unvollkommenheiten jedenfalls andeutungsweise durchzuführen, wenn auch demjenigen, der sich als Anglist erdreistet, eine Aufgabe wie diese aufzunehmen, Popes Warnung doppelt deutlich ins Ohr klingt: »Fools rush in where angels fear to tread.«

Es ist unser Bestreben gewesen, diese kleine Abhandlung auch für den nicht mit Spezialkenntnissen ausgestatteten Leser als abgeschlossenes Ganzes lesbar zu machen, indem wir das für ein Verständnis nötigste allgemeine Material in konzentrierter Form darbieten; die mit Ziffern bezeichneten Anmerkungen bringen ergänzende Bemerkungen allgemeiner oder spezieller Art. Als Ausgangspunkte, nicht als Endpunkte sind die bibliographischen Übersichten in den mit Buchstaben bezeichneten Anmerkungen zu verstehen; an den vielen Stellen, wo uns Zeit, Raum oder eigenes Wissen ermangelten, haben wir uns bemüht, dem Leser durch Hinweise auf Übersichts- und Spezialwerke den Weg über das von dieser Darstellung Gebotene hinaus anzudeuten. Wird der Spezialist hierin nur Bekanntes finden und Wichtiges vermissen, mag es Anderen hoffentlich besser ergehen.

Mancher Leser wird sich vielleicht über die Anhäufung von Details im Folgenden ärgern — denn im Gegensatz zu dem bekannten Räuber haben wir uns viel mit Kleinigkeiten abgegeben. Wir glauben jedoch kein Detail mitgenommen zu haben, das nicht in irgendeiner Weise dazu beiträgt, die reich nuanzierten Spannungen und Überbrückungen zwischen den weltlichen und geistlichen Gedanken- und Ausdruckswelten in ihrer geschichtlichen Entwicklung von der Antike bis zum Barock zumindest momentan aufleuchten zu lassen. Wir bewegen uns durch noch lange nicht genügend erforschte Gebiete, und nur aus solchen kleinsten Bausteinen entsteht der sichere Weg. Deshalb möchten

wir hoffen, dass der Leser, wenn er die Landstrasse des Haupttextes zurückgelegt hat, es auch nicht scheuen wird, auf den kleineren Pfaden der Anmerkungen weitere Ausblicke in das schöne Land zu suchen.

Zum Schluss bleibt noch die angenehme Pflicht, den folgenden Bibliotheken für Förderung verschiedener Art zu danken, die an Ort und Stelle genauer bezeichnet ist: Bibliothèque Nationale, Paris, Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg, British Museum, Fürstl. Fürstenberg. Hofbibliothek, Donaueschingen, Stadtbibliothek Trier.

Ein besonderer Dank gebührt der Grossen Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen, ohne deren reiche Sammlungen von älterer Literatur und besonders Emblemata — mit nie versagender Liebenswürdigkeit von den Bibliotheksbeamten zur Verfügung gestellt — unsere Arbeit unmöglich gewesen wäre.



## I. Eingang.

Seit vielen Jahren ist, wie es scheint, die Trutznachtigall von der Forschung vernachlässigt worden, obgleich diese Gedichtsammlung geschichtlich wie ästhetisch zu den bedeutendsten Leistungen der katholischen deutschen Barockpoesie gehört. Zwar berichten mehrere Werke über Spees Leben<sup>a)</sup>, andere<sup>b)</sup> über seine Sprache, sein Naturgefühl u. s. w., und natürlich ist auch Gesamtdarstellungen der Periode Einiges zu entnehmen<sup>c)</sup>. Als Ganzes für sich ist die Gedichtsammlung jedoch bisher kaum behandelt worden, und es wäre also an der Zeit, eine neue Würdigung und Synthese zu versuchen. Dass diese im Rahmen einer kurzen Abhandlung nicht erschöpfend sein kann, ist selbstverständlich, und wir wagen denn auch nur Prolegomena zu einer Gesamtdarstellung vorzulegen, Anregungen also mehr als Erfüllung. Es kommt uns dabei hauptsächlich auf den Versuch an darzutun, wie Spees Bildersprache aus der mystisch betonten Gefühlshaltung der zu seiner Zeit neubelebten mittelalterlichen »Jesusminne« hervorgeht, formal jedoch von der modischen petrarchistischen Liebessprache beeinflusst ist, was mit Beispielen sowohl aus petrarchistischen Schriftstellern als auch aus den petrarchistisch bestimmten weltlichen und geistlichen Emblembüchern belegt werden soll. Spees Praxis dürfte sich also als eine genaue Parallele zu der mittelalterlichen geistlichen Verwendung der höfischen Minnedichtung erweisen.

Gedichte sind, nach dem bekannten Goethewort, gemalte Fensterscheiben: sie wollen von innen gesehen werden. Im Laufe der Jahrhunderte kann sich aber der Staub so dick auf das Fenster legen, dass die ursprünglichen Farben und Umrisse kaum noch wahrzunehmen sind, und in einem solchen Falle bedarf es einer Reinigung von aussen, um die Malereien wiederaufzufrischen. So ist es wohl auch den Speeschen Gedichten ergangen — man fühlt zwar ein Herz darin klopfen, aber die ganze Gestalt

ist kaum noch zu erkennen. Von aussen nach innen werden wir denn auch im Folgenden vordringen, indem wir nach ein paar Worten über des Dichters Leben die äussere Gestalt seines Buches samt Titel und Anordnung ins Auge fassen, um dann aus den geschichtlichen Voraussetzungen des Werkes weitere Hilfe für das



Abb. 1. Christus am Lebensbaum gekreuzigt (Frühdruck).

Verständnis zu suchen. Diese Voraussetzungen aufs Papier zu bringen als das was sie sind, tausendfach verflochtene Fäden eines organischen Gewebes, ist ja leider unmöglich, und wir müssen sie deshalb einzeln, können nicht alle zugleich betrachten. Was das Gesamtbild dadurch an Lebenstreue verlieren mag, wird hoffentlich an Übersichtlichkeit gewonnen. Als einfache Not-hilfe ist darum die folgende Einteilung des Stoffes aufzufassen, und der Leser wird gebeten, bei dem Einzelnen immer das Ganze im Auge zu behalten.

## II. Der Verfasser.

Über Spees Leben brauchen wir nur das nötigste anzudeuten. Erwähnt man den dreissigjährigen Krieg und zieht man die zwei Buchstaben S. J. nach seinem Namen in Betracht, sind

schon die äusseren Umrisse seines Schicksals gegeben. 1591 zu Kaiserswert geboren wurde er frühzeitig in ein Kölner Jesuitenkollegium aufgenommen; 1610 trat er in die Gesellschaft Jesu ein. 1613—15 studierte er Philosophie in Würzburg, und war danach bis 1619 als Gymnasiallehrer tätig; im Jahre 1617 hatte



Abb. 2. Dieu d'amour im Baume, auf Liebespaar zielend (Ma. Elfenbeinspiegel).

er beim Ordensgeneral vergebens um Erlaubnis nachgesucht, als Missionar nach Indien zu gehen. Stattdessen widmete er sich theologischen Studien, empfing 1622 die Priesterweihe, bestand 1623 das Schlussexamen und erhielt eine philosophische Professur an der Universität Paderborn, die er 1626 aufgab. 1630 hatte Spee für kurze Zeit einen Lehrstuhl für Moraltheologie in Paderborn inne, dann wurde er Beichtvater. In dieser Eigenschaft hat er wahrscheinlich die schmerzlichen Erfahrungen gemacht, die in der 1631 anonym veröffentlichten *Cautio criminalis*<sup>d)</sup>, einem vielgelesenen und nicht ganz erfolglosen Angriff auf die Hexenprozesse, Niederschlag fanden. Nach mehrfachem Wechsel des Wohnsitzes wurde er 1628 nach Peine gesandt, um die Grafschaft für den rechten Glauben wiederzugewinnen, was ihm so gut gelang, dass man evtl. weiteren Erfolgen 1629 durch ein Attentat

vorzubeugen suchte. An ein langes Krankenlager schloss sich eine Erholung auf dem Lande, und man nimmt an, dass er hier eine Reihe seiner Lieder geschrieben hat. Einige davon wurden schon 1635 im *Seraphischen Lustgarten* und im *Kölner geistlichen Psalter* gedruckt; gesammelt erschienen sie bekanntlich erst 1649 unter dem Titel *Trutznachtigall*<sup>1</sup>. Seit Herbst 1631 war Spee als Professor der Moralthologie wieder in Köln, wo er 1632 das gleichfalls posthum erschienene *Güldene Tugendbuch*, ein Andachtsbuch in Prosa mit Einschub mehrerer Lieder, vollendete.<sup>2</sup> 1633 siedelte er nach Trier über und wurde zwei Jahre später mit der Stadt in die Nöte des Krieges hineingezogen. Der Plünderung durch die Soldateska folgte eine pestartige Seuche auf dem Fusse, die jedoch Spee nicht davon abhalten konnte, die Kranken und Verwundeten in treuer Liebe zu pflegen. Dieser Tätigkeit entriss ihn am vierten August 1635 der Tod, im Alter von 44 Jahren.

Wir wollen diesen kurzen Abriss mit einer kleinen Geschichte beschliessen die, ob wahr oder nicht, jedenfalls für Spee sehr

<sup>1</sup> Die benutzten Ausgaben der TN sind: TN v. Fr. Spee, hrsg. G. Balke, Lpz. 1879 (Deut. Dichter d. 17. Jhdts. 13); F. v. S., *TN nebst den Liedern aus dem GT* (nach d. Ausgabe v. Brentano) hrsg. A. Weinrich, Freiburg i. B. 1908; *TN v. F. S.*, hrsg. G. O. Arlt, Halle 1936 (Neudrucke 292—301). Sie werden im folgenden als BALKE, WEINRICH bzw. TN zitiert. Die ausführliche Bibliographie bei De Backer/Sommervogel, *Bibl. de la Comp. de Jésus VII*, 1424—31 zeugt von der dauernden Beliebtheit der TN; überraschend ist allerdings, dass man sie 1850—51 einer »Humoristischen Groschen-Bibliothek« einverleibte. Die Originalausgabe konnten wir nur vorübergehend im British Museum benutzen. Hans Pyritz' Besprechung der Ausgabe Arlts (Deut. Lit. Zeit. 1938, 88—91) bietet wichtiges Material, u. a. den Hinweis auf zwei weitere HSS in Köln (siehe Karl Menne, *Deut. u. niederl. HSS*, Köln 1930, I,7 (Mitt. aus d. Stadtarchiv v. Köln, Sonderreihe X,1) und Nordkirchen (Herz. Schlossbibl. No. 5299).

<sup>2</sup> Wie die TN im Laufe des 17—19. Jhdts. mehrmals gedruckt (siehe De Backer/Sommervogel a. a. O.). Uns war nur die modernisierte Ausgabe Coblenz 1850 (2. Auflage der von Brentano durchgesehenen von 1829) zugänglich; die Lieder des GTB werden im folgenden nach Weinrichs Ausgabe (*GTBW*) zitiert. In der Brentanoschen sind sie, wie ein Vergleich mit Weinrich zeigt, stark bearbeitet. Übrigens sind Brentanos Fassungen an sich sehr interessant — man vergleiche z. B. seine Version von No. 22 Str. 4 mit Spees Original:

Für vns die schöne Nachtigal	Für uns die schöne Nachtigal
Den Sommer laut begrüset	Den Sommer laut begrüset,
Ihr stimlein vber berg vnd thal	Durch Berg und Thal ihr Wunderschall
Den gantzen Luftt versüset. (Spee)	Die blaue Luft versüset. (Brentano).

Dass die TN in vollem Umfang nur unter Ausnutzung des GTB verstanden und beurteilt werden kann, wird hoffentlich aus dem Folgenden hervorgehen. Eine wissenschaftliche Neuausgabe des GTB ist deshalb für die weitere Speeforschung eine unbedingte Voraussetzung.

charakteristisch ist: 'In Köln hatte dieser fromme Pater eine Galante, die öfters Nachtconcerte und bei der Gelegenheit von Vornehmen, die sie gaben, Recreationsbesuch empfing, durch



Abb. 3. Christus am Lebensbaum gekreuzigt (1619).

ein geistliches Ständchen bekehrt, das er selbst mit allen für Geld gedungenen Musikanten brachte. Sie hat nach wenigen Unterredungen mit unserem Pater ihr voriges Naturleben verleugnet und ein geistliches, vielleicht wie eine zwote Armille, im Kloster, dem sie sich widmete, angefangen' (BALKE XXVI).

### III. Das Buch.

#### Gestalt, Titel, Aufbau.

Wer das kleine Buch in der Originalausgabe in die Hand nimmt, merkt gleich, dass es praktisch gedacht ist, als intimer Freund im Kämmerlein oder Begleiter auf der Reise, ein geistliches Taschenbuch für Freud und Leid. Schlägt man es auf, wird man gewahr, dass drei Künste, die des Wortes, des Bildes und der Musik — in echt gegenreformatorischer Weise — den Sinn zur Andacht stimmen sollen<sup>1</sup>. Auf die Musik können wir hier leider nicht eingehen<sup>e)</sup>, wollen aber die beiden anderen Schlüssel zum Werk, zuerst den Titel, und dann, nach einer literarisch-ikonographischen Voruntersuchung, auch das Titelkupfer (Abb. 6) eingehender behandeln.

Der Titel Trutznachtigall deutet eine bildlich-allegorische Haltung an, welche das Titelkupfer unterstreicht, und die, wie wir sehen werden, auch für den Text bestimmend ist. Der polemische Inhalt des Wortes wird in der 'Vorred dess Authoris' (S. 5) deutlicher betont: 'Trvtz Nachtigall wird diss Büchlein genandt/weiln es trutz allen Nachtigalen süß/vnnd lieblich singet/vnnd zwar auffrichtig Poetisch . . .' Welche Assoziationen hat aber die Nachtigall bei Spee und seiner Zeit hervorgerufen? Der den weltlichen Poeten sehr geläufige Mythos von der Verwandlung Philomeles kommt hier kaum in Frage; dagegen liegt der antike Gebrauch, den Dichter mit einer Nachtigall zu vergleichen, Spees Gedanken näher: Spee selber bietet als geistliche

<sup>1</sup> Zwar gibt es von der Erstaussgabe zwei verschiedene Auflagen, eine wie die beschriebene, eine andere 'the issue (which we believe to be the earliest) without the engraved frontispiece and 12 ff. of music; only six copies are known of the issue containing these additions . . . according to . . . Prof. H. S. Jantz of Northwestern University' (nach Katalog 78, s. 25 von Messrs. Martin Breslauer, London 1953 — Arlt X spricht von 'zwei gleichzeitigen Auflagen'). Die vermutete Priorität der melodie- und bildlosen Auflage (ob diese Vermutung sich etwa auf Varianten zwischen den beiden Auflagen stützen kann, wissen wir nicht — Arlt spricht mit keinem Wort davon) wäre natürlich nicht ohne Bedeutung für die Bestimmung der handschriftlichen Druckvorlage. Denkbar wäre z. B., dass während der Drucklegung eine mit Melodien versehene HS zum Vorschein gekommen ist — wenn es sich nicht einfach um eine geänderte Disposition des Verlegers handelte. Wie dem auch sei, glauben wir nur in der mit Bild und Musik versehenen Auflage die vollständige (oder fast vollständige, vgl. die Bemerkungen weiter unten über mögliche Illustrationen) Verwirklichung von Spees Gedanken erkennen zu dürfen.

Nachtigall den weltlichen Trutz, d. h. er wendet mit einem seiner Zeit und besonders der Gesellschaft Jesu natürlichen Kunstgriff die Waffen der Welt gegen sie selbst — das süsse Lied der seit altersher als Vogel der weltlichen Liebe bekannten Nachtigall konnte nur durch einen noch schöneren Gesang von der himm-



Abb. 4. Cupido/Jesus am Baume gekreuzigt, vor ihm die sponsa (Hugo, PD)

lischen Liebe überwunden werden. Der für Spee wichtigste Einfluss ist somit nicht in der Antike, sondern im Mittelalter zu suchen. Der »doctor seraphicus« St. Bonaventura (1221—74) hatte in seiner *Philomena* die Nachtigall für die religiöse Poesie gewonnen<sup>f)</sup>. Hier wird sie als Frühlingsbote begrüsst, worauf eine Beschreibung ihres 'Schwanen'gesanges im Laufe eines Tages folgt (Str. 1—10; B. weist deutlich auf eine Quelle hin: 'legi', de hac ave legitur', sagt aber nicht welche); allegorisch bedeutet die Nachtigall 'animam virtutibus et amore plenam' (Str. 12), und ihr Gesang wird zuerst mit den Tageszeiten, dann allegorisch mit dem Leben und Tod Jesu verbunden, zunächst in kurzer Übersicht (14—16), dann mit einer langen Medita-

tion für jeden Zeitpunkt (17—18), worauf B.s eigene Schlussworte folgen (86—90). Es lässt sich kaum im Einzelnen beweisen,



Abb. 5. Cupido/Jesus am Baume, vor ihm die sponsa (Strassburger TN HS).

dass Spee die *Philomena* benutzt hat, aber man darf wohl annehmen, dass er mit dem kongenialen Mystiker Bonaventura vertraut gewesen ist (vgl. GTB 133), dessen poetischer Stil, wie der seine, zugleich emotional und etwas preziös ist. Übrigens

erfuhr ja gerade zu dieser Zeit das Studium der Kirchenväter eine Neubelebung, und in Conrad Veters Hymnensammlung *Paradeisvogel* aus 1613 findet man eine deutsche Paraphrase der *Philomena*<sup>1</sup>; der Urtext mit einer lateinischen, dramatisch gestalteten Paraphrase Jacob Baldes taucht 1645 wieder auf: *Paraphrasis lyrica in Philomelam* . . . (auch *Opera* IV 487—548, Köln 1660). Bemerkenswert ist in dieser Verbindung, dass Spee im GTB (II.164) auf die TN unter dem Titel 'Kreuznachtigall' hinweist. 1617 begegnet in des italienischen Jesuiten Famianus Strada *Prousiones Academicæ* ein Gedicht in Claudians Manier auf einen Wettkampf zwischen einem Lautenspieler und einer Nachtigall, der mit dem Tod der letzteren endigt; das Gedicht konnte sich bald europäischer Beliebtheit erfreuen (vgl. z. B. die englische Übersetzung des Konvertiten Richard Crashaw, 'Musick's Duell', *Poems* ed. L. C. Martin, Oxford 1927 S. 149, lat. Text das. S. 438) und war wohl auch Spee bekannt. Silesius

<sup>1</sup> Uns nur in der gekürzten Fassung (nach Corner 1631) bei Kehrein, *Die ältesten kath. Gesangbücher* I.703—13, Würzburg 1859 (50 Strophen statt 90) zugänglich. Beschreibung des *Paradeisvogels* m. Neudruck der Vorrede u. Singweise der *Philomena* bei Bäumker, *Das kath. deut. Kirchentied* I, bzw. S. 174—76, 205—07 u. 610; Vetter schreibt das. 207: '... warumben sollte es den jungen Knaben vnd Jungfrauen nicht tausentmal lustiger vnd lieblicher seyn, S. Bonaventure holdselige Nachtigall, in den Sommerrayen auf der Gassen nachzusingen, als andere leichtfertige Buhlenlieder?' Vielleicht ist die Kürzung eben m. Bezug auf die 'Sommerrayen auf der Gassen' geschehen. Für weitere Beispiele für Wechselwirkung zwischen geistlicher und weltlicher Musik und Gedichten vgl. S. 100. 1 unten.

Übrigens ist der Name *Paradeisvogel* genau wie TN allegorisch aufzufassen, wie es Vetter in seinem Vorwort ausdrücklich betont: »Dann wie diser Vogel nach angeben deren, so von seiner Natur schreiben, sich nie auf den Erdboden lasset, sonder jederzeit in der Hoehle des lustigen vnd hayteren Luftts lebt und schwebt, auch sogar wann er zu Rasten gedrungen wirdt, mit nichten auff die Erden kombt, sonder von Gott wunderbarlich mit zweyen Schnirckeln vnd gleichsam Schuerlein versehen, sich an die eussersten Naestlein der Baeum gantz artlich anhenckt, vnnd solcher Gestalt auch schlaffend im freyen Luftt bleibt« (Bäumker I.206). Vetter verwendet also wie Bonaventura und Spee eine weltliche Tradition für einen geistlichen Zweck; übrigens verzeichnet Kehrein I.41 einen *Geistlichen Paradeis Vogel* von 1625.

Als Beispiel für die emblematische Verwertung des Paradiesvogels mag auf Joach. Camerarius, *Symbolorum* . . . *ex volatilibus* . . . *centuria tertia*, Bl. 42<sup>r</sup>—43<sup>r</sup>, Nürnberg 1597 verwiesen werden. Das Schlussemblem in Baldes Paraphrasis 1645 zeigt eine Nachtigall auf dem Rücken eines Paradiesvogels ruhend — eine sinnige Vereinigung der beiden Symbole, die sehr wohl zu Spee passen könnte (vgl. S. 170 unten). Noch ein kleines Beispiel für dieselbe Taktik ist ein Detail aus dem emblematischen Kupfer Bl. A<sub>2</sub><sup>r</sup> ebendasselbst, eine Laute, worauf eine tote Nachtigall liegt. Dies ist eine geistliche Deutung der weltlichen Hieroglyphe für Musik, eine Laute mit einer Zikade (reprod. bei Volkmann, *Bilderschriften* Abb. 28 — man erinnert sich aus Homer an die Beliebtheit des Zikadengesanges in der Antike); die geistliche Auslegung wird durch die Inschrift IHS und den Platz im Bilde gesichert.

bietet in seiner *Heiligen Seelenlust* (hrsg. Ellinger, Neudrucke 177—81, S. 208—10, Halle 1901) ein Gedicht, worin Jesus die



Abb. 6. Cupido/Jesus am Baume, vor ihm die sponsa (Pariser Kopie).

Nachtigall ist und ihr Lied die sieben Worte am Kreuze (vgl. TN 318.4). 1675 erscheint — bei Spees Verleger Friessem — eine *Christliche Nachtigall . . . durch P. Dominicum Nugent S. J.* (De Backer/Sommervogel I. V. 1836); 1676 erscheint zu Bamberg

A. Pressons Übersetzung von Hugos *Pia Desideria* II unter dem Titel 'Der weitberühmten Trutz Nachtigal Töchterlein . . .', 1677 der dritte Teil als 'Der lieblichen Trutz Nachtigall Enckel . . .' 1683 u. 1684 erscheint eine andere Übersetzung betitelt "*Himmliche Nachtigall*" (De Backer/Sommervogel I. IV. 516). Vor und nach Spee war also ein ganzer Chor weltlicher und geistlicher Nachtigallen zu hören, und zwar besonders innerhalb der S. J., sodass man von einer festen Tradition sprechen kann<sup>1</sup>.

Nach dieser Einordnung des Titels in einen weiteren Zusammenhang müssen wir zu Spees Büchlein zurückkehren. Zu dem erwähnten religiösen Motiv gesellt sich auch ein künstlerisch-patriotisches: er ist beflissen, 'zu einer recht lieblichen Teutschen Poetica die baan zu zeigen/ vnd zur grösseren ehren Gottes [S. J.!] einen neuen geistlichen Parnassum/ oder kunstberg algemach anzutretten' (Vorrede § 2 — auf die Stellung dieser Vorrede in der Poetik des Jahrhunderts wollen wir hier nicht eingehen). *Utile dulci* ist also das Ziel, und der für Spee (und seinen Orden) charakteristische Nachdruck auf *dulce* ergibt sich aus § 3: 'deren Menschen hertz/so es lesen oder hören werden/in Gott vnd Göttlichen sachen ein gnügen vnd frolocken schöpfen'; in *dulci júbilo* bleibt die tragende, wenn auch nicht ungeübte Grundstimmung.

Auch das Register deutet auf den Gebrauch des Buches als eine Art lyrischer Hausapotheke hin, und so dürftig es auch ist, lassen sich doch einige Schlüsse daraus ziehen, auf die wir später zurückkommen werden. Auffallend ist z. B. die Häufigkeit der Hinweise auf Jesus, wohingegen Gott der Vater in den Hintergrund tritt. Auch auf Maria wird nur einmal hingewiesen, eine Vernachlässigung der Jungfrau, die bei einem Mitgliede der S. J. besonders auffällig ist (vgl. dagegen die sehr stark vom Marienkult

<sup>1</sup> Ein bequemes Kompendium der klassischen und neulateinischen Nachtigallen bietet Caspar Dornavius, *Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Joco-Seriae* 1,386—99 Hanau 1618. Auf einen Essay von Ulysses Aldrovandus folgen neun Folioseiten mehr oder weniger virtuoser Nachtigallengedichte, wovon zwei (von Pontanus u. Mattmann, 394—95) die Philomela auffordern, dem Christkind in der Wiege vorzusingen. Ein drittes, von Petrus Lotichius, beruht auf demselben Motiv wie bei Spee (TN No. 5): eine Nachtigall, die sich, mit dem Echo rivalisierend, zu Tode singt. Zum Schluss noch ein Titel: *Zeevsche Nachtegall*, Amsterdam 1623; auch hier ist der Name polemisch gemeint — 'z. N.' nennt man spöttisch die Frösche von Zeeland (vgl. Feilberg, *Ordbog* s. v. *Nattergal*), und das Büchlein will beweisen, dass es da auch wirkliche Nachtigallen, i. e. Dichter gibt. Das *Woordenboek d. nederl. Taal* IX,1433 führt noch eine '*Gheestelijcke Nachtegael*' von 1634 an. Vgl. auch Curtius 166.

geprägten Gedichte Baldes und zum Teil auch Sarbiewskis). Die Kategorie 'Abbildung' zeugt wieder von der bildhaften Tendenz Spees, während seine allegorische Neigung in 'Wie das Zeitliche



Abb. 7. Cupido/Jesus am Baume, vor ihm die sponsa (TN Titelpuffer 1649).

auff geistlichen Sinn möge gezogen werden' zum Vorschein kommt. Bemerkenswert ist ferner, dass nur ein einziges Gedicht ('Franciscus Xaverius') der Welt ausserhalb des eigenen Bewusstseins entstammt — auch hierin weicht Spee von der gewöhnlichen S. J. Tradition ab, die beflissen war, weltliche Gönner und Freunde zu besingen (vgl. wieder Balde, Sarbiewski u. a. m.).

Auf dieses prosaische Inhaltsverzeichnis folgen zwei poetische, das Widmungsgedicht von Nakatenus (Weinrieh XXXIV, von



Abb. 8. Christus u. d. minnende Seele Zyklus (Münchener Einblattdruck).

Arlt X übersehen, der es Friessem zuschreibt) und Spees eigener 'Eingang'. Der Pater ruft die Musen an, preist Spee auf gut Horazisch als durch Kunst und Natur hervorragend, gibt den Inhalt der *Trutznachtigall* in einer Paraphrase des Speeschen



Abb. 9. Christus von der minnenden Seele erschossen (Donaueschinger HS).

Eingangs an, bietet einen kurzen Abriss von seinem Leben und Tod, behauptet in einem wohlbewährten Gemeinplatz, dass Spees Bildnis jetzt in seinen Werken zu finden sei, und fordert schliesslich den Leser auf, das Buch nach Spees Absicht zu gebrauchen. Der Aufbau ist also ganz traditionell, aber es ist Nakatenus gut gelungen, seinen Beitrag auf den Ton und Sinn Spees zu stimmen, und die treffende Charakteristik seiner Persönlichkeit steht hoch über den gewöhnlichen Ehrengedichten dieser Art.

Spees Eingangsgedicht bildet eine schöne Overture, die den Leser stilistisch und thematisch auf das Folgende vorbereitet — denn die Sammlung ist wirklich als Ganzes durchkomponiert, wenn auch nicht mit strengster Konsequenz (vgl. Ellinger über Silesius, HS XIX). Die ersten zehn Gesponsgedichte entsprechen



Und hiermit wollen wir diese Aspekte der TN auf einige Zeit verlassen, um auf die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Tit elkupfers näher einzugehen. Dabei mag es zur Rechtfertigung des Umfangs der diesbezüglichen Untersuchungen vielleicht angebracht sein, dem Ergebnis ein wenig vorzugreifen und hier schon festzustellen, dass die Voraussetzungen des Titelbildes zugleich die des ganzen Werkes sind. Denn, wie wir sehen werden, ist dieses Bild kein bloss ästhetischer und frei erfundener Bücherschmuck. Vielmehr hat es dem damaligen Leser wie ein vertrauliches 'Öffne dich Sesam' unmittelbar eine tiefere Welt erschlossen, wo wir auf historischem Wege mühsam einen Schlüssel herstellen müssen.

#### IV. Das Tit elkupfer als Schlüssel des Werkes.

##### **Tradition und Bedeutung.**

###### *1. Frühere Deutungen.*

Wie wir oben sahen, zeugten sowohl die Wahl des Titels als auch die Komposition des Buches von einer bestimmten Absicht Spees. Es liegt deshalb nahe, anzunehmen, dass ebenfalls das Tit elkupfer etwas ganz bestimmtes ausdrücken soll, was um so wahrscheinlicher vorkommt, als auch bei anderen Publikationen der Zeit ein solches Bild keine bloss e Illustration ist, sondern irgendwie einen verblühten Kommentar zum Werke bietet.

Ein Blick auf die Handschriften zeigt, dass der Entwurf des Bildes auf Spee selbst zurückgeht: das Strassburger Autograph trägt auf dem Titelblatt eine Federzeichnung (Abb. 5), die zwar in dem Trierer Autograph nur durch ein für sie bestimmtes Rechteck repräsentiert ist, dafür aber in der Pariser Abschrift sorgfältig nachgezeichnet worden ist (Abb. 6). Wie aus unseren Wiedergaben hervorgeht, hat sich der Stecher des Tit elkupfers (Abb. 7) sehr genau an Spees Entwurf angeschlossen, allerdings mit überlegenem künstlerischen Können; aus den etwas unbehilflich steifen Andeutungen Spees wird eine anmutig bewegte Landschaft, und die Darstellung der ganzen Situation ist auch menschlich eindrucksvoller.

Die Authentizität des Kupfers ist also gesichert, und die nächste Frage ist: Was soll das Bild darstellen, und was bedeutete die Darstellung für Spee und seine Zeit? Prüfen wir zuerst einmal die Antworten der bisherigen Speeforschung.



Abb. 11. Unreine Minne, einen Narren und einen Weisen anfallend (Zireläres 'Welscher Gast').

Balke (a. a. O. XXXVIII) sagt darüber:

Das Titelblatt enthält über den Titel eine sauber ausgeführte Federzeichnung welche eine Allee darstellt. An dem ersten Baume rechts hängt der Leichnam Christi in der Gestalt eines Engels mit Heiligenschein und Flügeln . . . Vor dem Christuskindlein sitzt eine Gestalt im Mönchsgewande, den Blick zu ihm erhoben, die Hände in den Schos gefaltet, die Brust von einem Pfeile durchbohrt.

Weinrich (a. a. O. XXXIII ff.) bemerkt:

Am ersten Baume einer Allee hängt die »gekreuzigte Liebe« in Gestalt eines Engels. Neben einem Springbrunnen . . . sitzt die »Gespons Jesu« von einem Liebespfeil getroffen, in andächtiger Betrachtung versunken.

A. Becker (Die Sprache . . . Spees, VII) schreibt:

‘Jesus am Kreuze. Seine Liebe bohrt sich als Pfeil in die in der Nähe weilende liebende Seele ein’ und führt fort, allerdings ohne nähere Angaben ‘es ist aber ein alter Stich den Spee vorfand, kaum eigens erfand’.

Ermatinger (a. a. O. 44—45) leitet seine Besprechung mit den folgenden ebenso tiefsinnigen wie geschmackvollen Bemerkungen ein:

‘Die Jesusliebe . . . ist doch wohl im Grunde verdrängte weltliche Liebe, so dass der Dichter geradezu als eine Art von schlimmheiligen Vitalis . . . erscheint, der schöne Sünderinnen bekehrt und damit zugleich seine Sehnsucht nach dem Weibe stillt, wie denn ja auch in der Tat Spe jahrelang Hexen auf den Tod vorzubereiten hatte’ (— man versteht, dass selbst der Tod jener zweihundert Männer und Frauen kaum eine solche ungeheure Sehnsucht nach dem Weibe stillen konnte, und dass die *Cautio Criminalis* einfach ein schlimmheiliger Versuch war, diese bösen Triebe zu verhehlen — Vulgärpsychoanalyse ersten Ranges!), und er fährt fort: ‘Das von ihm gezeichnete Titelblatt der Trutznachtigall stellt ihn in sehr weltlicher Lage dar: in einer Baumallee vor einem an einem Stamme gekreuzigten Christus am Boden sitzend, vom Liebespfeil das Herz durchbohrt. Aber der Gekreuzigte ist ein in fast koketter Haltung dargestelltes Kind mit Engelsflügeln, dem man keinen Schmerz der Marterung anspürt. Spes Liederkunst versinnbildlicht eine auf einem zierlichen Springbrunnen sitzende Nachtigall, die das Köpfchen zu den Baumkronen aufhebt. Das Verhältnis zu Jesu, das Formen einer recht weltlichen Liebesinbrunst bildet, dient nur dazu, die natürliche Welt innerlichst mit feurigem Leben zu durchglühen.

Noch Arlt (a. a. O. VII) spricht von einer sitzenden ‘Mönchsgestalt’.

Diese sehr verschiedenen Auslegungen desselben Bildes können einen schon recht bedenklich stimmen — wie soll man hier entscheiden? Wer näher zusieht, wird aber bald erkennen, dass den verschiedenen Deutungen eines gemeinsam ist: es sind alles einfache Postulate, ohne jeden Versuch, ihre Richtigkeit konkret zu dokumentieren. Es bestünde also noch die Möglichkeit, auf dem dokumentarischen Wege zu einer stichhaltigen Lösung zu gelangen.

Da es uns darum geht, nicht allein das Kupfer, sondern das ganze Werk aus der von uns postulierten Tradition heraus zu verstehen, wollen wir auf den folgenden Seiten zuerst die Entwicklung dieser Tradition, nämlich der Emblemantik, in ihren Hauptzügen betrachten. Eine Übersicht über die diesbezügliche

Forschung ist im Anhang zu finden, hier folgt nur eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse, von der formalen wie von der inhaltlichen Seite her gesehen. Denn die Emblematik ist grundsätzlich als Zweckkunst aufzufassen — ob weltlich oder geistlich



Abb. 12. Militia amoris, ovidisch (Vænius).

bestimmt, immer will sie etwas aussagen, das über die bloße Darstellung hinausgeht. Das Bild wird zum Zeichen, zu einem Stenogramm des Verstandes und des Gefühles.

## 2. Bildlich-literarische Voraussetzungen.

### a. Weltliche Emblemantik.

In der Entwicklungsgeschichte der Emblemantik wiederholt sich, soweit wir sehen können, die aus so vielen anderen Gebieten wohlbekannte Erscheinung einer doppelten Inspiration: einerseits eine alte Tradition, die von der Antike durch das Mittelalter unter starker Modifizierung bis in die Renaissance fortlebt, andererseits der neue direkte Einfluss der wiederbelebten Antike auf die Renaissance. Aus der Begegnung solcher Strömungen geht ge-

wöhnlich die neuere siegreich hervor, und die alte, die doch den Boden bereitet hatte, fällt der Vergessenheit anheim. Die neuere Emblemforschung hat, wie im Anhang angedeutet, vorwiegend die Giehlow'sche Linie fortgesetzt, ohne vielleicht genügend zu erwägen, ob Giehlow's durch Dürer bestimmter Ausgangspunkt auch im Hinblick auf andere Zielsetzungen der geeignetste ist, und sie hat daher die neue Strömung, die Hieroglyphik, etwas einseitig hervorgehoben; und dennoch scheint uns die Kontinuität nicht minder wichtig zu sein als der neue Einsatz. Der didaktische, oft ziemlich handfest anmutende Gebrauch der Natur und der Kunst (ob bildlich oder plastisch) ist ja gerade für das Mittelalter charakteristisch, und eben diese allegorisierende Gesinnung ist es wohl auch, die sich in der Emblematik spiegelt, nur natürlich in erster Reihe ästhetisch oder ethisch, nicht religiös gedacht, und zu einem entsprechend veränderten Stilideal ausgeformt. Bemerkenswert ist auch, dass die mittelalterliche Tradition in Wandgemälden oder Bilderbogen überwiegend volkstümlich bestimmt, während die neue aristokratisch orientiert war, was sich sowohl in der Stoffwahl als auch in der Formsprache spiegelte. In den späteren religiösen Emblem Büchern gehen die beiden Tendenzen gewissermassen ein Kompromiss ein.

Für die Antike gab es bekanntlich keine strenge Sonderung zwischen den Künsten des Wortes, der Musik und des Bildes — alles war musische Kunst, und erst später fand eine Spezialisierung statt. Horaz leitet bekanntlich die Epistel *Ad Pisones* mit einem Vergleich aus der Malerei ein, und spricht von der *'aequa potestas'*, die nach altem Brauch für *'pictoribus atque poetis'* gilt, worauf dann die Kunsttheorie der Renaissance die folgenschweren Gleichungen *'poesis = pictura loquens'* und *'pictura = poesis muta'* bauen sollte. In der hellenistischen Zeit waren die Beziehungen zwischen Wortkunst und bildender Kunst besonders eng — die erstere wurde malerisch beschreibend, die letztere anekdotisch erzählend, beide mit Vorliebe ihre Themen in der Mythologie suchend. So entstanden Mischgenren wie z. B. Philostratos' *Imagines*, kurze Beschreibungen wirklicher oder erfundener Kunstwerke — oft mit einer witzigen Pointe —, die sich auch z. B. im Roman breit machten und als Bildgedichte in den beliebten Anthologien einen Platz fanden. Diese 'Wortbilder' oder 'Bildworte' entstammten freilich keiner blossen Modelaune, son-

dern hatten eine Vergangenheit als solide Gebrauchskunst — das *epigramma* war ja ursprünglich eine Aufschrift, sei es auf Stelen oder Vasen, erzählend oder hortativ geformt. Und als solche



Abb. 13. Militia divini amoris (Hugo, PD).

bildbegleitende Gebrauchskunst (wenn man das Wort so verwenden darf) zieht sich das Epigramm in wechselnder Gestalt vom Hellenismus durch das christliche Mittelalter, über Gemäldetitelus (programmatisch, erbaulich oder erzählend, im 13. Jhd. aussterbend) und Spruchbandtitulus bis zum spätmittelalterlichen Bilderbogen, welcher, Bild und Text vereinigend, zuerst gezeichnet oder gemalt, dann als Einblattdruck überall verbreitet wurde, in volkstümlicher oder streng künstlerischer Form (Rosenfeld a. a. O. I. 1—3; vgl. unsere *comic strips*). Der

weltliche Typus des mit Text versehenen Bildes lebte als Neuruppiner und in anderen Arten der *imagerie populaire* (vgl. z. B. \*Duchatre/Saulnier, *L'imagerie populaire*, Paris 1925, van Heurck/Boekenoogen, *Hist. de l'imagerie populaire Flamande*, Bruxelles 1910,) bis zu den *comic strips* und dem Film der Neuzeit fort; sehr treffend reiht Leo Spitzer<sup>1</sup> auch das moderne Reklamebild in diese Tradition ein. Der geistliche Bildtypus, oft als Vorlage für den Kirchenschmuck verwendet, verband sich mit Genren wie Totentanz, *biblia pauperum* u. s. w., und lebt noch heute, zwar meistens in Einzelbildern, besonders innerhalb der katholischen Kirche fort. Auch verwandte Bildwerke weltlicher oder geistlicher Art, wie illustrierte Fabelsammlungen, Bestiarien, Lapidarien u. s. w., sowie Individualschöpfungen wie Brants *Narrenschiff* gehören zum Substrat der Emblemliteratur.

Das eigentliche Emblembuch konnte aber erst entstehen wo solche von den Gebildeten fast vergessene mittelalterliche Ansätze durch die mehrseitige Inspiration der wiedergeborenen Antike neues Leben erhielten. Einerseits wurden Werke der bildenden Kunst sowie die Bildepigramme der Anthologie gerade aus jener späten Antike ans Licht gebracht und durch den Druck verbreitet, andererseits wurde die längstvergessene 'Wissenschaft' der Hieroglyphenkunde wiederbelebt. Um 1419 wurde eine geheimnisvolle Handschrift genannt *Hieroglyphica* aufgefunden, die angeblich von einem gewissen 'Horapollo' (schon der Name deutet ägyptisch-griechischen Ursprung an) verfasst, von einem ebenso unbekanntem Philippos ins Griechische übersetzt worden war. Das Werk reizte den spekulativen Hang der frühen Renaissance, wurde charakteristischerweise auch in den Kreis der neuplatonischen Philosophie einbezogen, und zirkulierte in Abschriften, bis der immer wache Aldus 1505 die *editio princeps* herausbrachte. Die erste literarisch-bildliche Verwertung in Buchform dieser angeblichen Geheimsprache der hohen Priester Ägyptens war die berühmte *Hypnerotomachia Poliphili* (verfasst 1467 und 1499 von Aldus in schönster Ausstattung gedruckt), die in Text und Bildern von den geheimnisvollen Hieroglyphen Gebrauch machte, und so zu den Vorläufern der Emblemata gehört.

<sup>1</sup> *A Method of Interpreting Literature*, 134, N. 5, Northampton, Mass., 1949. In demselben Kapitel, *American Advertising Explained as Popular Art*, zieht er eine interessante Parallele zwischen der 'préciosité' und dem 'desengaño' des Barock und dem modernen Reklamestil (a. a. O. 119).

Die spätere Renaissance brachte bekanntlich der typographischen Tradition eine durchgehende Neuerung, nicht nur in Inhalt und Stil der Bücher, sondern auch in Format und Ausstattung. Statt der meistens etwas schwerfälligen Inkunabel wurde



Abb. 14. Cupido auf einen Liebhaber schießend (Vanius).

besonders durch Aldus Manutius das Buch der Neuzeit entwickelt, wobei alles, Format, Satz, Papier, Einband, auf Handlichkeit, Billigkeit und dennoch Eleganz zielten. Diese Neuerung kam auch dem mit Bildern versehenen Buch, und dem Zeitgeist gemäss in erster Reihe dem weltlichen, zu gute. Nach diesem Muster wurde dann auch das Emblembuch, geradezu *das* weltliche Bilderbuch der gebildeten Stände, geschaffen.

Über dreissig Jahre sollten aber nach dem Erscheinen der *Hyperotomachia* vergehen, ehe das erste eigentliche Emblembuch in unserem Sinne gedruckt war, nämlich Andrea Alciatis *Emblemata*, das in sich Hieroglyphen, Fabeln, Sprichwörter, Epigramme u. s. w. vereinigte. Alciatis Buch, das aus der Zusammenarbeit italienischer und deutscher Humanisten hervorgegangen war (wie denn auch Dürers Ehrenpforte, die gewisser-

massen als ein Gegenstück zur *Hypnerotomachia* gelten kann), lag schon um 1522 vor, wurde aber erst 1531 in Augsburg gedruckt, mit einer Widmung an den hochverdienten Konrad



*Tendit arcum suum, et posuit me  
quasi signum ad sagittam. Thren. 3.*

*Sus donc Amour, mon coeur effresche,  
Bande ton arc, tire ta flasche.*

Abb. 15. Cupido/Jesus auf die ans Kreuz gebundene sponsa schiessend (Thea. Am.).

Peutinger. Der Erfolg war ungeheuer, und bald wurden in allen Ländern neue Ausgaben gedruckt; nur Aldus hielt sich hier zurück, und erst 1546 besorgten seine Söhne einen Druck von Aleiati. Man begnügte sich aber nicht damit, Alciati abzdrukken und zu übersetzen, sondern es erschienen auch eine ganze Menge Nachahmungen aller Art.

Gleichzeitig entstand eine sehr umfangreiche theoretische Literatur, auf deren Ausführungen über die Natur der Embleme,

ihre Eigenart den *imprese*, Devisen u. s. w. gegenüber, wir hier nicht eingehen wollen — dafür sei auf Giehlow, Volkmann und Praz verwiesen. Für unsere Zwecke können wir nach E. N. Thompson ein Emblem einfach als »a combination of motto, picture, and short poem used collectively to expound some moral or ethical truth« definieren; allerdings muss dann noch das Moment des verborgenen Sinnes hervorgehoben werden, das von der Auffassung der Hieroglyphen als einer Geheimsprache der hohen Priester bedingt, dem aristokratischen Ethos der Zeit besonders angemessen schien, wenn es auch bald in ein intellektuelles Spiel von *acutezza* oder Witz ausmündete. Als ein Emblembuch wollen wir eine Sammlung solcher Embleme in Buchform bezeichnen.

Von den vielen besonderen Unterabteilungen der Emblematik, wie Stammbüchern (worin die mittelalterliche allegorisierende Heraldik, von dem neubelebten Studium der römischen Münzen beeinflusst, weiterlebte), Ikonologien, wie Cesare Ripas (die, genau wie viele der oben erwähnten Einblattdrucke, vielen Künstlern und Handwerkern als Vorbilder dienten — vgl. z. B. E. Mâle, *L'art rel. après la concile de Trente*, Paris 1932), u. a. m. wollen wir hier absehen. Unter den eigentlichen Emblemsammlungen wollen wir im Folgenden grundsätzlich nur die erotischen und anti-erotischen betrachten, und von diesen besonders die niederländischen.

### b. Die Liebesproblematik.

Amorem hęc audis, lector? ne time; castus est.  
Ludimus; sed pię. Amorem profanum damus; sed  
vt fugias; diuinum; vt sequaris.

Typus Mundi 1627.

Ehe wir nach dieser allgemeinen Übersicht über die formale Tradition zu einer spezielleren Behandlung der erotischen Emblembücher und ihrer Vorläufer übergehen, sind nach der Inhaltseite hin ein paar Worte über die Liebe, die treibende Kraft in der hier zu behandelnden Geistesrichtung notwendig. Wenn wir dabei einige Kategorisierungen der Liebe wagen müssen, geschieht es nur der besseren Übersichtlichkeit wegen, ohne jeden Anspruch auf philosophische Gültigkeit dieser Einteilungen. Denn wie wir schon im Vorwort angedeutet haben, sind die

Grenzen der Liebesarten schwankend, und das Liebesproblem stellt ein mit Tinte und Blut vieler Forscher reichlich getränktes Schlachtfeld dar.



*Domine, ante te omne desiderium meum, & gemitus meus à te non est absconditus. Psal. 37.*  
O

Abb. 16. Die sponsa, Liebespfeile ('desideria') gegen Gott aufsendend (Hugo, PD).

In der Auffassung des Verhältnisses zwischen Eros und Agape, weltlicher und geistlicher Liebe, scheinen zwei Richtungen vorzuherrschen: eine überwiegend protestantische, die einen platonisch anmutenden Dualismus behauptet, und eine katholische, die einen aristotelischen Mittelweg befürwortet. Beide wurzeln tief in der Geschichte, wohl auch in der menschlichen Denkart,

und wir wollen unter Bezugnahme auf die vorhandene Literatur eine eigentliche Stellungnahme nach Möglichkeit vermeiden.<sup>g)</sup>

Die für uns wichtigste Form der geistlichen Liebe, welche in ihrer Gefühlshaltung vielleicht mehr Eroselemente als Agape enthält, ist die Jesusminne.<sup>h)</sup> Wir verstehen darunter die Sehnsucht der christlichen Seele nach der Vereinigung mit Christus, ein



Abb. 17. Zwei Cupidines, sich gegenseitig verwundend (Vænius).

totales Aufgehen in ihm unter Verlust der eigenen Individualität, das von gewissen inbrünstigen Naturen schon aus der Zeitlichkeit heraus angestrebt wird. Das Bedürfnis, diesem unbeschreiblichen Erlebnis menschlich verständlichen Ausdruck zu geben, verweist, wie es scheint mit einer universalen inneren Notwendigkeit, die Schilderung auf den Wort- und Gedankenschatz des weltlichen Eros, die einzige diesseitige Parallelerscheinung. Hiermit entsteht aber für den frommen Sinn ein neues Problem: wie kann bei der Verwendung profaner Worte und Vorstellungen jedes profane Missverständnis vermieden werden?

Historisch trat in dieser Situation wieder das mittelalterliche Universalmittel, die Allegorese, hinzu. Es war gelungen, die

jüdischen Liebeslieder des Hohen Liedes, nach einigem Bedenken, als ein allegorisches Hochzeitsgedicht in den Kanon aufzunehmen (z. Teil nach dem Vorbild der rabbinischen Tradition), und so das erotische Vokabular für die Kirche zu ge-



Abb. 18. Cupido/Jesus und die sponsa, sich gegenseitig verwundend (Embl. d'Amour Divin).

winnen, wodurch auch die Sprache der Mystiker eindeutig geheiligt wurde. Diese Deutung wurde in den HL-Kommentaren von Origenes festgelegt. Zuerst wurde sie auf das Verhältnis zwischen Gott und der ihn liebenden Seele angewendet, in einem späteren Kommentar verstand Origenes aber unter der Braut bald die Einzelseele, bald die Kirche. Zu diesen beiden Deutungen gesellte sich später noch eine mariologische, wonach die Braut Maria war, und schliesslich wurden alle drei oft als sensus triplex vereinigt. Bernhard von Clairvaux, der für die spätere Jesusminne massgebend wurde, stellte aber wieder die Braut-Einzelseele Deutung in den Brennpunkt seiner stark erotisch gefärbten

Hingabe an den für ihn fast menschlich gewordenen Jesus. Das so entstandene Liebespaar Jesus-Anima wird bald als erwachsen, bald als kindlich aufgefasst, letzteres wohl teils als Ergebnis des



Abb. 19. Die sponsa, den himmlischen Cupido erwählend, den irdischen abweisend (Hugo, PD).

wachsenden emotionalen Interesses für das Christkind im Weihnachtsmysterium (die Analogie zu der mystischen Wiedergeburt Christi in der Seele liegt nahe), teils vielleicht unter Einfluss der bildenden Kunst, welche die Anima oft diminutiv, bzw. kindlich darstellte, hierin antiken Vorbildern folgend (vgl. unten). Das Jesus-Anima Motiv wird also sowohl bildlich als auch literarisch gestaltet, und Text und Bild wachsen oft zu einem Zyklus an, der wahrscheinlich mit anderen Zyklen, wie z. B. dem Marienzyklus (vgl. die mariologische Deutung des HL), dem Katharina

von Alexandrienzyklus (worin ja auch von einem sponsalium die Rede war), in Wechselwirkung trat. Solche Darstellungen begegneten den Menschen des ausgehenden MA überall, graphisch und malerisch, in Grosskunst und Kleinkunst. Einige davon lebten in den folgenden Jahrhunderten weiter.

Was die Gestaltung der weltlichen Liebe im MA betrifft, scheint soviel festzustehen, dass sie formal und inhaltlich von der geistlichen beeinflusst war; da man zugleich mit einer gegenseitigen Einwirkung rechnen muss, ist aber die Reihenfolge und der Umfang der Impulse schwieriger zu ermitteln. Dass sich dabei die weltliche Liebe für den mittelalterlichen Menschen der geistlichen grundsätzlich unterordnen und vielleicht sogar mit Hilfe der letzteren ganz vertilgt werden musste, scheint im allgemeinen festzustehen, und wird auch nicht durch verschiedene Sonderfälle entkräftet.<sup>1</sup> Das Phänomen der Liebesallegorie, oft zur 'Liebesreligion' gesteigert, worin die weltliche Liebe systematisch und rückhaltlos gefeiert wurde, mit einem Ritual und Dogmatik, die eine genaue Parodie der kirchlichen darstellten, war ja doch

<sup>1</sup> In der in Anm. j angeführten Arbeit von P. Rousselot wird auf zwei Hauptauffassungen des Liebesproblems hingewiesen, wovon uns hier die erstere interessiert: dass amor im Grunde *eine*, natürliche Kategorie ausmache und an sich gut sei, nur dass die Liebe eine falsche Richtung nehmen könne. Wenn wir neben dieser theoretischen auch die öfters hervorgehobene psychologisch nachfühlbare Ähnlichkeit (oder sogar Identität) zwischen weltlicher u. geistlicher Liebe im Auge behalten und ferner bedenken, dass die neueren Vulgärsprachen den Unterschied zwischen caritas und amor nicht unmittelbar kennen, werden vielleicht die vielen 'Überbrückungen' der Kluft verständlicher, die wir in dieser Untersuchung bemerkt haben und bemerken werden.

Dass eine solche Überbrückung nicht immer bona fide geschieht, ist wohl menschlich. Wir haben schon die 'Liebesreligion' erwähnt, und hierhin gehören wohl auch die Verwendung von HLstellen in Liebesbriefen und -werbungen, worauf Kohlhaussen 26 u. No. 55 aufmerksam macht, mit Hinweis auf Lassbergs *Liedersaal* I, No. 1—23. Die Stellen, von K. nicht einzeln angeben, sind (Seiten u. Zeilenzahl der 1846 Ausgabe, von HL Kap. u. Vers gefolgt): 14, 130/4, 8; 34, 38/5, 6; 34, 55/2, 2; 34, 64/2, 16 od. 4, 5; 39, 23/8, 6; 99, 5/3, 1; die meisten Zitate etwas verdreht. Besonders lehrreich ist der Brief No. 9, wo der Verf. 'in artibus' (sollte wohl 'in actibus' sein — ob der Hrsg. fehlgelesen hat, oder der Verf. an die Ovidische ars gedacht hat, mag dahinstehen) gelesen haben will: 'Multa excedit caritas/Virtutes . . . Liebi für trifft tugenit vil' — eine wirklich gelungene Verdrehung und Deutung von Cor. I, 13, 13, m. Gleichsetzung v. caritas u. eros!. Hierauf folgt noch ein 'ouidius' zitat, u. eine HLartige Stelle. Dass mehrere dieser Briefe die Liebste mit 'gabriellis ave', also einem Mariengruss anreden, kann kaum verwundern. Ähnliche Beispiele aus der mlat. Dichtung bei Guy de Valous, *La Poésie amoureuse en langue lat. au MA, Classica et Mediaevalia* XIII.2. 310 (1952). Kunstgewerbliche Belege sind z. B. das Minnekästchen, Kohlhaussen Kat. No. 55 m. der Inschrift: Vul[n]erasti cor meum soror mea [sponsa] quia amo[re] la[ngueo] (HL 4,9 u. 5,8, letzteres v. K. nicht erkannt); und ein ähnliches Koechlin 1270 bis, mit Martyrien und Liebesszenen in wechselnder Folge.

nur durch eine 'suspension of disbelief' (wenn man Coleridge's Ausdruck so verwenden darf) möglich, einen momentanen Abfall von dem rechten Glauben, den C. S. Lewis schön mit der Pause der Schulkinder vergleicht, wonach 'we hear the bell clang; and the children, suddenly hushed and grave, and a little frightened, troop back to their master' (a. a. O. 43). Aus dieser 'ketzerischen' Einstellung erklärt sich die unten erwähnte stattliche und sympathische Cupidogestalt der französischen Tradition, während zur selben Zeit die orthodoxe Einstellung dem amor carnalis gegenüber in der nachher anzuführenden schamlos entblösten weiblichen Gestalt Ausdruck fand.

Weitere Bemerkungen über die Liebe werden im Laufe der Untersuchung der Cupido- und Animagestalt folgen, und für die spätere Entwicklung verweisen wir auf den Abschnitt über den Petrarchismus.

### c. Die Cupidogestalt.

Unter den Versuchen, Entstehen, Wesen und Wirkung der Liebe anschaulich zu machen, spielte seit sehr früher Zeit in Philosophie, Religion und Dichtung — Gebiete, die sich früh wie spät nicht leicht voneinander trennen liessen — die Personifikation eine grosse Rolle. Und Hauptzüge aus der Entwicklungsgeschichte dieser Personifikation der Liebe, welche bald männlich, bald weiblich auftritt, sind es, die uns hier beschäftigen sollen.

Die Besprechung der Cupidogestalt führt uns wieder auf die Antike zurück, und wieder zeigt sich die Kurve eines *diminuendo*, von dem mächtigen Eros der Frühzeit zum zierlichen *putto* des Hellenismus und der Renaissance. Hesiods kosmogonischen Eros, einen der ältesten der Götter, finden wir bald bei Sophokles auf den weichen Wangen der Mädchen lauernd. Hier hat er noch seine gefährliche Gewalt nicht verloren, aber mit der Zeit wird er in mehrere kleine Erosen gespalten, deren lustiges Treiben zu einem Lieblingsthema der alexandrinischen Dichtung und Kunst wird, wie wir es aus der Anthologie und den reichen Villen Pompeiis kennen, wo sie als Bäcker, Fischer, Jäger u. s. w. auftreten.

Die ältere Kunst stellte Eros als einen geflügelten, nackten oder leicht bekleideten Knaben oder Epheben dar, anfänglich mit einer Leier als Attribut (vgl. Roscher, *Lex. d. Griech. u. Röm.*

Mythologie s. v. *Eros*, 1350—51, 1354, und Daremberg/Saglio, *Dict. des Antiq. Gr. & Rom.* s. v. *Cupido* I, 2, 1595—1611), erst später mit dem uns so wohlbekannten Bogen (Roscher 1363—64), wozu dann noch die Fackel kommt. Die hellenistische Kunst verwandelt, wie angedeutet, den erhabenen Gott in einen ganz menschlichen, mutwilligen Knaben, und wie die Gestalt, so werden auch die Wirkungen des Eros verkleinert und filigranartig ausgearbeitet.<sup>1</sup> Die Vorstellung von dem Liebeskampf zwischen Mann und Weib wird in der römischen Elegie, besonders von Ovid (vgl. z. B. *Amores* I, viii, II, xii u. s. w.) als eine *militia Veneris* behandelt, ein langer Feldzug, worin der Liebhaber als Taktiker, und leider auch als gemeiner Soldat, vor der Spröden Tür Kälte und Regen duldend, die Geliebte wie eine befestigte Stadt belagern muss, alles unter Aufbietung der gehörigen militärischen Fachausdrücke.<sup>2</sup> Der erste Schuss wird gewöhnlich von unserem kleinen Bogenschützen Cupido gelöst, der oft aus den Augen der Dame den Liebespfeil ins männliche Herz sendet. Auch diese Metapher von der Liebesgewalt der Augen ('Liebe auf den ersten Blick'), die ursprünglich sicher ein seelisches Erlebnis ausdrückt (auch in unliterarischen Kreisen kommt sie vor), und wahrscheinlich mit den frühen Theorien über den Sehvorgang zusammenhängt (eine Frage die wir an anderer Stelle zu behandeln hoffen),<sup>3</sup> wird im Laufe der Zeit

<sup>1</sup> Zur frühchristlichen Verwendung der Eroten auf Sarkophagen u. s. w. (rein ornamental oder symbolisch, z. B. als Fischer m. Anspielung auf die ichtys-Symbolik) vgl. Cabrol, *Dict. d'Archéol. Chrét.*, s. v. *Amours* I.21606—48, u. Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst* I.405, Abb. 320; man ist versucht, diese Darstellungen mit den spätmittelalterlichen von Christus als Arzt, Fuhrman u. s. w. zu verbinden (vgl. H. Bergner, *Hb. d. kirchl. Kunsterthümer* 443, Lp. 1905), und auch ein Motiv wie die Sündenwäsche (Bergner Abb. 80 — vgl. die verständnislose Besprechung Molsdorf 1043 n) könnte hierher gehören. Ob hier Einfluss oder reine Analogie vorliegt, wagen wir nicht zu entscheiden. Was dagegen die Embleme betrifft, steht der spätantike Einfluss fest, und der ma kommt uns nicht unwahrscheinlich vor.

<sup>2</sup> Eine nützliche Übersicht bietet Alfons Spies, *Militat omnis amans* Diss. Tübingen 1930; für die spätere Zeit vgl. *Ann. j. Treffend* macht Pyritz 74 auf die Entwicklung von der sinnlich frohen, konkreten Ausgangsstufe, *dulcis militia Veneris* zu einer abstrakteren, empfindsamen Stufe aufmerksam — man möchte fast sagen, von dem *duellum* zum *bellum*, von der Taktik zur Strategie. Für die mystische *militia Dei* vgl. Reitzenstein, *Die hell. Myst. rel.* 3/1927, 194 f., Lüers, *Sprache d. Mystik* 244; (natürlich ist hierbei Hiob VII.1: 'Militia est vita hominis super terram'. nicht zu vergessen). Die ähnliche *militia* der Renaissance (z. B. Erasmus' *Enchiridion Militis Christiani*) ist stoischen Ursprungs. Zu einer *militia castitatis* unter Jesu Führerschaft ruft Sarbievius *Epigr.* XII,318 f. auf.

<sup>3</sup> Wir haben soeben mit Freuden bemerkt, dass dieser Gesichtspunkt schon von einem Religionshistoriker angedeutet worden ist, z. T. auf Grundlage des auch von uns gesammelten Materials: Johan Lindblom, *Det solliknande Ögat, Svensk*

spielerisch verkleinert. Schon bei Aischylos begegnet der Ausdruck 'ὄμματων βέλος', und in später Zeit, im Roman und in der Anthologie<sup>1)</sup> wird die Vorstellung zum festen Bestandteil der zierlichen Liebesphilosophie (wenn man für so leichte Waare so



*Cupidinis Viē Poēia.*

*Iesus et L'ame d'un effort  
Domment a Cupidon la mort.*

Abb. 20. Cupido/Jesus und die sponsa als Sieger über den Cupido carnalis (The. Am.).

*teologisk Kvartalskrift* III.231—47 (1927). Lindblom skizziert die Wanderung des Motivs von der frühen Naturphilosophie über Mysterien u. Volksreligion zum Christentum und deutet seine literarische Verwertung an. Dieser Aufsatz ist der einzige uns bekannte Versuch, das Problem synthetisch zu behandeln (vgl. unsere Anm. 46 u. 48). — Der neuere Artikel von R. Bultman, Zur Gesch. d. Lichtsymbolik im Altertum, *Philologus* 97.1—36 (1948) hilft uns nicht viel. Hinweise auf die ältere Literatur bei J. I. Beare, *Greek Theories of Elementary Cognition*, Oxf. 1906; eine interessante Behandlung der empedokleischen Sehtheorie mit Hinweisen auf neuere Literatur bringt W. J. Verdenius in *Studia Varia* C. G. Vollgraff . . . oblata, 155—64, Amst. 1948. Das Neueste ist Kurt v. Fritz, *Democritus' Theory of Vision* in 'Science, Medicine and History. Essays . . . in Honour of Charles Singer', 1.83/99, Lond. 1953.

schweres Wort verwenden darf) und Liebessprache, meistens in Verbindung mit dem kleinen Bogenschützen, der wie oben angedeutet auch in der römischen Elegie als *pharetratus Amor* sein



Abb. 21. Satirisches Idealbild der petrarchistischen Dame (Harsdörffer, Frauen Zimmer Gesprächspiele).

Spiel treibt. Aus diesen Quellen, besonders Ovid (und vielleicht auch unter Einwirkung arabischer Literatur — siehe Anm. j unten) fand diese immer komplizierter werdende Liebesmetaphorik in der Provence Aufnahme und Weiterentwicklung,

blühte auch in Sizilien auf, und ging in den *dolce stil nuovo* über, spielte ferner im Minnesang und in der Vagantendichtung eine grosse Rolle<sup>1)</sup>. Diese mittelalterliche Tradition lebt wohl gewissermassen in der Renaissance fort, wird aber durch die wachsende direkte Kenntnis der antiken Quellen neu überformt. Auf die grundlegende Bedeutung der neuplatonischen Liebes-



Abb. 22. Dame, mit Augenpfeilen einen Jüngling verwundend (Vænius).

theorien im allgemeinen können wir hier nicht eingehen — hierfür ist z. B. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* Kapp. IV—VI (1939) mit seinen reichen Hinweisen ein sehr fruchtbarer Ausgangspunkt. Sein viertes Kapitel 'Blind Cupid' ist aber für unsere speziellen Interessen wichtig, da dort viele Aspekte der ikonographischen Schicksale der Cupidogestalt vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance behandelt sind. Eine ausreichende Gesamtdarstellung dieser sehr interessanten und etwas komplizierten Entwicklung liegt unseres Wissens nicht vor, und wir können hier nur vorläufige Andeutungen auf Grund von Panofsky und anderen Quellen bieten. Soviel wir sehen können, tritt im Mittelalter die Liebe in zwei Hauptgestalten auf, die ungefähr

den klassischen Venus-Cupido entsprechen: einer weiblichen und einer männlichen. Panofsky 98 ff. stellt folgende historische Klassifizierung auf: auf der einen Seite eine ma 'Paraphrase' des antiken Cupidos, allegorisch/moralisch aufgefasst, die in der



Abb. 23. Geistliches Augenpfeilmotiv (Berthod, Embl. sacr.).

mythographischen Literatur zuhause ist; auf der anderen eine ma. Neuschöpfung, als reine Personifikation des idealisierten Liebesgefühls, die in der episch/lyrischen Liebesallegorie auftritt. In beiden Gestalten leben antike Züge fort, und dass sie vom MA nicht immer streng unterschieden wurden, kann nicht überraschen. Die letztere Personifikation tritt sowohl in weiblicher wie in männlicher Gestalt auf. Weiblich ist sie in der Provence,

wo auch das wort *amors* ein Femininum ist; leider haben wir keine ikonographischen Belege aus diesem Kreis auftreiben können (zu überlegen wäre vielleicht hier wie anderswo, ob der bei Prudentius als weiblich geschilderte Laster-Amor an der Bildung der neuen Liebesgöttin mitwirken konnte). Als Frau Minne ist sie uns aus der deutschen MAdichtung bekannt,<sup>k)</sup> wo sie oft mit Cupidoattributen wie Pfeil u. Bogen (bzw. Pfeil/en allein) — für die bekannte allegorische Auslegung der Pfeile aus Gold, Blei u. s. w. siehe Panofsky 102 n. 19 — zuweilen mit Fackel, manchmal auch geflügelt auftritt<sup>l</sup>. Wie Cupido bringt sie mit ihrem Pfeil den Anfang der Liebe, ist aber auch *arbitra elegantiarum* und *morum* in Liebesfragen. Doch erscheint zu derselben Zeit der männliche Cupido in Bild und Literatur, meistens als Knabe mit den antiken Attributen samt Blindheit und Krone.<sup>1)</sup> Die Verwirrung dieser Lage, wo gleichzeitig Frau Minne/Venus, zwei Söhne Amor und Cupido (zuweilen sogar eine *Frau* Amor und *Venus* Cupido) in der Dichtung auftraten, erhellt deutlich aus vielen Stellen.<sup>m)</sup> Und hierzu kommen ja noch die Begriffseinteilungen der Liebes-

<sup>1</sup> Bemerkenswert ist dass in moralisch-religiöser Umgebung die Minne immer nackt erscheint (so z. B. Oechelhäuser a. a. O., Panofsky Abb. 85, vgl. 84, mit dem Hurenschleier Kohlhaussen 45, m. Hinweis auf Kristeller, *Holzschritte . . . zu Berlin* 1915, Abb. 186), in weltlicher dagegen schön gekleidet (*Manesse HS* a. a. O., Kohlhaussen u. Kurth passim). Die grundverschiedene Haltung der Nacktheit gegenüber im MA u. d. Renaissance tritt in dieser Verbindung schön zutage, wenn man an die neuplatonisch inspirierte Darstellung der himmlischen u. d. irdischen Liebe als einer nackten (*nuda Veritas*) bzw. bekleideten Frau denkt — z. B. das berühmte Bild Tizians (Panofsky Abb. 108, vgl. S. 150 f.; *Herkules* 173 ff.) — die mit der ma. Tradition der bekleideten Virtus u. der nackten Voluptas kontrastiert. Sehr instruktiv zeigt Panofsky, wie die ma. Tradition auf das übernommene antike Herkules am Scheidewege-Motiv zuerst unmittelbar übertragen, später unter Eindruck der Renaissanceauffassung der Nacktheit dahin geändert wurde, dass Virtus schlicht und zent (schliesslich nackt), Voluptas dagegen reich und prahlend gekleidet sind (siehe bes. *Herkules* Abb. 30,47; 52,96). Wir wollen hier nicht den Versuch machen, auch eine Geschichte der Venusgestalt zu schreiben, möchten aber erwähnen, dass Venus-Minne anscheinend eine Parallele zum Cupidomotiv bildet: auf der einen Seite lebte die antike (wenn auch ma. überformte) Venus fort, auf der anderen entstand die neue Personifikation der Liebe, Frau Minne; natürlich wurden die beiden Typen oft nicht streng geschieden (ein Beispiel ist wahrscheinlich Koechlin, Ivoires 1160 A, ein Parisurteil, wo Venus in antiker Nacktheit, aber mit einem Minnepfeil auftritt; allerdings war sie den Alten als Liebesschütze nicht ganz unbekannt: vgl. z. B. Anthol. Gr. V,98). Für die Aufnahme u. Überformung der Venus im MA und in der Renaissance sind die Bemerkungen von A. Warburg, *Ges. Schriften I—II* (1932) passim (Register!), F. Saxl (Vorträge d. Bibl. Warburg I,3—8, 1923) u. Panofsky a. a. O. (bes. Kap. V—VI) aufschlussreich. Für die oben erwähnte Nacktheitsfrage sind die Parisurteile Schubring, *Cassoni* No. 163, 165, 168 interessant, wo derselbe Künstler bei demselben Motiv zwischen Nacktheit und Bekleidung wechselt, und zwar so, dass wider den Sinn der Geschichte bald Venus bekleidet, bald alle drei Göttinnen nackt auftreten.

arten, der weltlichen in hohe und niedere Minne (später alte u. neue: Matthaei 23 f., Kohlhaussen 43 f.), der geistlichen in mehrere Liebeskategorien (vgl. E. Wechssler, Kulturproblem I, 313 ff., u. die Anm. k angeführten Werke passim), häufig durch eine Parallelisierung Minne-Caritas überbrückt (vgl. Banz 83, Wechssler a. a. O. sowie *Eros u. Minne*, Vortr. d. Bibl. Warburg 1921/22, 69—93).

Durch den Einfluss der provenzalischen weiblichen Liebe wurde nach Panofsky auch in die französische Literatur, die sonst von einem stattlichen männlichen Amor beherrscht war,<sup>1)</sup> Unsicherheit hineingetragen.<sup>1</sup> Auf Sizilien konnte man am besten den antik geprägten Knaben, während zur Zeit Dantes eine weibliche Liebe, welche wie die *donna angelicata* einem Engel gleichsah, in die Literatur Eingang fand, anscheinend ohne bildlichen

<sup>1</sup> Wir möchten hier noch auf die Darstellung von Amor im Baume hinweisen, die Panofsky 101 auf Apuleius' Amor und Psyche zurückführt (nach Schubring, *Cassoni* Textbd. S. 303 ist jedenfalls die ital. Darstellung des Motivs den Weg über Boccaccio gegangen, vgl. sein Suppl. No. 912, 915). In Übereinstimmung mit dem regen Interesse des MA für Baumsymbolik wurde das Motiv ungeheuer beliebt; Panofsky Abb. 75 (= Kuhn Abb. 7) repräsentiert die Rosenroman-HSS, und Koechlin bringt zahlreiche Versionen (*Ivoires*, No. 1068, 1071, 1076, 1079, 1148, 1203, 1221, 1226); typologisch ähnliche, wenn auch inhaltlich verschiedene Baumotive sind: König Mark im Baume, Tristan und Isolde belauschend (z. B. Koechlin No. 1058, 1281); Thisbe im Baume (das. No. 1285); ein geistliches Baummotiv, das oft dem Dieu d'Amour nahekommmt, ist Gott im brennenden Dornenbusch (z. B. Kurth II, 99 (vgl. auch Zachäus im Baume Koechlin 788, 795 u. s. w.)). Für den eigentlichen 'Minnebaum', siehe Matthaei 55 No. 4, 57 No. 5; einen geistlichen Minnebaum bespricht Preger, *Deut. Mystik* II, 48 ff. (vgl. Lüers 94 f., 134 f.). Einen stilisierten Minnebaum reproduziert Suchier/Hirschfeld, *Frz. Lit. Gesch.* I, 91 Lpz. 1913 aus Mattfré d'Ermengau, womit man den stilisierten Lebensbaum bei Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst* II, 1, 192 (Text das. 278 f.) vergleichen kann (hierbei muss man auch die beliebte allegorische Antithetik des paradiesischen Lebensbaums, der durch Adams Fall zum Todesbaum wurde, und des Kreuzes Todesbaum, der durch Christus, den neuen Adam, zum Lebensbaum wurde, bedenken — siehe Molsdorf, *Symbolik* 192 ff. u. vgl. R. Muther, *Die deut. Bücherillustration* Taf. 61, 62, Lpz. 1884). Auch einen *arbor vitiorum* und einen *arbor virtutum* kannte man (vgl. z. B. den stilisierten Lasterbaum des Arundel Psalters bei O. E. Saunders, *Engl. Buchmalerei* II Taf. 105, Firenze/München 1927; und Kuhn Abb. 13, von E. Måle, *L'Art rel. du XIII Siècle* 145 ff. Paris 1898 interpretiert). Ikonographisch scheinen diese schematischen Bäume nach dem Muster der Wurzel Jesse gebildet zu sein (so wohl auch bei der Anfangsill. des Rosenromans, Kuhn Abb. 3, 10 u. s. w.). Einen sehr interessanten, illustrierten Überblick von dem sonst versäumten Gesichtspunkt der Volkskunde aus bietet Otto Lauffer, *Geister im Baum* (in *Volkskundliche Gaben John Meier* ... dargebracht, S. 104—20, Berlin 1934). Dagegen scheint die ethnographisch betonte Arbeit von Uno Holmberg, *Der Baum des Lebens*, Helsingfors 1922 (*Annales Acad. Scient. Fenn.*, Series B. 16) für unsere Zwecke belanglos zu sein. — Wenn wir das Baummotiv so ausführlich besprechen, geschieht es, weil das TN Titelkupfer mit seinem Christus/Cupido an dem Lebens/Minnebaum gekreuzigt, sich bewusst oder unbewusst dem uralten Thema als eine Variation anschliesst.



Abb. 24. Allmacht der Liebe. Amor divino (?) mit Vogelklauen auf einem Pferde stehend verwundet alle Anwesende (MS Barberiniano 3953).

Niederschlag zu erlangen. In Italien vollzog sich aber auch die Verschmelzung des überlieferten mittelalterlichen Epehebentypus mit dem antik inspirierten putto der angehenden Renaissance (Panofsky 120 f.).<sup>1</sup> Unter den Förderern der Cupidogestalt



Abb. 25. Cupido triumphans (Thronus Cupidinis).

ist besonders Petrarca zu nennen, dessen Trionfi nicht nur der Kunst der unmittelbaren Folgezeit sehr wichtige Inspiration brachten, sondern auch noch im 17. Jahrhundert und später Widerhall fanden, in Aufzügen und auf der Bühne sowie in den Emblembüchern.<sup>9)</sup>

Schliesslich müssen wir noch ein paar Worte über die Blindheit Amors (u. der Frau Minne) sagen. Dieses auch für unsere eigentliche Periode wichtige Attribut ist, wie Panofsky zeigt, in der Kunst nicht primär ein Erbe der Antike, sondern ist aus einer mittelalterlichen Entwicklung hervorgegangen: 'Blind Cupid

<sup>1</sup> Die frühe, feindliche Haltung Amor gegenüber führte zu der Darstellung eines kleinen dämonisierten Cupidos mit Tierklauen (Panofsky 115 ff., Abb. 88—89, 91) — gerade dieser teuflische Cupido wurde aber dann von einem ital. Poeten zum amor divino gemacht und so wieder 'gerettet' (Panofsky 117 ff., Abb. 90; vgl. unsere Abb. 24.)

started his career in rather terrifying company: he belonged to Night, Synagogue, Infidelity, Death . . .' (112). Dies gilt wohl aber wesentlich von der religiös-moralischen Auffassung. Was die weltliche Literatur betrifft, möchten wir annehmen, die



Abb. 26. Venus triumphans (Vænius)

Blindheit, wo sie überhaupt vorkommt, sei eher durch Analogie zu Ausdrücken der klassischen erotischen Terminologie wie *caecus amor* bestimmt, und hier bezeichnet *caecus* etwa das 'unsichtbare', ungeahnte, plötzlich aufwallende Gefühl, also Eros als *nosos*, *mania* (vgl. Rohde, *Der griech. Roman* 167 f.). Die beiden Ansichten liessen sich wohl auf die Dauer nicht von einander scheiden, und so herrschte denn auch in dieser Hinsicht eine Zeitlang Verwirrung, und der kleine Gott wurde bald blind, bald sehend dargestellt (vgl. Panofsky 121 ff.). Bei den Platonikern gebiert die Unsicherheit ein bewusstes, dualistisches Thema, Eros-Anteros, wobei der letztere, sehend, für die reine Liebe steht, der erste, blind, für die unreine.<sup>1</sup> Aus diesem Thema wird in

<sup>1</sup> Wie Panofsky zeigt, beruht dies auf einer Missdeutung: aus Platons Anteros = Gegenliebe, wird Anti-eros; seine Abb. 100 (aus Alciati) u. 101 (aus Achilles Boechius 1574 S. XLIV) sind besonders deutliche Beispiele. Diese Missdeutung wurde

den Emblembüchern eine Art neuer 'Liebeskampf', nicht zwischen den Liebhabern, sondern zwischen Eros und Anteros (Panofsky 126, mit Hinweisen) die teils unter sich kämpfen, teils sich gegenseitig um die Gunst der Liebhaber bemühen; das Thema wird bald ernst, bald bloss spielerisch abgehandelt.<sup>1</sup>

Die Erosen trieben also ihr Spiel in vielen Emblembüchern des 16. Jhdts von Alciati aufwärts, stellten aber hier nur ein Motiv unter mehreren dar.<sup>2</sup> Erst am Anfang des 17. Jhdts erschienen in den Niederlanden die ersten rein erotischen Sammlungen, durch ein Büchlein mit dem Ovidischen Motto 'Quaeris quid sit Amor' eingeleitet, dessen Vorwort von einem gewissen 'Theocritus a Ganda' signiert war, der sich später mit Daniel Heinsius identisch erwies.<sup>3</sup> Das Bändchen ist ganz auf Liebe eingestellt, textlich teils durch Ovid, teils durch seine petrarchistischen Nachfolger bestimmt; bildlich zeigt es einheimische (z. B. Windmühlen) und alexandrinische Motive, von Cupido als Löwenreiter, Vogler, Destillator u. s. w. beherrscht. Das Titelpuffer mit seinem stammbuchartigen Aufbau (zwei Schilder u. Cartouchen für Wappen bzw. Namen freigelassen) deutet auf eine Bestimmung als Liebesgabe (also eine Art modernisiertes Minnekästchen) eines Mannes an seine Geliebte. Heinsius' Werk

wohl durch allgemein bekannte Antinomien wie Christ-Antichrist den Menschen der Zeit nahe gelegt, und die von Praz 135 zitierte 'Antithesis Christi et Antichristi' bildet eine schöne Parallele zu dieser philosophischen Eros-Anteros-Auffassung, die dann später wieder geistlich gedeutet in 'Amoris divini et humani Antipathia' eingefügt wird (Praz 135; P. scheint von der Antithesis nur die Ausgabe 1578 zu kennen — eine frühere erschien 1557, betitelt 'Antithesis de præclaris Christi et indignis Papæ facinoribus', die ikonographisch, trotz stilistischer Modernisierung, unverkennbar auf die undatierte, von Lucas Cranach illustrierte 'Antithesis figurata vitae Christi et Antichristi' (Graesse, Trésor I,151: Wittenberg um 1522) zurückgeht.

<sup>1</sup> Die Bestrafung des Eros (durch Anteros oder tugendhafte allegorische Gestalten) setzt, wie Panofsky zeigt, ein beliebtes hellenistisch/ römisches Motiv fort (126, Note 79 u. 130, Abb. 122, farbig bei R. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Abb. 165). Ausonius' Cupido cruciatus ist für uns in Bezug auf das Titelpuffer der TN besonders interessant, auch weil das Gedicht nach Ausonius Einleitung von einem Wandgemälde inspiriert ist, und so wieder ein Beispiel für bildlich/literarische Wechselwirkung darstellt. Das Motiv war in Italien besonders beliebt, z. T. durch Petrarca's Trionfo della Castità, wo der gefesselte Cupido auf dem Wagen der Keuschheit zu sehen ist (ein gutes Beispiel von Signorelli: D'Essling, Pétrarque S. 185; weitere Warburg, Ges. Schriften I, Abb. 48, (wo das Motiv nach dem Vorbild eines hl. Sebastian gestaltet ist) Schubring, Cassoni 482, van Marle II, Abb. 116.

<sup>2</sup> Von hier ab beruht die Darstellung in wesentlichen Zügen auf Mario Praz, Studies in 17. Century Imagery I (Text), London 1939, u. II (Bibliographie) das. 1947. 'Praz' bezieht sich im folgenden auf den Textband (bes. Kap. III).

wurde mehrmals neuedruckt und eifrig nachgeahmt. Uns interessiert besonders Otho Vænius (Otto van Veen) der 1608 seine *Amorum Emblemata* erscheinen liess, eine Sammlung im

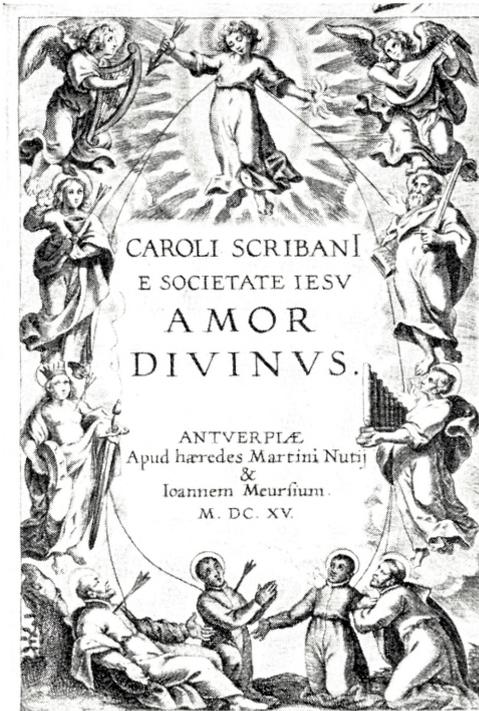


Abb. 27. Cupido/Jesus triumphans (Scribanus, Amor divinus).

Geiste Heinsius', die aber im Gegensatz zu diesem öfters *zwei* Cupidines zeigt, die sich äusserlich gleichen (fast immer ohne Band, obgleich einmal blind, S. 61 und S. 157 von *caeca Fortuna* geblendet). Wie sie äusserlich nicht von einander geschieden sind (etwa als reine u. unreine Liebe), ist auch ihr Benehmen nicht eindeutig geschildert. Zuweilen lieben sie sich, zuweilen schlagen sie sich, bald fleht der eine, bald der andere um Gegenliebe; und auch wenn nur ein Cupido da ist, wechselt seine Rolle, und er steht bald als Sieger, bald als Opfer da. Von einer durchgeführten Allegorie ist mit anderen Worten nicht die Rede. Vielmehr scheint es, als ob Cupido bald als Liebesgott (zuweilen

'redupliziert') auftrete, bald für den einen oder anderen des Liebespaares stehe — also eine sehr labile, undurchsichtige, aber potentiell fruchtbare Lage. Die nächste Stufe in der Entwicklung werden wir am Ende der Anima-Untersuchung behandeln.

#### d. Die Animagestalt.

Die Untersuchung dieser Gestalt führt uns wieder auf die Antike und auf Roschers Lexikon zurück. Nach den Ausführungen s. v. *Psyche* (III, 2, 3201—3256 — vgl. auch Daremberg/Saglio IV 743—50) lassen sich drei Hauptformen der Seelendarstellung beobachten: die des Seelenvogels (3213 ff., Abb. 1—4; vgl. das christliche Symbol der Taube), die des eidolon (3222 ff., Abb. 15—18), und die des Schmetterlings (3254 ff., Abb. 19—20), wovon uns hier überwiegend die beiden letzten interessieren. Die eidola kommen geflügelt (Abb. 15—18) oder ungeflügelt vor (Abb. 14, bewaffnet; nackte Darstellungen bei Cabrol, *Dict. d'Archéol. Chret.* s. v. *Ame*; I, 1470—1554, Abb. 363—64; mittelalterliche Belege sind allgemein bekannt, und wir verweisen auf das berühmte Altarbild der Lübecker Marienkirche als ein schönes Beispiel). Der Schmetterling interessiert uns nur als Ausgangspunkt für die Darstellung der Psyche, die aus dem Amor u. Psyche Motiv hervorgeht (Roscher 3237 ff., Abb. 20—26; Cabrol Abb. 363—68), wo sie als Mädchen mit Schmetterlingsflügeln auftritt.<sup>1</sup> Die christliche, symbolische Deutung des Motivs durch Fulgentius u. a. (siehe z. B. A. Oppel, *Das HL* . . . 8 mit Hinweisen) gibt sich natürlich auch in der Verwendung des Paares

<sup>1</sup> Zwar sind nach Roscher s. v. *Eros* 1370—71 auch die Vogelflügel in früher Zeit zu finden. Später kommen Psychen, wie Eroten, in der Mehrzahl vor, wobei bald aus ihnen Erotinnen werden, deren Ähnlichkeit mit den Eroten sich auch auf die Flügel erstreckt (Roscher 3254, Abb. 30—31), die dann gefiedert, nicht mehr schmetterlingsartig, erscheinen; dieser Flügeltypus wird denn auch für die Emblembücher des 17. Jhdts massgebend, mit der u. W. alleinstehenden Ausnahme von Guill. Hesius, *Emblemata Sacra*, Antwerpen 1636 (Praz II, 28) wo beide Gestalten, Cupido/Jesus u. Anima fliegen (schmetterlings?)-artige Flügel tragen, vgl. z. B. S. 358, Emb. XXVIII. Die Hypothese Reitzensteins (Das Märchen v. A. u. Psyche bei Apuleius, Berlin 1912; E. u. Ps. in d. ägypt.-griech. Kleinkunst, Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. phil. hist. Klasse 12, 1914; Die Göttin Ps., das. 10, 1917), wonach die Geschichte von A. u. Ps. ursprünglich ein orientalischer Göttermythos ist, würde in unsere Beobachtungen von dem steten Wechsel weltlich/geistlich des Cupidomotivs sehr schön hineinpassen; ob sie stichhaltig ist, wagen wir natürlich nicht zu entscheiden.

für christliche Sarkophage bildlichen Ausdruck (vgl. Cabrol 1471 ff., Abb. 333—36).<sup>1</sup>

Kehren wir zum Mittelalter zurück, bemerken wir, wie angedeutet, dass die Darstellung der scheidenden Seele gewöhnlich



Abb. 28. Der Schütze erschossen: Apollon als Opfer Cupidos (vgl. Abb. 8—9; Vanius).

an dem nackten eidolon festhält, jedoch mit besonderer Ausnahme der Seele Mariä auf den sogenannten Koimesisbildern, wo Christus die bekleidete Seele seiner sterbenden Mutter empfängt (siehe Künstle, I, Abb. 313—18)<sup>p2</sup>. Der Typus erinnert auf der einen Seite an das Hermes-mit-eidolon-Motiv (vgl. Roscher 2332, Abb. 18), auf der anderen scheint er Szenen der späteren Jesus-Anima Darstellungen nicht ganz fern zu stehen, was man auch von dem Krönung Mariä-Motiv sagen möchte (bes. in der

<sup>1</sup> Siehe ferner Fr. X. Kraus, *Gesch. d. chr. Kunst* I,102, wo das Paar (wie bei Reitzenstein, *Die Göttin Ps.*, Taf. II b) mit dem bonus pastor zusammen auftritt — der ja übrigens auch auf ein antikes Motiv, den Kalbträger, zurückgeht — eine Verbindung der beiden Motive, die wir in der TN wiederfinden werden. Einen ähnlichen christlich-antiken Synkretismus zeigt das spätromische Diptychon Kraus II,1, Abb. 220 (Kruzifix und Romulus u. Remus mit der Wölfin).

Form Künste I, Abb. 320; Abb. 324 zeigt zweifellos Ähnlichkeit mit Abb. 132, eine Jesus-Anima Darstellung aus einem frühen HL Kommentar).<sup>1</sup>

#### e. Geistliche Emblematic.

Von hier aus können wir wieder zu der mittelalterlichen Jesusminne zurückkehren und uns insbesondere ein paar wahrscheinlich von Nonnen verfassten, HL-inspirierten Gedichten von Christus und der Minnenden Seele zuwenden,<sup>4</sup> die wir in der Ausgabe von P. Romuald Banz, *Chr. u. die M. S.*, Breslau 1908 (Germ. Abh. 29) betrachten wollen. Von Banz' Texten interessiert uns besonders No. 2 (S. 258—363), die uns in 21 Episoden einen dramatischen Dialog zwischen Christus und der Minnenden Seele vorführt. C. kommt zu der Seele, als sie gerade zu Bett gegangen ist, legt ihr mit derbem Realismus das Elend eines irdischen Gemahls vor, jagt sie aus dem Bett, schlägt sie u. s. w., hängt sie schliesslich sogar auf — hiermit (No. IX) ist aber der Wendepunkt erreicht, er gibt ihr einen 'Minnetrank', jagt ihr nach,<sup>2</sup> verbirgt sich vor ihr, lässt sich jedoch mit 'der minne stral' schiessen, spielt ihr zum Tanz auf,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Inwiefern diese Jesus-Maria und Jesus Anima Darstellungen von der Darstellung der Seele als Orante (wieder ein antikes Motiv, oft mit dem *bonus pastor* vereinigt — vgl. Cabrol 1488 ff., Abb. 343—350) und von Gerichtsszenen wie Cabrol Abb. 353—57 beeinflusst sind, wagen wir nicht zu sagen. Zu beachten ist natürlich, dass die eidolon/Orante-Darstellungen die Seele nach dem Tode, also in einer 'nachzeitlichen' Sphäre zeigen, während die Jesus-Anima Darstellungen die Seele in einer zeitlosen Sphäre schildern; für die religiöse Betrachtung wäre dieser Unterschied aber wohl nicht sehr wesentlich. Nennenswert ist vielleicht in dieser Verbindung auch eine etwas atypische Ausformung des Anna Selbdritt-Motivs wie Künste Abb. 142, wo Maria und Jesus, in fast gleicher Grösse abgebildet, formal dem Jesus-Anima Paar nahe kommen.

<sup>2</sup> Der Minne Jagd, *venatio amoris*, ist in der weltlichen wie in der geistlichen Allegorie ein überaus beliebtes Motiv (vgl. Matthaëi 44, Lüers 204), auch ikonographisch reich belegt, und taucht z. Zeit Spees in Wort u. Bild wieder auf. Der Zweck der Jagd, ob geistlich oder weltlich, wird schön von Sarbievius, Epigr. XL zusammengefasst: 'Non fugis ut fugias: ut capiare fugis' — profane Leser werden dabei an Horaz' *proditor risus* (Carm. I.9) denken. Am häufigsten erscheint das Motiv wohl in der Gestalt der Jagd auf dem Einhorn (z. B. Kohlhaussen Kat. 79), das oft als Keuschheitssymbol mit der Jungfrau Maria in Verbindung gesetzt wird (Molsdorf 23 f., van Marle II, 445 ff.). So erscheint z. B. die Einhornjagd mit dem *hortus conclusus*- u. dem *fons signatus* Motiv vereinigt Kurth II, 98—99, III, 216. Ein Garten und Brunnen — letzterer oft als Jungbrunnen — sind uns ja auch aus der Minneallegorie bekannt, vgl. Matthaëi 17, Kurth III, 282, Kuhn Abb. 9, van Marle II 426 f., und werden bei der TN wieder auftauchen.

<sup>3</sup> Über den geistlichen Reigen siehe Banz 99—100, 232, u. Lüers 267; etwas Material und eine reiche Bibliographie in E. L. Backmann, *Den religiösa dansen inom kristen kyrka och folkmedicin*, Stockholm 1945 (engl. Übersetzung 1952). Eine ikon. Parallele aus der weltlichen Allegorie ist Kohlhaussen Taf. 12 (Frau Minne zum Tanz aufspielend); vgl. auch die *Carole du Dieu d'Amour* im Rosen-

krönt sie und vereint sich schliesslich mit ihr.<sup>1</sup> Das interessanteste von unserem Gesichtspunkt aus sind die hierzu gehörigen Illustrationen, besonders natürlich die der dreizehnten Episode, des Minneschiessens (Abb. 9)<sup>2</sup>, wozu Banz (84—86) sehr wertvolle Parallelen und Hinweise nebst einer Liste der verschiedenen Versionen des Motivs bietet (vgl. dazu Lüers, *Die Sprache d. Mystik* 218 f.). Wir wiederholen hier die wichtigsten: 1. Seele schießt auf Gott 2. Gott schießt auf Seele 3. Beide Auffassungen vereint; hierzu kommen die von Frau Minne (als Caritas)<sup>3</sup> be-

roman, Kuhn Abb. 9. Die geistliche Antwort ist der Totentanz, wofür wir auf Wolfg. Stammler, *Der Totentanz*, München 1948 (mit reicher Literatur) verweisen (Für den 'kosmischen Tanz' vgl. die kurze Übersicht in E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Kap. 8, London 1943).

<sup>1</sup> Neben dem starken Einfluss des HL auf Situationen u. Sprache des Zyklus spielen bei diesen vielen Prüfungen der Seele vielleicht auch die ähnlichen Prüfungen der Psyche in der A. u. Ps.-Geschichte mit hinein (vgl. ausser den S. 50. 1 zitierten Werken von Reitzenstein die kurzen Bemerkungen m. Hinweisen bei G. Hanfmann, *Notes on the Mosaics from Antioch*, AJA XLIII, 240—42 (1939); und Schubring, *Cassoni* 355, Suppl. 911—912). Die frühchristliche Verwendung des Motivs haben wir schon erwähnt.

<sup>2</sup> In der weltlichen Literatur ist es ihrer in diesem Zusammenhang beherrschenden Stellung gemäss meistens die Frau, die auf den Mann schießt (z. B. Manesse HS Insel Facsimile fol. 183<sup>v</sup>, vgl. 181<sup>v</sup>; Kohlhaussen Abb. 17, Taf. 26, 33, vgl. Koechlin 1161), falls nicht Frau Minne (z. B. Kohlhaussen Taf. 13, 25, 52 — vgl. unsere Abb. 10—11) bzw. der Dieu d'Amour (Koechlin 1071, Kuhn Taf. 5 = Panofsky Abb. 73) dies besorgen. In der geistlichen Allegorie liegt das Minneschiessen, wie oben zeigt, zuweilen Christus ob. Als inspirierende Bibeltex-te führt Banz ausser Cant 4,9 *Vulnerasti cor meum soror mea sponsa* auch Lament. Jer. 3,12(—13) *Tetendit arcum suum et posuit me quasi signum ad sagittam* (misit in renibus meis filias pharetrae suae) an — Texte, die uns im 17. Jhdt. wieder begegnen werden (vgl. Abb. 15—18).

<sup>3</sup> Caritas Christus verwundend ist ein altes Motiv in der Literatur u. bildenden Kunst, mit dem HL u. der mystischen Jesusminne eng verbunden. So führt auf einigen allegorischen Kreuzigungsdarstellungen caritas die Lanze, womit die Seite Christi geöffnet wird (eine Funktion, die früher der Sponsa zufiel: Molsdorf 201 f.). Als Schütze ist sie den Kirchenvätern wohlbekannt — schon Gregor von Nyssa variiert das Motiv mehrfach (z. B. In cant. cant. Homilia IV: *Qui telum autem jaculatur, est dilectio seu caritas* . . .; weitere Hinweise Nygren II, 233), Hugo von St. Victor benutzt es (*De laude charit.: Multi iam in suis praecordiis sagittas tuas infixas portant, & altius adhuc eas infigi desiderant. Delectabiliter enim et suaviter vulnerati sunt, & plagas tuas se percepisse nec dolent nec erubescunt. Opera omnia* II, 152, 1617), und noch zahlreiche Beispiele liessen sich hinzufügen.

Caritas als Liebesschütze gehört, wie angedeutet, sicher zu den Voraussetzungen der Frau Minne, und die beiden Gestalten erscheinen oft in analogen Situationen. Kriegerisch tritt caritas in der auf Prudentius fussenden Tradition des Tugend/Laster Kampfes auf (kurze Übersicht mit Hinweisen: Prudence, éd. Lavarenne, III, 26 ff., Paris 1948), so z. B. Kurth III, 244—46, wo die Burg der drei theologischen Tugenden von caritas mit Pfeil u. Bogen verteidigt wird (vgl. die verwandte HSill. das. I, Abb. 83, unsere Abb. 33—34) — eine genaue Parallele zum Minneburg Motiv (vgl. Anm. k), wo Frau Minne/Dieu d'Amour dieselbe Rolle spielt (Abb. 32). Vergleichen kann man auch van Marle II, Abb. 170, Triumph des 'Amour diuyn': A. d. ist eine engelartige attributlose Gestalt, wogegen 'deuotion' mit Pfeil u. Bogen à la caritas auftritt, doch mit unbestimmtem Ziel (während 'humylite' einen Pfeil gegen 'jactance' richtet, der orthodoxen Tradition folgend).

dingten Versionen, worin 4. Sie Gott verwundet 5. Sie die Seele verwundet 6. Sie beide zugleich verwundet — Schemata, die uns später wieder begegnen werden.

Die Bildtypen dieser HSS wurden früh auf Einblattdrucke übertragen (Abb. 8; man bemerkt, dass die ursprüngliche, einigermaßen logische Folge der Episoden nicht mehr eingehalten wird),<sup>7)</sup> und Banz weist auch auf eine Inkunabel hin (45, 246, Taf. VIII; u. 1500), wo die anima durchaus die Krone trägt, die ihr ja eigentlich erst zum Schluss zukommt. Von der Krone abgesehen kann man jetzt von einem ziemlich festen Typus der anima sprechen,<sup>8)</sup> und wie Banz (247—49, mit Hinweis auf Hugos *Pia Desideria* und Vænius) festgestellt hat — soweit wir sehen können, als erster — kann man von hier aus eine Linie zum 17. Jhdt. ziehen, dessen Erzeugnisse allerdings bei ihm keinen Beifall finden.

Hiermit haben wir nunmehr auch das Animamotiv bis an die Schwelle unserer eigentlichen Periode verfolgt und können an die *Amorum Emblemata* des oben genannten Vænius anknüpfen. Dieser Vænius war es nämlich, der mit einem genialen Griff den mittelalterlichen *coup d'état* wiederholte, die weltliche Liebeständelei für die Kirche zu gewinnen: in seinem nächsten Buch, dem *Amoris Divini Emblemata* (1615) war der eine Cupido durch ein kleines Mädchen ersetzt, der andere erhielt eine Glorie, und damit lag nach mehr als 100 Jahren ein modernisiertes Jesus-Anima Paar vor.

Im Vorwort zu diesen neuen Buche heisst es, mit Anspielung auf die vorigen *Amorum Emblemata*:

Naturalis Amoris Emblemata a me adhuc adolescente concepta abhinc annis aliquot, amici causa, prælo commisi; quæ optimo cuique minime displicuisse intellexi. Hæc cum Sua Celsitudo [Isabella v. Spanien], ut amicorum relatu percepi coram inspexisset, petissetque, illane Emblemata commode ad sensum spirituales ac diuinum trahi possent, cum diuini & humani Amoris iidem pene sint erga rem amatam effectus: nolui tacitæ Principis voluntati, officio meo deesse, & in gratiam illius nonnulla Diuini Amoris Emblemata, additis e sacra Scriptura & SS Patrum scriptis depromptis hinc inde testimoniis, concinnare ac designare visum fuit.

(A. D. E. 1615 s. 4).

Hier haben wir also sozusagen einen modernisierten 'Ouïde moralisé' vor uns, eine Metamorphose der weltlichen Liebe *ad sensum spiritualem*, die uns unwiderstehlich an die mittelalter-



Abb. 29. Die Zornpfeile Gottes durch Mariä Fürbitte gebrochen (Frühdruckill.).

lichen Beispiele erinnern muss, bildlich wie literarisch. Dass der Impuls gerade aus Spanien kam, ist nicht überraschend, obgleich die Idee vielleicht nicht allein von Isabella herrührte,



Abb. 30. Teufel, Welt u. Liebe Cupido/Jesus u. die sponsa angreifend (Haefthen).

wie Vænius es höflich darstellt; solche Gedanken lagen ja damals in der Luft. Man könnte auch sagen, das neue Liebespaar habe literaliter schon embryonisch mit den Spielereien der beiden Cupidines aus der vorigen Sammlung vorgelegen, und selbst der *sensus spiritualis* sei nicht besonders neu gewesen. Die Betrachtung des Paares, des Knaben Cupido/Jesus (sehend u. mit

Glorie) und seiner Geliebten, des Mädchens Anima/Seele, und ein Vergleich mit dem Text machen es klar, dass wir hier wieder eine sonderbare Mischung von weltlich/religiösen, klassisch/ mit telalterlichen, alt/neutestamentlichen Elementen vorfinden. Einer-



Abb. 31. Tod, Teufel u. Welt einen Christenmenschen u. seinen Schutzengel angreifend (Ammon).

seits ist ja das Paar einfach Amor und Psyche, die bekannten Liebhaber des Hellenismus; andererseits deutet der *sensus spiritualis* auf die mittelalterliche Allegorisierung des HL hin, und zwar in der Version Christus/Einzelseele, wie wir sie besonders aus dem Zyklus der 'Minnenden Seele' kennen; und hiermit sind wir denn wieder bei der Jesusminne angelangt.<sup>1</sup>

Bekanntlich liebte die effektsuchende Gegenreformation gerade eine solche sinnlich-übersinnliche Didaxis, und besonders die Gesellschaft Jesu machte unter Wiederbelebung der bernhardinischen Richtung aus der Mystik ein System und eine Strategie. Deshalb griffen die Jesuiten Vænius' Idee rasch auf,

<sup>1</sup> In einigen Fällen bildet Cupido/Jesus nicht nur mit seiner Anima, sondern auch mit dem blinden weltlichen Cupido ein Paar, und entspricht so dem früher genannten Cupido Platonicus oder Anteros.

und bald war ganz Europa von geistlichen Eroten überschwemmt, die statt Blumen ein Kreuz trugen, mit Jesu Namen Ball spielten (vgl. Abb. 57) und mit allen Künsten einer geistlichen Ars amatoria oder 'Göttlichen Liebe-Kunst' (Silesius, HS Vorrede) die kleine Anima zu gewinnen trachteten. Die bekanntesten dieser jesuitischen Emblembücher sind wohl *Theatrum Amoris* (1626), die *Pia Desideria* des Herman Hugo (1624) und der *Typus Mundi* (Antw. 1627), letzterer von den Rhetoren des ganzen Kollegs zu Antwerpen verfasst. Die *Pia Desideria* stehen der mittelalterlichen Tradition am nächsten, textlich wie bildlich; der Text ist überwiegend dem HL und den mystisch geprägten Kirchenvätern entnommen, und die Holzschnitte heben sich durch eine gewisse Treuherzigkeit von den raffinierten Kupferstichen der meisten anderen Sammlungen ab — wiewohl sie diese mehrfach motivisch nachbilden.<sup>1</sup>

### 3. Deutung des Titelpuffers.

Mit der Betrachtung eines Stiches aus der *Pia Desideria* wollen wir denn auch die Behandlung des Speeschen Titelpuffers einleiten.

Die Situation dürfte nach dem oben entwickelten ganz klar sein: die Anima/Sponsa, welche dem mittelalterlichen Vorbild nicht fern liegt, sitzt rechts am Boden, 'sub umbra illius quem desideraveram' wie der HLtext des Bildes sagt, und blickt sehnsuchtsvoll zu dem dornengekrönten sponsus, dem Cupido/Jesus, empor, welcher an einem Baume gekreuzigt, sein Haupt zu ihr neigt. Die Stimmung des ganzen ist die einer wehmütig inbrünstigen, aber nicht eigentlich tragischen Waldidylle, welche von den schmerzverzerrten Golgathaszenen der Zeit ab liegt. Während jene Schilderungen fast wie ein grelles Reportagebild unserer Tagespresse das Gemüt aufwühlen wollen, läd diese zur stillen Kontemplation über die aufopfernde Liebe des sponsus ein.

Wendet man sich von diesem Bild der Titelzeichnung der Strassburger TN Handschrift (Abb. 5) zu, ist die thematische Ähnlichkeit so deutlich, dass man sich kaum enthalten kann, in dem PD Stich Spees Vorbild zu sehen. Die Plazierung der Gestalten ist zwar bei Spee die umgekehrte, aber das ist beim Kopieren

<sup>1</sup> Zwar gibt es auch PD Ausgaben mit Kupfer, doch waren sie uns nicht zugänglich (vgl. De Backer/Sommervogel I. IV. 513 ff.).

der Stiche für Emblembücher fast die Regel. Andere Unterschiede sind interessanter. Aus dem traulichen Wald ist eine etwas steife Allee geworden, die dem Bilde eine echt barocke Tiefenperspektive gibt, welche sich ins Ungewisse (oder in die



Abb. 32. Angriff auf das chateau d'amour, vom Dieu d'amour aus dem Turme verteidigt (Elfenbeinspiegel).

Ewigkeit?) verliert. Auch der Springbrunnen trägt dazu bei, aus der Natur ein Kulturbild zu machen ohne ihr jedoch den Charakter des *Locus amoenus* (Curtius 200 ff.) zu nehmen. Der geistliche Kontext macht es aber wahrscheinlich, dass wir hier wieder ein mittelalterliches religiöses Motiv, das des Lebensbrunnens vor uns haben, woraus nicht Wasser, sondern Jesu erlösendes Blut strömt. Diese Deutung wird durch den Vergleich mit der Titelzeichnung des GTB (Abb. 61) bestätigt, wo Jesus selbst als Blutquelle in einem Lebensbrunnen steht, der in einem barock gestalteten *hortus conclusus*, von den drei Kardinaltugenden bewacht, seinen Platz hat. Auf dem Brunnen sitzt ein Vogel, den wir wohl als die Trutznachtigall selber auffassen dürfen. Die *Sponsa* ist bei Spee durch einen charakteristischen Zusatz, den Liebespfeil in der Brust, bezeichnet, und leitet so den Gedanken auf die mittelalterliche minnende Seele zurück.

Auch der am Baume gekreuzigte Cupido/Jesus ist aber Ausdruck für mehrere alte Traditionen. In seinem Cupidoaspekt ist er ja der Cupido cruciatus der hellenistisch-römischen Über-



Abb. 33. Lasterburg angreifend, von den Kardinaltugenden zurückgewiesen; Caritas ('die myne') von der rechten Zinne aus schiessend (HS).

lieferung, die uns in Ausonius' Gedicht begegnete. Von dem mittelalterlichem weltlichen Gesichtspunkt aus entspricht er dem Dieu d'amour im Baum Motiv (Abb. 2), und von dem geistlichen aus dem am Lebensbaume gekreuzigten Erlöser unserer Abb. 1 u. 3.

Dies Bild ist also wieder ein Beweis für die erstaunliche Lebensfähigkeit der antik-mittelalterlichen Tradition, auch wenn

Hugo und Spee sich vielleicht des ganzen Zusammenhangs und aller Details nicht bewusst sein konnten; denn gerade die unbewusste Tradition ist ja oft der stärkste Zeuge für einen lebendigen Zusammenhang.



Abb. 34. Ähnliche Szene vom Regensburger Tugend/Laster Teppich.

Die Pariser Kopie der Strassburger Zeichnung (Abb. 6) ist eben nur Kopie, aber in dem Stecher des Titellupfers (Abb. 7) hat Spee einen mittlchtenden Künstler gefunden. Mit überlegener Technik und nicht geringer Ausdrucksfähigkeit hat dieser aus der etwas dilettantischen Vorlage ein Kunstwerk geschaffen. Schon die kleine Krümmung der Allee hat dem Ganzen den Reiz der Natur verliehen, und die liebevoll individualisierende Ausarbeitung der kleinen Blumen sowie der Baumstämme trägt hierzu bei. Was die Personen betrifft, hat die Sponsa etwas von der schmerzlichen Haltung der Vorlage verloren, wofür aber der Gekreuzigte sowohl in den Mienen als auch in der Haltung der Hände einen Leidensausdruck erhalten hat, der ihm früher mangelte. Indem aber der Künstler den Vogel auf dem Brunnen

von Jesus weg der Sponsa zugekehrt und noch zwei weitere hineingezeichnet hat, ist Spees Gedanke geschwächt worden. Doch kann ihm vielleicht bei dem auf die sponsa zufliegenden Vogel die Taube als Symbol für die Eingebung des heiligen Geistes vorgeschwebt haben, ein Symbol, das Spee natürlich nicht auf sich selbst verwenden durfte. Ähnlich ist vielleicht der im Brunnen rudernde Schwan als eine Anspielung auf den verstorbenen Verfasser zu verstehen, dessen Schwanengesang die Trutznachtigall geworden ist. Ganz im Sinne Spees sind endlich die am Brunnen angebrachten Herzen, woraus das lebenspendende Blut Jesu strömt.

#### 4. *Das Titelpuffer und Spees Bilddenken.*

Wir haben somit von aussen her das Titelpuffer zu beleuchten und in eine Tradition einzureihen versucht. Wie verhält sich aber Spee selbst zu der abgebildeten Situation, und was bedeutet für ihn ein solches Bild? Wir werden unten das Gedicht TN No. 46 im Auszuge zitieren, das gerade diese Situation behandelt, und wenden wir uns zum GTB, finden wir dieselbe Lage, Anima zu den Füßen des Gekreuzigten, als Ausgangspunkt für ähnliche Meditationen und Übungen verwendet, so z. B. 153, II 6, II 155; GTB 187 hat denselben Ausgangspunkt wenn auch hier die Anima zum Angriff übergeht, und aus ihrer Brust Liebespfeile gegen Christus ausschickt (vgl. S. 37 u. Abb. 16). Das Kupfer hat also einer für Spee wie für die Frömmigkeit seines Ordens und seiner Zeit sehr zentralen symbolischen Situation bildlichen Ausdruck verliehen.

Welche Wirkung auf den Beschauer hat er aber einem solchen Bilde zugeschrieben? Wieder können wir dem GTB wertvolle Andeutungen (die vielleicht auch eine Eigentümlichkeit der Trierer TN HS erklären) entnehmen, und sogar eine kleine 'Abhandlung' daraus vorlegen, welche die obigen Bemerkungen über die Bildlichkeit in der TN und die weiter unten folgenden Noten über Emblemparallele ergänzt und erhellt.

Es würde zu weit führen, die zahlreichen Beispiele für Spees naiv-gegenständliche oder ausgeklügelt andachtsbefördernde Verwendung von allerlei Alltagsobjekten wie Uhren (GTB II 165 ff.), oder Erfindungen wie der an buddhistische Betmühlen erinnern-

den 'Perpendickel' (II 186) zu behandeln; auch können wir auf seine ganz aktuell anmutenden semasiologischen Betrachtungen (II 174 ff.) nicht eingehen, obwohl sie dem Bilddenken verwandt

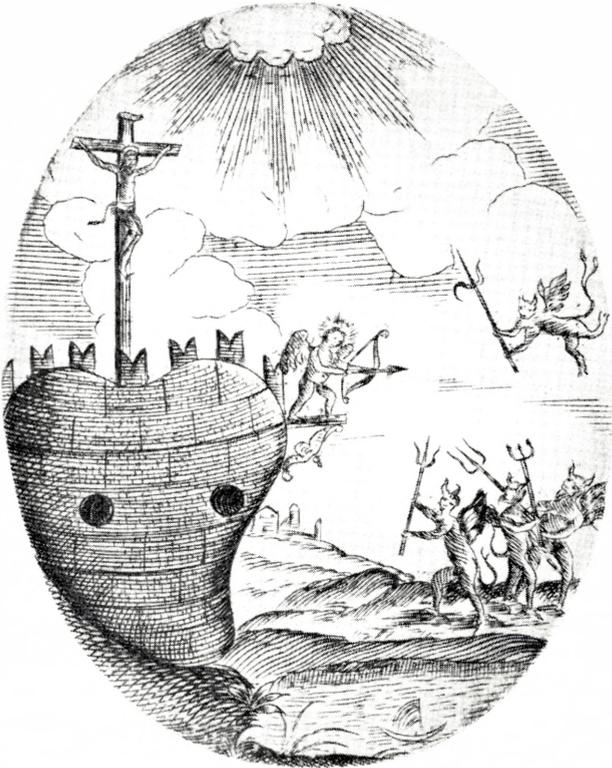


Abb. 35. Barockversion: Minneburg in Herzensburg verwandelt, Cupido divinus als Verteidiger (Pona).

sind, was auch gewissermassen für die aus Georg Munzius gesammelten "Sinnbilder" gilt (II 121). Spees eigenes Bekenntnis mag als Übergang zu der eigentlichen Behandlung dienen:

'Ich muss mich deiner Natur so viel wie möglich anschmiegen und darum, weil ich weiss, dass du zu dergleichen Neuheiten Lust hast, habe ich dir dieses auch vorschreiben wollen. Denn es ist besser, dass du dein Geld zu etwas Geistlichem als zu andern unnützen Dingen anwendest' (II 187).

Wieder wollen wir mit ein paar Einzelheiten anfangen, um zuletzt eine Zusammenfassung zu geben. Die Schilderung der

Wirkung eines Bildes von Augustin deutet uns schon das psychologische Prinzip an:

‘O Gott, wenn ich St. Augustin gemalt sehe, mit einem brennenden, verwundeten Herzen, so blutet mir mein Herz, weil es nicht auch verwundet ist. Ach Gott, möchte es doch lieber bluten weil es verwundet wäre! Nun bitt ich Dich, nimm doch den Pfeil aus jenem Herzen, oder nimm auch die blutige Lanze aus Deinem eigenen Herzen, und durchdringe mir das Meine, dass ich vor Liebe sterben möge, und wenn ich also gestorben bin, so begrabe mich in Deine verwundete Seite, damit mein todttes Herz in Deinem Herzen ewig lebe.’ (204).

Mit andern Worten, der abgebildete Affekt soll in dem Beschauer einen gleichen hervorrufen. Eine ähnliche Wirkung, mit Hinweis auf eine Spezialsammlung solcher Leidensbilder, ‘Antonii Gallonii de Martyrum Cruciatibus [eine Ausgabe wurde 1602 in Köln gedruckt]’ (94), will Spee an anderer Stelle hervorbringen, und zwar mit der Anweisung, auch dem GTB solche Bilder beizufügen:

‘Vieler anderer Peinigungen will ich keiner Meldung thun, weil sie am Ende der Abtheilung von der Liebe erwähnt werden sollen, wo auch nach Belieben die Form aller Martern in Kupferstichen beigefügt werden mögen, damit sie klärlicher erkannt werden, und die Theilnahme lebhafter erwecken können.’ (95).

— ein altbewährter Vorgang (vgl. Spamer, Das kl. Andachtsbild). Man sollte vielleicht hervorheben, dass die durch einführende Betrachtung solcher Darstellungen erregte Aufwühlung des Gemüts nicht Selbstzweck ist, sondern nur der Ausgangspunkt für Werke des Glaubens, was Spee mit einem Analogieschluss stark betont. Denn wie es wahr ist,

‘dass ein jeglicher Mensch allein mit den Gedanken, oder mit der Bewilligung des Herzens sündigen könne, und die Hölle verdienen . . . Eben so kann es im andern Falle geschehen, dass man allein mit dem Gedanken oder der Bewilligung des Herzens ein Märtyrer würde, und den Himmel verdiente.’ (26—27).

Nur auf diesem Hintergrund versteht man den Ernst des Spieles, den Spee auch in einer ausführlicheren Anweisung andeutet:

Bewirb dich andachtshalber, auf katholische Weise und nicht aus ketzerischem Vorwitz, um ein Bilderbuch, worin das ganze Leben und Leiden Christi oder andere Geschichten der heil. Schrift enthalten sind. Man findet reiche Töchter, die ihr Spielgeld an eitle Dinge verschwenden; da könntest du es wohl besser und nützlicher anwenden und dir bei

einem Maler ein ganzes Buch voll schöner Bilder, ohne viele verschiedene Farben, nur in schwarz und weiss entwerfen lassen. Oder könntest allerhand Bilder einsammeln und sie hernach zusammen binden lassen,



### CORDIS VVLNERATIO.

Tetendit arcum suum, et posuit me quasi  
lignum ad sagittam. *Thren. 3. 12.*

*Mille COR hoc validis, mea lux, transfige sagittis,  
Pharmaca sunt tua quæ vulnera dextra facit.*  
34.

Abb. 36. Cupido/Jesus das Herz der sponsa verwundend (Haeften).

oder könntest ein solches Buch kaufen, in welchem dergleichen Bilder enthalten wären, wie z. B. die biblischen, welche hin und wieder gestochen sind. Ein solches Buch aber sollst du dir zu Zeiten, wenn du einige schöne Werke des Glaubens üben willst, auf die folgende Weise zu Nutz machen . . . ' (62—63).

Dabei hebt er natürlich das *utile dulci* hervor:

Diese Weise ist wohl schön, denn bei jedem Bilde übst du ein neues Werk des Glaubens, und durch ein jedes solches Werk verdienst du dir im Himmel eine Krone, und doch belustigst du zugleich deine Augen. (63).

und betont auch, teils dass man sich dieser Beschäftigung gar nicht zu schämen brauche:

Auch bei Andern, dass sie es gar nicht merken, kannst du sie brauchen, denn, indem sie meinen, du habest nur deine Lust mit den Bildern, ist dein Herz bei Gott und mit Ihm beschäftigt, bei Umwendung eines jeden Blattes sagst du nur geschwind im Herzen: o mein Gott, das glaube ich, und das glaube ich und so fort. (63—64),

teils dass man die anderen vielleicht zur Andacht 'verführen' könne — Gesichtspunkte, die er *pia fraude* öfters empfiehlt. Eine ähnliche Andacht könne man auch vor Kunstwerken auf der Strasse, in der Kirche u. s. w. halten (65).

Diese psychologisch-dogmatische Theorie gründet Spee dann ausführlich auf der Lehre der

Philosophen oder Weltweisen in den Büchern, die genannt werden *de anima* . . . dass wenn wir etwas . . . denken oder mit den Sinnen begreifen, hören, sehen . . . alsbald inwendig in uns, die Gestalt oder Bild dessen, was wir gedacht, gehört, gesehen u. s. w., ganz lebhaft sich abdrücke und in uns verbleibe, welches Bild so richtig die genannten Dinge vorstellt, dass kein Maler der ganzen Welt es also schön und fein abmalen könnte. (II 194).

Er unterscheidet dann ferner zwischen dem Phantasiebild, 'Phantasma' und dem Seelenbild, 'Species intelligibiles', wovon das erste mit dem Leib vergeht, das zweite aber mit der Seele unsterblich bleibt (II 195). Man ahnt schon, wo er damit hinaus will, und auf Aufforderungen, sich biblische Begebenheiten und Glaubenstatsachen (nach dem Vorbild Loyolas) also sinnlich zu vergegenwärtigen, und sie dadurch in Seelenbilder zum ewigen Lobe Gottes zu verwandeln, folgt ein leicht fassbares Gleichnis:

Wenn du die Malerkunst gelernt hättest, und dann so künstlich als möglich wäre, auf reine, seidene Mappen, mit den allerreinsten und feinsten Farben, alle die herrlichen Taten und die Geschichte des Kaisers maltest, hierauf diese Gemälde in einem hellen Saale aufgehängt, des Kaisers Majestät hineinführtest und alle seine Thaten, Kriege und Siege mit herzlicher Freude ihm zeigtest, wer wollte dann nicht sagen, dass du Ihre Majestät eben sowohl damit gelobet und verehrt hättest,

als wenn du eine stattliche Rede hergesagt hättest, in welcher dieselben Thaten mit Worten gepriesen worden wären . . . Eben also aber ist es mit dieser unserer Weise Gott allezeit zu loben, denn was ist dein innerlicher Sinn und deine Seele anders, als ein schöner Saal voll göttlicher Gemälde? (II 204—05).



Abb. 37. Cupido/Jesus das Herz St. Teresas verwundend; Cupidovariante des üblichen Engelmotivs (Stich v. A. Wiericx).

Auch durch diesen, wenn man will, statischen Gebrauch sind also derartige Bilder Gott wohlgefällig; und den Einwand, böse Bilder könnten schädlich sein, beseitigt Spee leicht: solche Seelenbilder sind in dem bekehrten Sünder eben *spolia opima*, Gott als Votivgabe geweiht (II 209—10). Einer ziemlich handfesten und sehr typischen Nutzanwendung dieses zweifachen Bildes im Menschen kann Spee sich nicht enthalten:

Lasst uns voraussetzen, du habest heute hundertmal ein Kruzifix mit Aufmerksamkeit angesehen, so hättest du dasselbe schon zweihundertmal in dir lebendig abgebildet. Nehmen wir an, du habest heute 1000 Menschen kommunizieren sehen, und 1000 Hostien, die ihnen gereicht worden, so wären 2000 Kommunikanten, und 2000 Hostien in dir abgebildet, und so fort von allen andern Dingen. (II 208),

und natürlich vergisst er in dieser Verbindung auch nicht das seinem Orden so liebe Drama, welches man zu Gottes Ehren in die Seele eindrücken kann (II 210—11). Endlich führt er stolz seine Methode auf die Autorität des hl. Chrysostomos zurück (II 212—13), und hat sie somit durch Tradition geheiligt. Mit seiner schönen Zusammenfassung — *pictura loquens* geistlich formuliert — wollen wir schliessen: So ein Bild steht oft wie ein Apostel da, der ernste Worte predigt (II 272).

Und hiermit glauben wir Spees Interesse für das Bild festgestellt und erklärt zu haben, nicht ohne prinzipiellen Nutzen für ein Verständnis der emblematischen Ausdrucksweise seiner Zeit überhaupt. Dass sich das Titelkupfer der TN ganz bewusst einer festen Tradition anschliesst, dürfte jetzt erwiesen sein, und man könnte vielleicht noch etwas weitergehen. Wie bekannt findet man in der Trierer TN Handschrift (von Spee selbst geschrieben) bei jedem Gedicht ein leeres Rechteck 'das vielleicht zur Angabe der Melodie bestimmt war' (Arlt VIII); allerdings fährt Arlt selbst fort: 'Es ist freilich bemerkenswert, dass in vielen Fällen der freigelassene Raum für die Melodie nicht ausreichend wäre' (das.), und meint: 'Wenn nun . . . das Trierer Manuskript eine ohne Unterbrechung hintereinander fortgeschriebene Reinschrift ist, so hätte der Verfasser doch sicher die Melodien sofort an Ort und Stelle hineinkopiert, anstatt für dieselben Rechtecke von zweifelhafter Grösse freizulassen' (XVI). Eine Lösung dieses Problems hat unseres Wissens noch niemand vorgeschlagen. Wie aber, wenn diese Rechtecke nicht für die Melodien, sondern für emblematische Illustrationen in der Manier des Titelkupfers, das gerade in dieser HS fehlt, wobei aber 'ein eingerahmtes Rechteck anscheinend dafür freigelassen' ist (Arlt VIII), bestimmt gewesen wären?

Alles — auch die im Folgenden zu nennenden speziellen Emblemparallelen — im Betracht gezogen, kommt es uns sehr wahrscheinlich vor, dass Spee selbst solche Pläne hegte, und

sie wohl auch durchgeführt hätte, wenn ihm mehr Zeit vergönnt gewesen wäre.<sup>1</sup> Ob er die leeren Plätze zum Einkleben von gedruckten Bildern, wie er im GTB vorschlug, oder für eigene



Abb. 38. Herzensraub/Tausch. Die sponsa entnimmt dem Cupido/Jesus das Herz (The. Am.).

Entwürfe (mehr oder weniger original) benutzen wollte, und ob das so ausgestattete Exemplar nur seinem Privatgebrauch oder als Druckvorlage hätte dienen sollen, müssen wir dahingestellt sein lassen. Was aber die Hauptfrage betrifft, sind wir in der glücklichen Lage, eine briefliche Auskunft des Direktors der

<sup>1</sup> Arlts Vermutung (a. a. O. XXI), die Trierer HS habe vielleicht als Zensur-exemplar dienen sollen, weshalb die Melodien, für die Zensur belanglos, nur durch die eingezeichneten Vierecke vertreten seien, scheint uns die einzige, nicht sehr überzeugende, Alternative zu unserer Hypothese zu sein.

Stadtbibliothek Trier, Herrn Dr. H. Schiel anführen zu dürfen, der die HS gütigst untersucht hat. Die eingezeichneten Rechtecke sind durchgehend 60 mm breit und 37 mm hoch, dasjenige der Titelseite jedoch bei derselben Breite 58 mm hoch, und Dr. Schiel fährt fort:

Schon der Umstand, dass auch die Titelseite ein solches Rechteck aufweist, schliesst m. E. aus, dass an die Beigabe von Melodien gedacht war. Ihre Vermutung dürfte das Richtige treffen, sofern man nicht an irgendeine andere Form einer Illustrierung denken will.

## V. Spees Liebesmetaphorik.

### 1. *Weitere Voraussetzungen: Petrarchismus, Pastoralismus.*

Ehe wir die gewonnene Einsicht in die literarische und ikonographische Entwicklung der Jesusminne auch für die Gedichte zu verwerten suchen, wollen wir zwei formal mitbestimmende Erscheinungen, zuerst den Petrarchismus, kurz betrachten.<sup>1)</sup> Wir brauchen hierbei nicht so lange zu verweilen, da diese Strömung gründlicher untersucht und im allgemeinen viel besser bekannt ist als die der Emblematik.

Die älteren Werke von Waldbergs sind für die deutsche Literatur zwar noch von Nutzen, jedoch werden wir im Folgenden besonders auf Hans Pyritz' Untersuchungen zur Lyrik Paul Flemings verweisen.<sup>1</sup> Die vorpetrarchischen Stufen der Liebespoesie haben wir kurz berührt (siehe ferner Pyritz 14—24 mit Hinweisen), und Petrarca selbst und seine Nachfolger können wir nur im Vorbeigehen charakterisieren. Pyritz (24—34) erkennt bei Petrarca drei bedeutungsvolle Antinomien, erstens zwischen dem Minnesang und dem dolce stil nuovo, d. h. zwischen der weltlichen und der sittlich-religiösen Gesinnung (die ja in diesem Fall paradoxer Weise beide auf Resignation in der Liebe eingestellt sind, aus sozialen bzw. moralisch/philosophischen Gründen). Die zweite Antinomie besteht zwischen dem Freiheitsdrang und der absoluten Gebundenheit in der Liebe —

<sup>1</sup> Paul Flemings *Suavia*, Münch. Mus. für Philol. d. MA.s u. d. Ren. 5, 251—321 (1928); *Der Liebeslyriker P. F. in seinen Übersetzungen*, Ztschr. für deut. Philol. 56, 410—36 (1931); und besonders *P. F.s deut. Liebeslyrik*, Leipzig 1932 (Palaestra 180), worauf im Folgenden durch 'Pyritz' verwiesen wird.

von Heinsius sehr deutlich formuliert: *Dominæ servitium libertatis summa est* (NP 15, übers. Fleming I 398) — die man etwa mit dem *liberum servitium* des Christen Gott gegenüber verglei-



Abb. 39. Herzenstausch. Jesus entnimmt der Sponsa (= Katharina v. Siena) das Herz (Pona).

chen könnte (Matth. 11, 30 *iugum enim meum suave est*). Die dritte endlich ist eine gesteigerte Form der ersten, zwischen Liebe überhaupt (also auch der an sich reinen), und Vernunft (als Prinzip des Strebens nach Wahrheit und Gott). Wir haben es mit anderen Worten mit einer Behandlung der seit Sappho erkannten problematischen Doppelnatur der Liebe (*ἔρωος γλυκόπιρκος*, vgl. Catull's *Odi et amo*) zu tun, die das Problem sowohl als seelische Empfindung als auch als philosophisch-religiöse Weltanschauung erlebt. Der stilistische Ausdruck für eine solche komplexe Haltung besteht natürlich in einer im grossen

und kleinen gesteigerten Weiterbildung der alten Antithetik, die sowohl emotional als auch intellektuell bestimmt ist.

Diese formale Antithetik, bei Petrarca, wie angedeutet, existentiell bedingt, wurde dann von zahlreichen Nachahmern übernommen und oft bis ins hyperbolisch Zugespitzte gesteigert — wobei man natürlich die Frage, ob sie bei den jeweiligen Nachfolgern ein »echtes« Gefühl ausdrückte, nicht generell, sondern nur individuell, und auch dann nur mit der grössten Vorsicht, beantworten kann. Die Tatsache, dass diese 'allgewaltige Tradition der dichterischen Liebessprache . . . unerschüttert von allen Wechsellern des lebendigen Grundes fortzeugt als monumentale Geste und willig übernommene Fiktion' und als 'Maskenform' fortlebt (Pyritz 135), zeugt ja nicht nur von literarischem Konservatismus, sondern auch vielleicht von einer tiefer begründeten Lebensfähigkeit; und die warnenden Worte Aldous Huxleys: 'Sincerity is largely a matter of successful expression', sind besonders bei zeitlich und geistig entfernten Werken für den Forscher erinnerenswert. Allerdings wird ein jeder, der monatelang Petrarchisten gelesen hat, Pyritz' etwas gereizte Stellungnahme gegen das 'System' nur zu gut verstehen können.<sup>1</sup>

Schliesslich noch ein paar Worte über die pastorale Tradition

<sup>1</sup> Der 'Antipetrarchismus' des 16. u. 17. Jhdts. ist zum Teil eher eine Parallele denn eine Gegenerscheinung. Als letztere ist er wohl nur in volkstümlich und rationalistisch bedingten Fällen aufzufassen. Die literarisch (u. philosophisch) bedingte Reaktion etwa eines Bembo richtet sich gegen die Epigonen, u. sucht den wahren P. (wie ihn Bembo verstand) wiederherzustellen; andere handeln gewissermassen aus P.s Geiste, indem sie seine bisweilige Auflehnung gegen die erotische Gebundenheit hervorheben und weiterentwickeln (etwa im Sinne der 'orthodoxen Blasphemie' der ma. Kirche, wie sie in Narrenmessen u. dergl. in Erscheinung trat). Oft greifen sie dabei auf einen Lehrmeister P.s zurück, nämlich Ovid, der auch eine Art Frauendienst (denn die militia amoris kann man ja als eine solche auffassen) auf sich nimmt — hier wie im MA soziologisch bestimmt, denn seine jeweilige *domina* ist entweder eine verheiratete Frau, deren Mann er zu fürchten hat und deren *janitor* und *puella* geschmeichelt und bestochen werden müssen, oder eine Kurtisane, die, wie er oft genug klagt, ihre Gunst lieber für Gold als für Gedichte verkauft. Die Leiden des Liebhabers können ganz pet. anmuten — doch gesteht er öfters (z. B. Amores II, 19), dass sie ihm eben unentbehrliches Gewürz der Liebe sind, und zuweilen schlägt der junge dandy alle Treue in den Wind (z. B. Amores II, 4, 9—10). In diese orthodox/ketzerische Kategorie scheint uns auch mancher als Antipetrarchist bezeichnete Dichter wie z. B. John Donne zu gehören, der bald im Ernst, bald ironisch die petrarchistische Metaphorik benutzt. Vgl. ferner A. Graf, Petrarchismo ed Antip. nel Cinquecento, Nuova Antol. 622 ff. 1886), der für uns besonders interessante Bemerkungen über die geistliche Reaktion gegen P. bringt, die angesichts der Unmöglichkeit, den Canzoniere zu tilgen, an ein 'spiritualizzamento' ging, wobei z. B. statt Laura die Jungfrau eingesetzt wurde (a. a. O. 644 ff.) — also eine genaue Parallele zu dem alten Ovide moralisé, und zu den künftigen Emblemata sacra.

des Jahrhunderts, die bei Spee wie anderswo mit dem Petrarchismus verknüpft wird.<sup>1)</sup> Bekanntlich war auch sie sowohl von der Antike wie von der Bibel (Psalmen, HL) beeinflusst. Die sizilianische Schule von Theokritos u. a. war dem MA durch ihren Nachfolger Virgil bekannt, stark allegorisiert und häufig nachgeahmt, dessen *pietas quasi christiana* (und in diesem Zusammenhang besonders die messianische Ekloge) ihn zum legitimen Muster machte.<sup>2</sup> Konnte man nun Virgil als einen

<sup>1</sup> Natürlich wurde eine solche Verwendung und Deutung der alten Heiden nicht immer von den Kirchenvätern anerkannt — vielmehr war dies eine der wichtigen Streitfragen. Einige lehnten die Antike unbedingt ab, andere — für uns die interessantesten — konnten sich nicht von ihr losmachen, wollten es wohl auch nicht immer. Ein typischer Vertreter der letzteren ist St. Hieronymus, dem vor seiner Konversion die Antike ins Mark gedrungen war. In dem berühmten Brief XXII an Eustochium erzählt er ihr warnend, wie er die Klassiker las, bis er in einer Vision von dem richtenden Gott angedonnert wurde: 'Ciceronianus es, non Christianus' (F. A. Wright, *Select Letters of St. Jerome* 126, Lond. 1933). Er nennt poetischen Ehrgeiz 'adulterium linguae', und fragt: 'Quid facit cum psalterio Horatii? cum evangelis Maro? cum apostolo Cicero?' (a. a. O. 124). Und doch nennt derselbe Mann in dem Paulinusbrief (als präfatia zu den meisten Vulgataausgaben gedruckt) David 'Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus atque Serenus', und zitiert in Briefen Virgil, Persius, Juvenal und Cicero so gern wie die hl. Schrift, selbst wo er vor den Heiden warnen will. Wenn er einen jungen Mann von der Notwendigkeit der Entsagung überzeugen will, spürt man hinter der strengen Verneinung der Antike eine fast sehnsuchtsvolle Zuneigung, als er den schweren Übergang von 'Quintiliani acumina, Ciceronisque fluvios gravitatemque Frontonis et lenitatem Plinii' zu dem barbarischen Hebräischen beschreibt (Brief CXXV. 12).

Ein schönes Gegenstück zu diesem qualvollen Hin und Her ist Dante. Nicht nur wählt er sich Virgil zum Führer durch Hölle und Fegefeuer, sondern er zeigt auch in vielen Einzelheiten seine Liebe zu diesem 'dolcissimo patre'. Für die Schätzung der messianischen Ekloge ist besonders die Status-episode aufschlussreich. Dante spricht hier von Virgil als 'il cantor de' bucolici carmi' (Purg. XXII. 57), um dem Leser das Stichwort zu geben, und lässt dann Statius zu Virgil sagen:

Tu prima m'inviaisti  
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,  
e poi appresso Dio m'alluminasti . . .  
quando dicesti: «Secol si rinnova . . .» (Purg. XXII. 64, 66, 70.)

und noch ausdrücklicher:

la parola tua sopra toccata  
si consonava ai nuovi predicanti . . . (79—80)

Wenn Statius zu Virgil die bündigen Worte spricht:

Per te poeta fui, per te cristiano (73)

so klingt das fast wie Dantes Antwort auf Hieronymus' 'Ciceronianus es, non Christianus'.

Noch bemerkenswerter ist es wenn Dante der Erscheinung Beatrices einen bedeutungsvollen Dreiklang aus dem HL, NT und Virgil vorausgehen lässt. Zuerst erklingt: «Veni sponsa de Libano» (Purg. XXX. 12 — HL IV. 8), dann:

Tutti dicean: «Benedictus qui venis;  
e, fior gittando di sopra e dintorno,  
«Manibus o date lilia plenis» (Purg. XXX. 19—21)

klassischen David auffassen, lag es auch nahe, David als einen christlichen Virgil zu behandeln. Die Psalmen, und nicht weniger das HL, waren geeignet, als *idyllia sacra* behandelt zu werden, und hierzu kam natürlich noch das altbewährte *bonus pastor* Motiv aus dem NT. So begegneten sich auch in der ma. allegorischen Pastorale Antike und Christentum. Mit der Renaissance nahm die weltliche Pastorale durch die Publizierung der griechischen Bukoliker (allerdings meist in lateinischer Übersetzung gelesen) einen grossen Aufschwung, der in formaler Hinsicht auch der geistlichen zugute kam; diese wurde ferner durch das starke u. a. durch zahllose Übersetzungen und Paraphrasen in den Vulgärsprachen bezeugte Interesse für die Psalmen gefördert. Die humanistische Pastorale wurde also sowohl für unterhaltende oder satirisch/didaktische als auch für religiös/allegorische Zwecke verwendet.

Die kulturmüde Gesellschaft des 17. Jhdts, wie die hellenistisch-römische auf sentimental ländliche Erotik und gekünstelt primitiv Zurückgezogenheit erpicht, zeigte in der Pastorale eher idyllische als satirische Neigungen. Das Genre wurde aber eifrig gepflegt, und wieder lockte der weltliche Erfolg eine reiche Blütenlese geistlicher Parodien hervor, die wie ihre Vorbilder stilistisch teils antik, teils petrarchistisch bestimmt waren, jedoch wie immer mit starkem Einschlag von den Psalmen und dem HL her.

## 2. *Metaphorische Motive und Formen.*

Und hiermit können wir zu der Betrachtung von Spees Metaphorik übergehen. Wie gesagt werden wir sie mit Parallelen aus der weltlichen sowie der geistlich parodierenden deutschen<sup>v)</sup>

Wenn das neutestamentliche 'Benedictus', durch den jahrhundertlangen liturgischen Gebrauch weiterhin geheiligt, von den Heiligen in dem irdischen Paradies mit Virgil (Aeneis VI. 884) verbunden wird, ist der kirchliche Widerstand endgültig überwunden.

Das persönlichste Zeugnis Dantes folgt jedoch etwas später, wo er, überwältigt von dem Anblick Beatrices, sich zu Virgil kehren will — die dramatische Ironie, dass dieser schon verschwunden ist, steigert die wundervolle Wirkung — mit den Worten:

«Men che dramma  
di sangue m'è rimasto, che non tremi;  
conosco i segni dell' antica fiamma.» (Purg. XXX. 46—48; 48 =  
En. IV. 23)

So spricht, in einem solchen Augenblick, nur ein Mann, für den die Antike fast heilige Wirklichkeit geworden ist.

und neulateinischen<sup>w)</sup> Dichtung und aus der Emblemliteratur<sup>x)</sup> belegen. Die Auswahl der so zitierten Verfasser, schon aus Zeitgründen beschränkt, wurde ferner durch Textmangel vermindert; wir hoffen jedoch die wichtigsten topoi genügend belegt zu haben.

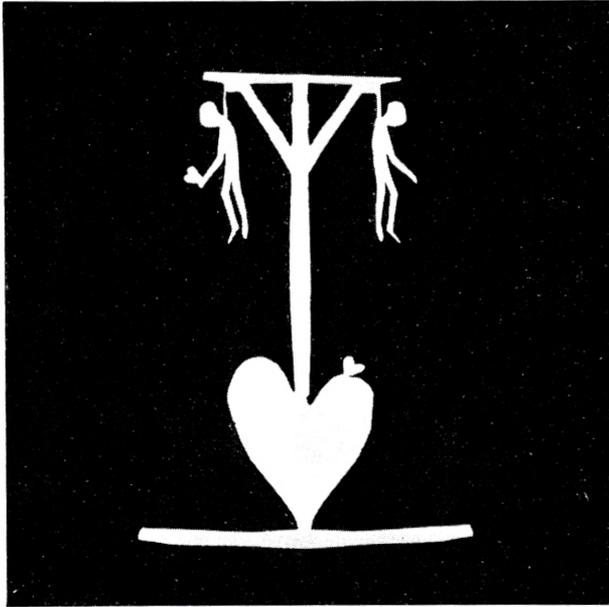


Abb. 40. Herzensdiebe am Galgen (Scherenschnitt v. H. C. Andersen).

Weitere Beispiele für die metaphorische Tradition vom MA zum Barock in mehreren Sprachen sind in den in Anmerkung *j* angeführten thematischen Übersichten leicht zu finden. Zu betonen ist wieder, dass es uns mehr darauf ankommt, Parallelen als 'Einflüsse' aufzudecken — letztere hätten sowohl in der Breite als auch in der Tiefe ein viel weitergehendes Studium erheischt, dessen Ergebnisse wahrscheinlich bescheiden sein würden — weshalb wir auch die Chronologie der Beispiele nicht streng berücksichtigt haben. Die zentrale Stellung der Neulateiner im internationalen Petrarchismus braucht man nach den Untersuchungen von Ellinger, Pyritz und ihren Vorgängern und Nachfolgern kaum zu betonen; doch darf mit Bedauern darauf hingewiesen werden, dass wir unseres Wissens noch immer eine befriedigende Gesamtdarstellung des Neulateinertums entbehren

müssen, ohne welche auch die vulgärsprachlichen Erzeugnisse des Zeitraums nicht zuverlässig untersucht und beurteilt werden können.<sup>9)</sup>

Wir werden im Folgenden das sponsus-sponsa Motiv im Vordergrund behalten, und das Christkind wie den pastor bonus ('Daphnis') als einfache Varianten dieses Grundthemas mit heranziehen; die emotionale Haltung ist ja in allen drei Fällen fast dieselbe, und der Ausdruck in gleichem Grade petrarchistisch geprägt. In der Anordnung folgen wir mit einigen Variationen dem praktischen Schema von Pyritz, und fangen mit ein paar Gesamtansichten an, woran sich die Einzelheiten anschliessen werden. Zunächst der altbewährte petrarchische Kontrast zwischen der frühlingsjauchzenden Natur und dem betrübten Liebhaber, dem hier natürlich die sponsa entspricht (ähnliche Frühlingsbeschreibung, allerdings ohne Kontrastierung mit der Liebe, z. B. HL 2, 11 ff.):

Der trübe winter ist fürbey/  
 Die Kranich widerkehren;  
 Nun reget sich der Vogel schrey/  
 Die Nester sich vermehren:  
 Laub mit gemach  
 Nun schleicht an tag;  
 Die blümlein sich nun melden.  
 (No. 8 Str. 1).

Wo man nur schawt/fast alle Welt  
 Zun freuden sich thut rüsten:  
 Zum schertzen alles ist gestelt/  
 Schwebt alles fast in lüsten.  
 (Str. 6).

Nur ich/O JESV/bin allein  
 Mit stättem leyd vmbgeben;  
 Nur ich/muss nur in schmerzen sein/  
 Weil nit bey dir mag leben/  
 (Str. 7).

Nichts schmäcket mir auff gantzer welt/  
 Als JESV lieb alleine:  
 Noch spiel/noch schertz mir je gefelt/  
 Biss lang nur Er erscheine:  
 (Str. 8).

Von dem Namen abgesehen wären diese Strophen als Madrigaltext in der stimmungsmalenden Manier etwa eines Monteverdi oder Scheins ganz gut geeignet. Schön ist auch diese kleine Vignette aus Sarbievius 274 f.:



Abb. 41. Bild im Herzen. Die Dame kann nur von dem Tod verdrängt werden (Pona).

En, flosculi pulcherrimi,  
 Prae Numinis amore,  
 Expansas foliorum  
 Ad coelum alas explicant  
 Odoris flant suspiriis,  
 Fletuque madent roscido.

Flammato, viden' ore  
 Ut Rosa purpurascens  
 Prodit amoris ignes . . .  
 An solus ego, me miserum!  
 Tot inter ignes algeo?  
 (Vgl. Epigr. XXIII 323).

Und hier ein Beispiel in der biblisch/ovidisch/petrarchistisch analogiehäufenden Manier, wieder darauf bedacht, die Isolation der Liebenden als einen widernatürlichen Sonderfall darzustellen:

So ungestümb nichts finde/ Dass nicht eins höre auff: Man merckets an dem winde/ Wie er so oft verschnauff:	Warumb thut mich dan plagen Die lieb ohn vnderlass? Dass nie kein punct mag sagen/ Wan ich ohn schmerzen wass. Ohn vnderlass ich klage/ Für stättem hertzen = leyd: Bey nacht/vnd auch bey tage/ Scheint mir nur sawre zeit.
--	---

(No. 6 Str. 6—9).

Der wandersman ermattet  
Auff starck = vnd stäter reiss;  
Beym grünen bäumlein schattet/  
Streicht ab den sawren schweiss/

Nach der Betrachtung dieser Naturstimmungen können wir uns der Beschreibung des geliebten Gegenstandes zuwenden; zuerst folgen ein paar Gesamtanblicke, dann die reich ausgearbeiteten Einzelheiten der verlockenden Schönheit. Als Musterkarte fast sämtlicher Reize des petrarchistischen Ideals (ein Kumulationsprodukt der panegyrischen Tradition — vgl. z. B. Curtius 169: Überbietung) zitieren wir einige Zeilen aus Bonifonius 4 f.:

Nam quid dissimulem? Illa me Cotelle,  
Nympharum domina, illa Pancharilla,  
Prima militiæ hujus insolentem,  
Et cupidineæ rudem palæstræ,  
Cepit flammeolis suis ocellis,  
Vinxit aureolis suis capillis.  
Vt vidi, furor & malignus error,  
Me mi surpuit: Ille me genarum  
Fulgor lubricus, ille Pancharillæ  
Pudor virgineo natans in ore:  
Risus ille decens, & ille candor  
Fuci nescius, ille me vetusti  
Splendor sanguinis, illa liberalis  
Indoles animi, illa mens senilis  
Ætate in tenera tenorque constans,  
Ille corporis elegantioris  
Cultus simplicior, & illa vultus  
Majestas placida & serenus ardor.

Ille frontis honos patentis, ille  
Me supercillii nigellus arcus,  
Dentiumque duplex eburnus ordo

Et menti bifidi decor venustus,  
 Spira illa auriculæ rotundioris:  
 Illa blæsula, mollicella verba,  
 Illa me capitis nitens columna,  
 Emendatior omnibus columnis,  
 Castigatior omnibus figuris;  
 Illæ marmore purius nitentes  
 Papillæ, teretes suas Diana,  
 Et quas esse suas velit Dione,  
 Obstrinxere sibi arctiore vinclo.  
 Illo carcere pectoris reposti,  
 Illis me pedicis profundi amoris,  
 Aeternum sibi Pancharilla vinxit,  
 O custodia carceris benigni!  
 O dulces pedicæ! o beata vincla!

Und als geistliches Gegenstück dazu zitieren wir Silesius Beschreibung des sponsus in der Vorrede der HS (4—5):

O jhr Poëten wie seydt jhr solche Thoren, dass jhr eure Hertzen und Sinne euren Dorinden, Flavien, Purpurillen, und wie sie weiter heissen, ergebet; welche doch entweder nichtige Undinger, und Schatten in der Luft, oder ja wahrhaftige Syrenen und Verführerinnen eurer Seelen seyn. Wendet hier eure Erfindungen und Federn an; hier hier in dem unvergleichlichen Angesichte JESu Christi, ist die allerfreundlichste Anmüttigkeit, die allernüttigste Lieblichkeit, die allerlieblichste Huldseligkeit, und allhuldseligste Schönheit. Hier blühen die unverwelkliche Rosen und Lilien, seine Wangen; hier wachsen die unverbleichliche Corallen, seine Lippen; hier scheinet die unverfinsterliche Sonn und Monde, seine Augen; hier ist der anbetens = würdige Thron dess Glantzes der Herrlichkeit, seine Stirne: hier wehet der ewige West = Wind, sein huldseliger Athem, der die gefrorne Erde eures Hertzens kan auffthauen und erquicken: diese Schönheit liebet und beschreibet, und vertieffet euch gantz und gar in sie. Wolt jhr mehr, so wisset dass hier ist, der huldselige Daphnis, der sorgfältige Corydon, der treue Damon; ja der Preiss und die Krone aller tugendhafften und ausserlesenen Schäfer und Schäferinnen. Es ist hier die mildreiche Galathee, die ewige Güttigkeit, (als eine süsse Milch — Göttin;) die edle Sophia, die ewige Weisheit; die schöne Callisto, die ewige Schönheit; und alles was jhr nur wollet. Ach wie hochverdientlich könte euer dichten, und wie erbaulich eure Liebe seyn! wendet euch<sup>1</sup> derowegen zu mir und liebt mit mir meinen JEsu. (vgl. auch HS I, 37).

<sup>1</sup> Beide Beschreibungen sind mit unserer Abb. 16 zu vergleichen und mit der ungeduldigen Antwort Shakespeares:

Hierauf zwei Speesche Varianten des sponsus-Bildes, zuerst ein petrarchistisch gefärbtes (nur das Wort 'gnad' in diesem Zusammenhang theologisch):

Die reine Stirn der Morgenröth  
 War nie so fast gezieret/  
 Der Frühling nach dem Winter öd  
 War nie so schön muntiret/  
 Die weiche brust der Schwanen weiss  
 War nie so wohl gebleichet/  
 Die gülden Pfeil der Sonnen heiss  
 Nie so mit glantz bereichet:

Alss Jesu Wangen/stirn/vnd mundt  
 Mit gnad sein vbergossen;  
 Lieb hat auss seinen äuglein rundt  
 Fast tausent Pfeil verschossen;  
 Hat mir mein Hertz verwundet sehr/  
 O wee der süssen peine!  
 Für Lieb ich kaum kan rasten mehr/  
 Ohn vnderlass Ich weine.

(No. 2 Str. 1—2).

dann ein HL inspiriertes (vgl. bes. HL 5,9; das Geruchsmotiv ist für die Jesusminne zentral)<sup>1</sup>:

My Mistres eyes are nothing like the Sunne,  
 Currall is farre more red, then her lips red,  
 If snow be white why then her brests are dun:  
 If haire be wiers, black wiers grow on her head:  
 I haue seene Roses damaskt, red and white,  
 But no such Roses see I in her cheekes,  
 And in some perfumes is there more delight,  
 Then in the breath that from my Mistres reekes.  
 I loue to heare her speake, yet well I know,  
 That Musicke hath a farre more pleasing sound:  
 I graunt I neuer saw a goddesse goe,  
 My Mistres when shee walkes treads on the ground.  
 And yet by heauen I thinke my loue as rare,  
 As any she beli'd with false compare. (Son. 130).

Nach der geistlichen Seite hin sollte man das erschütternde Bild des *Ecce Homo* Gedichts HS II, 43, und das Gebet an die Glieder Jesu GTB 290 ff. u. GTB II, 291 f. vergleichen. Nach der weltlichen — mit geistlichen Augen gesehen — Pona 137—38: hier eine prangende Frau, 'procacem . . . purpuram & candore amabilem'; dort ihr kahles Skelett, 'gelu rigidam . . . vermium escam . . . Sirenes a gutture abiere, aurum a coma Ebur ab ubere . . .' — Überwindung der Renaissance durch das neuerweckte asketische MA (Abb. 41).

<sup>1</sup> Wolfskehl N. 182 u. passim. Vgl. Silesius HS I, 34: Du rüchest so kräftig und gut, Erquickest Leib, Leben und Blut. HL 4. 13 u. s. w. Auch die Petrarchisten halten sich nicht zurück. Eine emblematische Illustration, die das Geruchsmotiv mit der *venatio amoris* vereinigt, ist Thea. Am. II. 142.†

O Töchter hoch geprisen/  
 Nembt war den liebsten mein/  
 Nach balsam süß/vnd bisem  
 Riecht jhm der athem sein;  
 Sein haupt auch raucht/vnd windet  
 Nach Zimmet/vnd Zibeth:  
 (No. 10 Str. 9).

Schliesslich noch, um die Varianten des sponsus abzurunden,  
 ein Bild von dem Bambino:

O Gott/wie schönes kindelein!  
 Wie gülden = gelb an haaren!  
 Wie perlen = weiss an äugelein!  
 Kein zung mags offenbahren.  
 (No. 34 Str. 1)<sup>1</sup>.

Wie aus diesen Proben hervorgeht, sind auf Jesus/Cupido/  
 Daphnis/Bambino alle Reize des petrarchistischen Frauenideals  
 übertragen worden; und wer die Gedichte nachliest, woraus unsere  
 Proben stammen, wird feststellen, dass fast in jedem die Ele-  
 mente des Petrarchismus und des HL brüderlich Hand in Hand  
 gehen.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Über den Christkindkult siehe Wolfskehl Kap. II u. Brémond a. a. O.; vgl.  
 Balde I, 158:

O nate in usum lætitiaë, PVER:	Et bina gemmæ lumina flammæ,
O Matre pulcra Parvule pulcrior	Palam latentem virginea Deum
Eburna cujus colla, vivæ	Sub nube produunt, o venustas ...
Labra rosæ, violæque crines,	(vgl. ferner I, 57, I. 81)

Wie gewöhnlich bei Balde vereinigen sich hier HL, Pet. und Horaz (carm. lib.  
 I. 16).

<sup>2</sup> Wir können uns nicht enthalten, ein Beispiel für diese labilen Symbiose  
 anzuführen aus J. G. Fucilla, Additions to 'The First Idyll of Moschus ...', AJP L  
 1929 (vgl. S. 85. 1): Marino bringt in La Lira eine Paraphrase des genannten Idylls  
 in der gewöhnlichen Manier, worauf er anderswo in der Sammlung eine geistliche  
 Variation vorführt. Hierin wird Jesu Flucht in den Tempel (Lukas 2. 41) im Rah-  
 men des Amor fugitivus Motivs behandelt, u. zwar so, dass Maria die Rolle der  
 Venus übernimmt, und den entlaufenen Jesus im pet. Stil — freilich (was Fucilla  
 übersieht) unter deutlicher Anlehnung an das HL (6.9 ff.) — beschreibt:

Sospirava e spargea	(Maria fragt:)	Forse non conoscete
Largo di pianto un fiume		Il mio sposo, il mio figlio?
La Dea, la vera Dea,		Se pur qual sia, chiedete,
Madre di vero Nume,		E' candido, è vermiglio ...
Ricercando il suo core,		Di colomba amorosa
Il suo smarrito, e fuggitivo Amore ...		Hà le luci divine,
		Hà le labra di rosa,
		Hà d'ambra e d'oro il crine,
		Appo le guance intatte
		Foran vil paragon porpora e latte ...

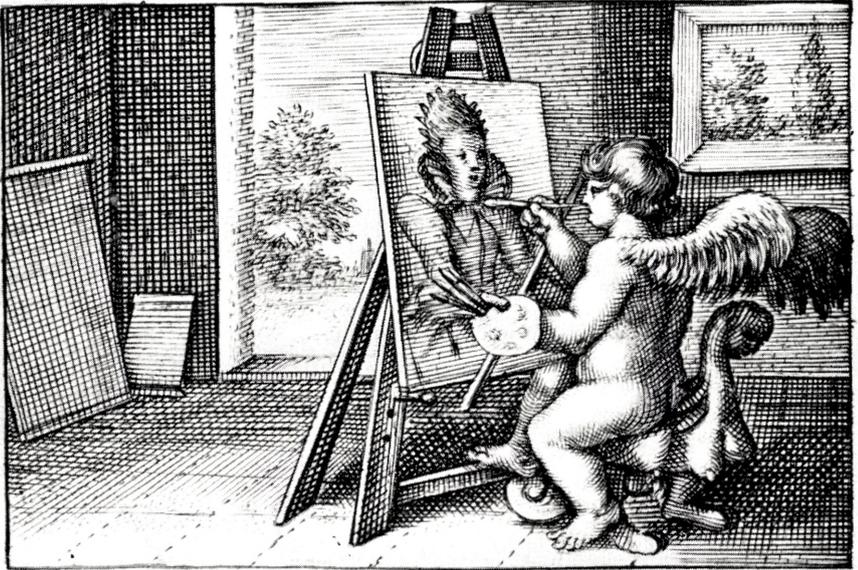


Abb. 42. Cupido malt der Geliebten Bild (Heinsius, NP).

Nach diesen Gesamtansichten werden wir Einzelheiten der sponsus-Gestalt betrachten, mit gelegentlichen Hinweisen auf Daphnis und Bambino.

Es ist lehrreich, das orthodox petrarchistische rot/weisse Gesicht, wie wir es in den oben gegebenen Zitaten durchschimmern sahen — und wie wir es auch aus dem HL kennen (5.10 Dilectus

Wie man sieht, genau dieselbe Kontamination von HL u. pet. Schönheitsidealen wie bei Spee: 'weiss u. rot' stimmt zu beiden, 'Taubenaugen' zum HL, 'Goldlocken' zu Pet., während 'vero Nume' die Gedanken auf das Credo hinleiten.

Amor fugitivus und HL verbindet auch Sarbievius Epigr. VII 314; sein Jesusschema ist dem Speeschen sehr ähnlich, verrät aber seinen schematischen Charakter, wenn es fast unverändert auf den sel. Aloysius überführt wird (vgl. Fleming Lat. 214 ff. wo das Frauenschema auf einen Jüngling übertragen wird, den er S. 220 sogar Jesus gleichsetzt; eine ähnliche, aber in ihrem Falle natürlichere Übertragung des Frauenschemas auf einen Mann hatte übrigens die italienische Dichterin Veronica Gambara vorgenommen). Bezeichnend ist auch Sarbievius Epode XII, 242 ff., wo er in parallelen Beschreibungen Jesu und Mariä Bibel, Pet. und — Horaz' Lalage (carm. lib. I 22) zusammenstellt. Vgl. ferner Balde 342:

[Jesus] est ille PUER, quem CHARIS edidit  
Laudata celebris Nympha nigredine . . .

wo 'Charis' in sinniger Weise antike Anmut, christliche Gnade u. ma. Etymologie der Charitas, mit HL 1.4 vereinigt.

meus candidus et rubicundus) — mit dem 'weiss/vnd rothem schweiss' des leidenden Daphnis in Gethsemane zu vergleichen:

Ab falber Stirn vnd Wangen/  
 Füss/händen marmer = weiss/  
 Die tropffen anher drangen/  
 Von weiss/ vnd rothem schweiss.  
 O liebster mein auff Erden  
 O JESV schöner hirt!

um die ganze Spannweite der Speeschen ästhetischen Haltung zu verstehen: selbst das Leiden kann er sich nur concettistisch vergegenwärtigen (vgl. ferner die Passionsszenen 103.6 f.; 230.16; 241.4; 293.15 ff.).

Natürlich darf auch das Haar des Geliebten nicht unbesungen bleiben — das goldene Haar gehört, wie bekannt, zum festen Bestand des petrarchistischen Ideals. Wenn dunkles vorkommt, geht es entweder auf Ovid, das HL oder — die Wirklichkeit zurück. Wenn das Haar, wie wir eben gesehen, auch bei Spee immer gülden ist, folgt er hierin allerdings nicht nur dem festen Dogma des Petrarchismus, sondern auch einer persönlichen Vorliebe für diese Farbe (Daphnis: 44.22—23; Bambino: 204.3; gülden in anderen Verbindungen z. B. 55.9, 143.22, 177.9 f., 180 ff, 275—6).

Das Motiv des goldenen Haares als Netz für den Männerfang fehlt bei Spee (obgleich er damit eine sinnige Kombination zu dem Christus/Fischer Thema hätte herstellen können). Vgl. dafür unsere Abb. 21, Scal. 234:

fuluum . . . aurum  
 Quod rara ad laqueos necteret arte Lyce  
 . . . retia facta . . .

Vgl. Lern. 579; Schein, II, 86:

O seidene Härelein!  
 Eur feste Schlingen  
 In Liebe bezwingen  
 Gefangene Händelein.

Bonifonius 11:

Non sunt aureolæ comæ aut capilli,  
 Sed sunt vincula, compedes, catenæ;  
 Sed sunt retia, nexilesque casses,  
 Quibus, si semel occupatus hæres,  
 Peribis . . .



*Impiger est Satan, sua passim Retia tendit, Mille Voluptates animus objectaq, mulla  
 Vi fallat sauenem Decipiataq, virum: Ingerit, ut nestat vincula Lonia pedi.  
 Der arge Feind, die alte Schlang; Gibt manchen eyn wid bofr begierd;  
 Treibt sein betruyg, wie von Anfang: Durch welch er sehr betrogen wirt  
 Satan non negligent commence de bon heure Volupte de leuange tient le pied fermement  
 A tenter les humains, c'est une chose seure: Mais lui s'employe a peindre le coeur dili-  
 gemment*

Abb. 43. Der Teufel malt einem Jüngling das Bild einer Dame ins Herz (Zetter).

Noch wichtiger sind aber die Augen. Wie wir oben sahen, senden sie Pfeile aus und Feuer, zuweilen auch beides zugleich:

Er [sponsus] gleich zu mir thät ziehen  
 Mit reinem augenblitz:  
 Auff mich mit haufen fielen  
 Die Stralen voller hitz:  
 Die pfeil da kamen loffen  
 Von seinen äuglein thewr/  
 So mir das hertz getroffen/  
 Mit bitter = süssem fewr.

Von seinen gläser = bogen  
 Zu mir mit süssem schein  
 Die süsse Flämlein flogen/  
 Aus beyden fensterlein.

(No. 10 Str. 3—4).

Vgl. Heins. 27:

Felices oculi, seu vos fatale venenum  
Spargitis, & nostro mansuras corde sagittas . . .

Das antike Giftmotiv kommt auch bei Spee vor, 56.19—20: 'Mit  
lieb ist jhr vergeben/Mit blinden hertzen gifft'.

Scal. 214 O oculi, per quos letalis iere sagittae  
Fulgura, sidereis tela vibrata oculis.

Zink. 6 (Schede)  
Von deiner Euglein glitzen  
Fewrflammen rausher spritzen.

Recht wie die Straln und schnelle Pfeil  
Dieselben schiessen her in eil:  
Han mir versehrt mein junges Hertz.

Schein II. 75 greift auf die Fabeltiere zurück  
O schönste Filli mein,  
Dein beide Äugelein  
Der Liebe Basilisken sein:  
Sobald sie schiessen lan  
Auf mich ihr Strahlen hell,  
So muss ich fallen schnell  
Für tot von Stunden an.

Doch lässt sich bei Schein, zu des Lesers Beruhigung, der  
also Verschiedene von Fillis roten Lippelein, 'der Liebe Äscu-  
lapi', wieder kurieren. Nach Balde 154 senden die Augen erst  
Pfeile aus, nachdem Venus diese keuschen Augensonnen ver-  
dorben hat; wenn er aus den Augen der Briseis sowohl Feuer  
wie Atome (*semper alunt oculi/Periculosa incendia/atque leves  
jaciunt atomos*) hervorgehen lässt, scheint er die empedokleisch/  
platonischen Theorien über den Sehvorgang mit den epikuräischen  
vermischt zu haben. Aus dem GTB wäre hinzuzufügen:

Seid gegrüsst, ihr wonnevollen Augen meines Herrn Jesu Christi!  
O ihr strahlenden Demanten, o ihr glanzenden Kristalle, ihr Pfeil-  
köcher der Liebe! wo sind nun eure zarte Flammen, Pfeile und Strahlen,  
dass ihr nicht mein Herz durchdringet und mit honigsüßer Liebe  
verwundet? (II. 292).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Das von Spee nicht verwendete pet. Motiv, Cupido mit/aus den Augen  
der Dame Pfeile schiessend, behandelt Scal. aitiologisch 216, ausführlicher 486 f.:  
C., von der Dame seines Bogens beraubt, schiesst künftig aus/mit ihren feurigen Au-  
gen — *gemino arcu* — seine Pfeile. Für die Wanderung des Motivs von (Moschus >)

Der petrarchistische Verlust oder Raub der Augen kommt bei Spee nicht vor, falls man nicht TN 57.7—8: 'O weib so gar verblendet!/So gar von lieb entäugt!' in diesem Sinne auffassen will. Man vergleiche jedoch folgende Beispiele:

Scaliger 636

Saltem redde mi himeos ocellos  
Quos tuis rapiens, abisti, ocellis

Fleming 126

deme tuis oculis feralia fulgura ni me  
sæva voles oculis exoculare tuis

Zesen Dicht. 161

ihr aug' enteuet mich . . .

Meleager zu den Neulateinern vgl. J. Hutton, *The First Idyll of Moschus . . . AJP* XLIX 105 ff. (1928).

Als typisch mag Schein II. 105 ff. dienen:

Amor das liebe Räuberlein  
In Filli Äugelein  
Ein guter Bogenschütz  
Mit seiner List und Witz  
Hat sich logieret ein.  
Daraus er unverdrossen  
Viel tausend Pfeil verschossen . . .

Und schöss es mehr der Pfeile noch  
So mangelt ihme keiner doch;  
Das kommet daher eben,  
Weil Filli Augenäpflein  
Mit ihren Liebesblickelein  
Gnug Feur und Pfeile geben.

Lern. 349 sieht in den Augen der Dame mehrere Eroten:

Amorem ocellis flammeolis Heræ  
Vidi insedentem, credite posteri:  
Fratresque circum ludibundos  
Cum pharetra volitare & arcu.

Anderswo (345) sogar mehrere Veneres:

Qui solus pharetra viduus Puer erat & arcu,  
Qui face? cuncta oculis hæc gerit arma Venus.  
Quæ Venus? illa mei pulcherrima causa furoris:  
Mille oculis Veneres quæ simul vna gerit.

Spenser zeigt eine wechselnde Haltung:

Through your bright beams doth not ye blinded guest,  
shoot out his darts to base affections wound:  
but Angels come to lead fraile mindes to rest  
in chast desires on heauenly beauty bound. (Amoretti Sonn. VIII).

I mote perceiue how in her glauncing sight,  
legions of loues with little wings did fly:  
darting their deadly arrowes fyry bright,  
at euey rash beholder passing by. (Sonn. XVI).

Silesius HS I. 37 variiert das Motiv unter Bezugnahme auf Jesu Augen:

Anmuth und die Charitinnen  
Haben jhren Sitz darinnen.

Ein kuriöses Beispiel ist schliesslich Schein II. 37 f., wo Amor zuerst in 'der Filli Äugelein' sitzt, dann aus Mitleid mit dem Coridon nach seinem Gesicht übersiedelt und hieraus seinen 'amorisich gülden Pfeil' gegen Filli richtet.

Das Motiv des Augentausches, Symbol der gegenseitigen Liebe, hat Spee vermieden, vielleicht weil es ihm dem göttlichen sponsus gegenüber zu intim vorkam. Bei den muttersprachlichen wie bei



*Pædes tinauit nos confoemes fieri  
imagini filij sui. Rom. 8.*

*L'Amour fait son portrait luy mefme  
Dans le coeur de celle qu'il ayme.*

Abb. 44. Pastor bonus/Jesus hält der sponsa ein mit seinem Bilde versehenes Herz als Malvorlage vor (Thea. Am.).

den neulateinischen Dichtern ist es sonst sehr beliebt: 'At the first sight/they haue chang'd eyes' (Shakesp. Tempest I. 2.437). Zuweilen wird es mit dem Seelentausch:

Scaliger 660

Dum sugis mi oculos, tuos requires.  
Dum exhauris mi animam, tuam relinques  
Fecit mutua transitus duarum.

oder mit dem Herzenstausch:

Donne I. 140

Therefore at first shee modestly might start,  
But must forthwith surrender every part,  
As freely, as each to each before, gave either eye or heart.

verbunden; auf beides kommen wir unten zurück.

Den Augen gleich an Bedeutung steht der Mund, der für die Bienen die beste Weide bieten kann, übrigens wieder ein Motiv, das auf die Antike zurückgeht:

Ach jhr Bienenlein/ ach jhr fehlet/  
Ledig fahret jhr nach hauss:  
Nur von JESV lefftzen stehlet;  
Dannen klaubet honig auss:  
JESV lefftzen/ mund/ vnd augen  
Voll dess besten saffttes seyn.  
(No. 18 Str. 5)

Beispiele aus der weltlichen Tradition sind Secundus, Bas. XIX 114; Scaliger 489; und Lernutius 325: 'Exstruite hic cellas volucres florentis Hymetti/Et dominae in vernis mellificate labris'.

Silesius benutzt das Bienenmotiv in Verbindung mit den Wunden Christi HS II.46:

O HErr Jesu gib mir gaben  
Wie die klugen Bienen haben;  
Weil ich mich zu dir gefunden

Auff die Rosen deiner Wunden:  
Dass ich deins Bluttes Honigseim  
Trag in meinem Mund und Hertzen heim.

und spielt darauf an HS III. 108:

Mein Jesus ist mein Thaw allein  
Mein Honig, Manna, Blümelein;  
Den ich für alls genieße.  
Ach dass ich doch nur möchte seyn,  
Gleich wie ein kluges Bienenlein! . . .

Ich hinge mich an seine Brust,  
Und bliebe da nach Wuntsch und Lust,  
Bis ich zerfließe, kleben.

Emblematische Beispiele sind nicht weniger häufig zu finden. Auch Sarbievius sucht die pet. Süßigkeit zu überbieten, wenn er z. B. eine wächserne Jesusfigur verwirft, weil: 'Cerea materies, melleus ipse fuit' (Epigr. LXII 339). Das GTB stimmt mit ein:



Abb. 45. Die sponsa findet das Bild des sponsus in ihrem Herzen (The. Am.).

Sei gegrüsst, du liebevoller Mund meines Herrn Jesu Christi von dem jederzeit die wundersüßen Worte des Lebens herabgeflossen sind, gleich wie von triefendem Honigseim der süße Honig!<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Wie man sieht, ist der Honig der weltlichen und geistlichen Tradition gemein; in der letzteren kommt er auch z. B. im römischen Brevier vor (vgl. G. Wagner Petersen, Zur Datierung . . . des CW . . ., Orbis Litt. III, 182 1945). Man möchte annehmen dass Texte wie Judic. 14.14 u. 18: Quid dulcius melle, et quid fortius leone? dazu beigetragen haben, denn in der Typologie wird Christus oft als leo fortis bezeichnet, so z. B. in der Philomena (Balde IV. 497). Mit solchen Betrachtungen haben wir aber schon die Grenzen unserer Untersuchung überschritten.

Die Lippen spenden nicht nur Honig, sondern auch Leben und Erquickung (wieder ein antik/ma., vom Petrarchismus übernommenes Motiv):

Trübnuss hatte mich umbzogen/  
 Ware mehr dan halber todt:  
 Nunmehr hab ichs leben sogen  
 Nur auss JESV lefftzen roth.

(No. 18 Str. 7).

Vgl. Schein II.30 f.:

Wenn Filli ihre Liebesstrahl  
 Wirft in mein Herz hinein  
 Empfind ich Angst und Todesqual  
 Schlaf stracks in Ohnmacht ein  
 Sobald mich abr ihr süsser Mund  
 Und zarte Lipplein rot  
 Berühren nur werd ich gesund  
 Steh wieder auf vom Tod.  
 (Vgl. II, 75, oben zitiert).

Für Silesius sind sowohl Augen  
 wie Lippen erquickend:

Ach lass dein Zucker Mündelein  
 Mein' arme Seel erquickken,  
 Und die verliebten äugelein,  
 Erfreulich auff mich blikken.  
 (HS I. 16).

Der Bambino bietet den Hirten zum Küssen dar:

. . . die purpur = Lippen/  
 Das purpurs = Mündelein.

(199.3—4).

aber der rote Mund (wieder ein ma./pet. Motiv) des Daphnis entfärbt sich am Kreuze:

Ach jhr seine lefftzen beyden/  
 Beyde purpur = schwesterlein/  
 Ihr noch wenig vor dem leyden  
 Waret wie Corallen = stein.  
 Euch der falbe todt bestreichet/  
 Färbet euch mit bleicher noth:  
 Ihr nun keiner purpur gleichet/  
 Keinen jhr Corallen roth.

(No. 43 Str. 2).

Schliesslich ist noch das Motiv des verwundenden Mundes zu erwähnen. Schon Plautus spricht von einem Liebhaber, der 'extemplo/saviis sagittatis percussus' (Trinummus 241), wohl im Sinne der bei Ovid so beliebten Zungenküsse; auch die Neu-

lateiner benennen solche 'pungentia'. Dem MA war der verwundende Mund sehr geläufig, und das Motiv blühte, wie man sieht, in Renaissance und Barock weiter:



Abb. 46. Bild im flammenden Herzen (Albert Engström).

Fleming 135  
[Amor] labiorum  
vulnere mitis  
usque triumphat

Fleming I. 399 (nach Heinsius NP 15):  
... Mund  
der mich tödlich machet wund

Zink. 39 (Weckherlin)  
Ihr solt durch tief wundende Küß  
Ihr solt durch süß heilende büß  
Verwunden euch vnd wieder heilen.

Dess einen Mund, soll mit Wollust  
 Dess andern Hertz vss seiner Brust  
 Zunehmen, jhm die Brust auffspalten  
 Dess andern Hertz soll mit dem Mund  
 Durch süß küß verwundet Wnd  
 Der andern Brust sich nicht enthalten.

Zesen, Gekreutz. 32  
 wird nicht blas der rohte mund/  
 der so manches hertz verwundet  
 auf den grund . . .

Eine kleine Aitiologie in der anakreontischen Manier bietet Schein II. 118.

Eine makabre Art des Verwundens und Genesens zeigt Pona, Card. 138: 'Vulnus, os Mulieris infixit, mulieris ossa Medelam dabunt.'

Spees Beitrag ist auf einen leichteren Ton gestimmt:

Ach Halton als ich jmmerdar  
 Das kind wolt lieblich pressen/  
 Vnd jhm die wänglein also gar  
 Mit bäcklein ab wolt messen/  
 Es gleich mit süßem honig = mund/  
 (O wee wass freundlich possen!)  
 Mich hat mit süßem pfeil verwund/  
 Mit süßem pfeil durchschossen.

(205.11—19).

Wie man bemerkt, sind die Hauptreize des petrarchistischen Schönheitskatalogs repräsentiert (wenn sich auch die Schilderung fast nur auf das Haupt beschränkt, freilich ohne Huldigung der Zähne wie im HL und Pet.); nur das Motiv der schönen Brüste fehlt. Wir heben dies hervor, weil es sonst in der weltlichen (z. B. Lern. 318, 324) und in der vom HL inspirierten Liebeslyrik eine überaus grosse Rolle spielt und sein Fehlen also nicht einfach dadurch bestimmt ist, dass statt der Dame ein Mann das Liebesobjekt darstellt. Wir sind deshalb berechtigt, hier von einem persönlichen Wesenszug Spees zu sprechen.

Nur einmal scheint er im Rahmen einer Parabel, wo Christus (mit Anschluss an die hl. Schrift) als Mutter zum Beichtkind spricht, das Brustmotiv anzudeuten:

Sage an, mein Kind, glaubest du denn wirklich, dass Ich eine solche Mutter sei . . . dass Ich dich allezeit, Tag und Nacht, im Auge habe, dich an meinen Brüsten tränke, auf meinen Armen trage . . . (GTB 108).

Dies ist um so bemerkenswerter, als Spee anderswo von Gottes 'mütterlichem Herzen' (141) spricht. Vgl. dagegen Sarb. Epigr. X 317, ein so extremes Beispiel, alle Aspekte der Jesusminne summierend, dass wir es mit dem vollen Titel zitieren:

CASTA SED FOECUNDA.

Memores uberum tuorum Cant. 1

Ibi dabo tibi ubera mea Cant. 7

Velle meas, mi Sponse, canis te sugere mammas:

Sic quae Sponsa fui, jam tibi mater ero.

Ipsa tuas etiam memini me sugere mammas:

Sic qui Sponsus eras, tunc mihi mater eris.

Ambo iterum bibimus de mamma saepius una:

Sic soror ipsa tibi, tu mihi frater eras.

O Amor! unus Amor! quos non effingis Amores?

Omnibus omnis eris, si tibi nullus eris.

Das Motiv ist, wie Sarbievius selbst deutlich macht, dem HL entlehnt. Vgl. Thea. Am. II. 160, wo Christus die sponsa säugt (HL 1.1: quia meliora sunt ubera tua vino) — Abb. 62.

Dafür hat Spee ein anderes Hauptthema der Petrarchisten, das Motiv der Liebespfeile, mit Vorliebe und Virtuosität verwendet. Wir haben es schon oben besprochen, und auch an die Verbindung mit dem HL erinnert (4.9). Beispiele für Pfeile aus den Augen wurden oben zitiert (vgl. Abb. 21—23), und wir wollen davon nur die zierliche Variation:

Von seinen gläser = bogen

Zu mir mit süssem schein

Die süsse Flämlein flogen/

Auss beyden fensterlein.

(No. 10 Str. 4, wie oben).

hervorheben, teils weil das Bogenmotiv in dieser Verbindung von den orthodoxen Petrarchisten gewöhnlich mit den Augenbrauen verbunden wird (vgl. Abb. 21), teils weil es eine Spee auch sonst geläufige Vereinigung des Pfeilmotivs mit den feurigen Augenstrahlen zeigt. Unter dem Aspekt des Verwundeten ist es an anderer Stelle behandelt:

Fast eben gleicher massen

Das weib von lieb verwund/

In lauter zähr zerlassen/

Zerfloss in thränen rund:  
 Begierd mit heissen pfeilen  
 Ihr beyde augen schmelzt/  
 Vnd abwärts beyder theilen  
 Die runde tröpflein weltzt.

(Magdalene; Nr. 11 Str. 3, vgl. 8; u. vgl. unsere Abb. 11: Augen als Ziel der Pfeile).

Das Herz als Ziel der Pfeile begegnete uns schon oben, wo auch der Pfeilmund vorkam, und wir fügen hier nur ein einziges Beispiel hinzu:

At mihi letiferis post saucia corda sagittis  
 Constanti dominus pectore turget Amor.  
 (Scal. 225).

Wenn zuweilen von der verwundeten Leber gesprochen wird, handelt es sich gewöhnlich um eine antikisierende Tendenz, z. B. Secundus 33 cui jecur ignoto læsit/Amor jaculo. Dass auch die Bibel hierzu beigetragen haben kann, geht jedoch aus Zesens Unterscheidung hervor:

Ich pflege sonst zweierlei sitze der liebe zu machen, einen/für die geistliche und keusche/im hertzen; den anderen/für\*die weltliche und brünstige/in der Leber. (Nach Wolfskehl Anm. 232).

Darauf folgt ein Hinweis auf die Schrift (Prov. 7.22—23: Statim eam sequitur . . . donec transfigat sagitta iecur eius) und auf 'Klaudian im 4 Buche'.

In dieser Verbindung möchten wir auch auf den Herz Jesu-Kult verweisen, der, ein Erbe des MA (siehe Carl Richstätter, *Die H. J. Verehrung d. deut. MA* 1—2, Paderborn 1919 — reich illustriert), mit der Jesusminne beider Konfessionen und im Pietismus stark aufblühte (vgl. Richstätter Bd. 2, über Spee 173—79; Wolfskehl und Spamer) und der jedenfalls in katholischen Kreisen (vgl. Warnach, *Agape* 15), noch heute sehr verbreitet ist. Ohne Zweifel hat diese kirchliche Tradition des Herzenmotivs es den geistlichen Dichtern besonders nahe gelegt, auch die pet. Formulierung zu übernehmen: dem Liebespfeil Cupidos entsprechen sehr genau die Pfeile der geistlichen Liebe und öfters auch der Speer, welcher das Herz des Gekreuzigten verwundet (letzterer wurde, wie anderswo erwähnt, in der allegorischen Kunst oft von Charitas geführt).

Spee hat das Motiv in der TN wenig benutzt (wohingegen es öfters bei Silesius vorkommt), häufiger im GTB, das, wie schon hervorgehoben wurde, überhaupt viel mehr wahrhaft mystischen



Abb. 47. Name im Herzen. Cupido/Jesus als Maler (Pona).

Gefühls in sich schliesst. Wir bringen hier nur ein Zitat, wo er in *compassio* Opfer der *militia dei* zu werden verlangt (und verweisen sonst auf Richstätter, nicht zum wenigsten seine Autorenliste 2.274 ff.). GTB 205:

Ach Gott, möcht es [sein Herz] doch lieber bluten, weil es verwundet wäre! Nun bitt' ich Dich, nimm doch den Pfeil aus jenem Herzen, oder nimm auch die blutige Lanze aus Deinem eigenen Herzen, und durchdringe mir das Meine, das ich vor Liebe sterben möge, und wenn ich dann also gestorben bin, so begrabe mich in Deine verwundete Seite, damit mein todtes Herz in deinem Herzen ewig lebe! (Für das Wundenmotiv vgl. unten). Weitere Beispiele für den Liebespfeil Wolfskehl 116 ff.

Übrigens verwendet Spee auch in nicht-erotischen Verbindungen das Pfeilmotiv sehr häufig (z. B. 54.9, 78.5, 185.1; der Regenbogen spannt sich, ohne zu schiessen 161.21); wir zitieren hier nur ein Beispiel für die Sonnenpfeile, weil es mit dem Augenmotiv, in kosmischer Grösse, verbunden ist:

Die klare Sonn dort oben/  
 Der himmlisch augenball/  
 So sonsten hoch erhoben  
 Sich wirblet vber all.  
 Mit seinen starcken pfeilen  
 Mag da nit bohren ein/  
 Muss draussen ja verweilen/  
 Nimbt nie den augenschein.  
 (No. 23 Str. 21).

In diesem Zusammenhang wollen wir auch ein paar Worte über einige der pfeilbewaffneten Personifikationen sagen (andere werden später besprochen). Hätte Spee uns nicht mit dem Titelkupfer der TN einen festen Anhaltspunkt gegeben, würde man es kaum wagen mögen, hier von dem Vorkommen einer eigentlichen Cupidogestalt zu sprechen, denn seine Andeutungen in dieser Richtung sind etwas lakonisch. Doch darf man wohl in dem folgenden Zitat die Umrisse eines Amor carnalis ahnen:

Dass fleisch mit süssen pfeilen  
 Vns trifft in süssem blick:  
 Die welt von seiden seilen  
 Vnss macht gar sanffte strick:  
 (82.24—27).

Von dem Cupido divinus kann man mit grösserer Zuversicht sprechen. Das Gedicht No. 2 sagt deutlich:

O keusche Lieb/Cupido rein/  
 Alda dein hitz erkühle;  
 Da dunck dein heisse flüttig ein/  
 Dass dich so starck nit fühle.

Zu scharpff ist mir dein heisser brand/  
 Zu schnell sind deine Flügel:

(6.1—6; die folgenden Zeilen erinnern an Stich XII der PD — vgl. auch Stich XIX).

In No. 5 ruft der Autor 'Begierd/vnd lieb' herbei:

Hoff mich mit jhren pfeilen bald  
 Begierd/vnd lieb entleiben.  
 (23.21—22).

und in No. 40 ist Daphnis vielleicht Opfer des cupido divinus:

Blinde lieb/nun mag ich sagen/  
 Blinde pfeil/vnd bogen blind!  
 Dich ich freilich muss beklagen  
 Daphnis hoch verliebtes kind:  
 (238.17—20).

Diese Beispiele aus der TN sind, wie wir sagten, nicht ganz eindeutig, aber wenden wir uns den Gedichten des GTB zu, verschwindet jeder Zweifel. Ein sicheres Beispiel für den himmlischen Cupido ist GTBW 345.20—24:

Allein mir Gottes Sohn gefällt,  
 Mein' Seel' hat er durchschossen.

Er brennet mich so süßiglich  
 Mit zarten Pfeil' und Strohlen;  
 Mein Herz er zündet inniglich,  
 Es liegt in heissen Kohlen.

Das nächste Gedicht wird im GTB (185) folgendermassen eingeleitet: 'Will unterdessen einer Nachtigall nachsingen, die ich jüngst also habe schlagen hören:

O Venus' Kind, du blinder Knab',  
 Leg hin die Pfeil' und Bogen;  
 Ich nichts mit dir zu schaffen hab',  
 Dem Strick bin längst entfliegen;  
 Dein'n Köcher gut, dein'n Strahl und Glut,  
 Dein Fittich' zart beineben  
 Sollst du nun schwind Marien Kind  
 Ganz erblich übergeben.

Zwar deiner Pfeil' vergiff'te Spitz',  
 Mit Lust und Freud' umwunden.  
 Entzünd't das Hertz mit süßer Hitz',  
 Gar lieblich tut's verwunden;  
 Bald aber drauf, eh' man verschnauf',  
 Der Tod kommt heimlich bücken;  
 Dein' süßen Strahl' bricht er zumal  
 Und reisst all' Freud' in Stücken.

O Jesu mein, du schöner Knab',  
 Nimm hin Kupidos Waffen;  
 Reiss ihm die Pfeil' und Köcher ab  
 Und leg ihn ewig schlafen.  
 Nur du bitt' ich, du, ziel auf mich,  
 Von dir will sein getroffen;  
 O reines Gift, wann Jesus trifft!  
 Alsdann ist Heil zu hoffen.

Wen Jesu Lieb' wird machen wund,  
 Ein Kreuzlein zwar muss tragen;  
 Doch meidet er der Höllen Schlund,  
 Wird ewiglich nicht klagen.

(GTBW 341—42).

Hier stehen sich *cupido divinus* und *amor carnalis* so deutlich gegenüber wie in den Emblembüchern (vgl. unsere Abb. 14—15), woraus uns auch der den Amor überfallende Tod — ein Motiv aus der Anthologie — bekannt ist.

Das Gedicht ist noch in zweierlei Hinsicht interessant: als Absage<sup>1</sup>, und als wahrscheinliche Parodie. Denn die Einleitung

<sup>1</sup> Absagen dieser Art gehören ja literargeschichtlich in die althergebrachte Kategorie der *Palinodie* oder *retractatio*, seit der Antike wohlbekannt, bald ernst gemeint, bald nur als rhetorische Übung betrieben; unserer Zeit ist besonders die politische *recantatio*, ob östlich oder westlich, nur zu vertraut. In der ma. Liebesdichtung gab es sozusagen eine doppelte Art *retractatio*, eine ketzerisch orthodoxe, wo der Dichter nach Verletzung der Liebesreligion sich ihren Gesetzen wieder unterwirft (wie etwa der Anfang von Chaucers *Legend of Good Women*), und eine streng orthodoxe, wo der Dichter nach weltlichem Abfall zur wahren Kirche zurückkehrt (vgl. z. B. das Ende von Chaucers *Troilus: O yonge, fresshe folkes, he or she, / In which that love up groweth with youre age, / Repeyreth hom fro worldly vanyte . . .* und C. S. Lewis a. a. O. 42—43); kurze Übersicht *Cplt. Works of G. Chaucer*, ed. F. R. Robinson, 565—66, Boston 1933). Petrarca leitet seine Rime mit der Erkenntnis der *vanitas* seines 'giovenile errore' ein, Sir Philip Sidney endet mit einem ähnlichen 'Splendidis longum valedico nugis': *Leave me o Love, which reachest but to dust, / And thou my mind aspire to higher things . . .* (*Works* ed. Feuillerat II. 322 *Cambr.* 1922), und auch Scaliger folgt der Tradition am Ende seines *Thaumantia* (255. *Resipiscit*). Charakteristisch für das spätere 17te Jhdt ist die Rückkehr zum Ovidisch zynischen Ton etwa eines Sucklings:

Why so pale and wan, fond lover?  
 Prithee, why so pale?  
 Will, when looking well can't move her,  
 Looking ill prevail?  
 Prithee, why so pale?

Quit, quit, for shame, this will not move:  
 This cannot take her.  
 If of herself she will not love,  
 Nothing can make her:  
 The devil take her!

(*Works* ed. Thompson 115, London 1910).

und die Art des Gedichtes legen es nahe anzunehmen, dass es einem weltlichen Liede nachgebildet ist, was vielleicht auch von dem ähnlich eingeleiteten Absagegedicht des GTB mit dem etwas volksliedhaften Auftakt gilt:

Wohlan, Mein Kind, da nimm nun dieses Liedlein an, welches  
Mir vorlängst eine schöne Nachtigall gesungen hat, und sing' es auch  
zu Zeiten . . . (GTB 176):

Ade, fahr' deine Strassen,  
Du schnöd' und böse Welt;  
Ade, will dich verlassen,  
Weg, weg mit Gut und Geld.

(GTBW 339).

Die Annahme, dass Spee sich hier weltlichen Liedern anschliesst, wird durch einen Parallellfall wie Silesius bestärkt, denn dieser ist, wie schon Ellinger zeigte (HS Einleitung S. VI ff.), direkt von Schein und anderen ausgegangen. So auch in dem folgenden, seiner prinzipiellen Bedeutung wegen hier fast vollständig zitierten Gedicht aus der HS:

Cupido blindes Kind,  
Pak dich hinweg geschwind',  
Mit deinen Narren = Pfeilen?  
Du sollst mein Hertz  
Mit deinem Schertz  
Numehr nicht übereilen?

Ich bin von JESu wund,  
Und fühle noch zur stund  
Sein Feuer in mir brennen . . .

Ich sag dir nochmals abe:  
Denn dich verdringt,  
Der mich bezwingt,  
Der Bethlemiter Knabe . . .

Du bist verblendt und toll,  
Und böser Lüste voll,  
Ein Herr der Hertzen = Diebe:  
Mein Knab ist rein,  
Keusch, sehend, fein,  
Ein Gott der wahren Liebe.

. . .  
Ich bleib nun gänzlich dein  
Huldseligs JESulein,  
Du hochgeliebter Knabe . . .

Lass aber deine Pein  
Nie gänzlich von mir seyn;  
Lass deine Pfeile schneiden . . .

(HS I, 40).

Übrigens bringt das Absagemotiv wieder eine interessante Speesche Abweichung vom pet. Schema an den Tag: seine Absagen an die Welt und an Cupido sind hinreichend orthodox aber die sonst häufig begegnende Absage an die Dame kommt bei ihm nicht vor — natürlich weil Christus an ihrer Stelle steht. Hiermit hängt auch zusammen, dass Spees Absagen einen quantitativ bescheidenen Platz einnehmen, während bei weltlichen Dichtern oft Weltgenuss und Weltabsage zwei scharf abgegrenzte, quantitativ ebenbürtige Teile der gesamten Produktion ausmachen. Das evt. persönliche Erlebnis dieser Antithetik entspricht einem fast obligaten Formtypus: wer totus, teres atque rotundus sein will, muss als Mensch Gegensätze erlebt haben, als Dichter solche Gegensätze adäquat beschreiben können, wie wenn Heinsius auf seinen *Lofzaneck van Bacchus* einen *Lof-zang van Jesus Christus* folgen lässt, oder wenn uns Zesen erst *Dichterische*, dann *Gekreuzigte Liebesflammen* schenkt.

Wie man bemerkt, haben Silesius wie Spee Cupidoabsagen als Muster für Parodien gewählt. Die Frage nach den Speeschen Vorlagen zu klären, müssen wir anderen überlassen; die Lösung wäre vielleicht auch für die Melodien aufschlussreich, denn be-



Abb. 48. Bild im zerbrochenen Herzen (Danny Kaye als H. C. Andersen).

kanntlich war die Parodie in der Musik der Zeit nicht weniger verbreitet als in der Literatur.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Weil sie für unser ganzes Problem prinzipielles Interesse haben, wollen wir noch aus der Schein-Ausgabe die Betrachtungen des geistlichen Parodisten von 1644 über den Gebrauch der weltlichen Melodien zitieren, worin er sich gegen eventuelle Einwände verteidigt. Er hofft, dass weltliche Zungen auf diesem Wege zum Gotteslob gelockt werden können, versichert, dass Schein sein Unternehmen gebilligt haben würde, und beruft sich schliesslich auf das altbewährte Apostelwort, unter Hinweis auf die Verbreitung der parodistischen Methode:

Vnd wann diese nur zu erbawlicher Privat = lust angesehene Gesänge vmb der weltlichen/gleichwohl aber nicht leichtfertigen/sondern dero heutiges Tages gebräuchlichen Concerten-Art mehrentheils fast ähnlichen Melodeyen willen verwerflich seyn solten/wo wolten denn so viel noch heutiges Tages übliche Kirchen Gesänge und Moteten, die zuvor Weltliche Texte gehabt/hin-kommen? Summa, es heist und bleibet wohl darbey/wie der Apostel zu Tit. 1 v. 15 saget: Den Reinen ist alles rein/den Vnreinen aber und Vngläubigen ist nichts rein.

Doch empfiehlt er, angesichts der Bekanntheit der weltlichen Texte, die Lieder nicht 'leichtlich apud sacra publica 'noch' beym Trunck/da etwa andere

Weitere Parallelen zum Speeschen Cupidobild sind z. B. das Schein nachgeahmte HS I.17:

Amor das wehrte JESulein  
Hat mich so sehr geliebet . . .<sup>1</sup>

sowie das auf einen tieferen Ton gestimmte HS I.38:

JESu du mächtiger Liebes = Gott  
Nah dich zu mir:  
Denn ich verschmachte fast bis in Tod  
Für Liebs-Begiehr:  
Ergreiff die Waffen, und in Eil  
Durchstich mein Hertz mit deinem Pfeil,  
Verwunde mich :/:

und die weniger ausgearbeitete, HL-bestimmte Andeutung HS III.85:

Ach ach die Lieb ist strenge wie der Tod!  
Er küsse mich der süsse Liebes = Gott . . .

Der amor divinus kommt auch bei Fleming vor:

jene Texte mit einlallen möchten' zu singen, und ihnen auch 'zumahlen wo die Composition etwas geschwinde läuft/mit feinem langsamen Tact eine beqveme Art zu geben' (II. 123). Diese Bemerkungen bekunden im Gegensatz zu der oben S. 15. 1 zitierten Erklärung Conrad Vettters eine Vorsicht, die wahrscheinlich aus der sehr verschiedenen Haltung der Katholiken und der Protestanten in solchen Sachen zu verstehen ist (vgl. hierzu auch die Zitate aus dem »Mirantischen Flötlein« über heiligen Betrug, Wolfskehl 69).

<sup>1</sup> Bemerkenswert ist, dass Silesius in dem letzten Fall inhaltlich der Schein-Parodie 1644 sehr nahe kommt, und mit deren ersten Strophe 4 von 8 Reimwörtern gemein hat; auf den möglichen Zusammenhang können wir hier nicht eingehen. Übrigens hat der Parodist von 1644 es in den meisten Fällen aufgegeben, aus dem weltlichen Text eine eigentliche Parodie zu machen, wie es Silesius und sicher auch Spee natürlich fallen würde. Er war eben ein braver, phantasieloser Lutheraner, dem die pastorale, HL-inspirierte Jesusliebe (trotz vielen HL-zitaten) ziemlich ferne lag; gelungen ist ihm eigentlich nur II. 52 f. über das Lieblingsthema der Zeit, *ubi sunt qui ante nos*, wo Nimrod, Simson und Helena sich im Staube begegnen. Eine interessante Ausnahme bildet No. 16 (II. 42 f.), wo Original wie Parodie von der *venatio amoris* ausgehen; bemerkenswert ist, dass in dem weltlichen Text ein Fragment aus der ma. moralisch religiösen Allegorie, die Tugenden als Jagdhunde, auftaucht (vgl. die Hinweise S. 52. 2 und van Marle II Abb. 125):

O Filli schön, dein Liebesstrahl  
Aus deinen Äugelein  
Braucht er zum Schiessen allzumal  
Anstatt der Pfeile sein,  
Sein Jägerhund, dein Tugend viel,  
Mein Herz ergriffen han.

Vgl. auch No. 15 (II. 114 f.) wo eine weltl. Frühlingsbeschreibung, unter Anlehnung an das HL, fast unverändert übernommen wird.

Solus eram dominumque tacens meditabar Amorem,  
 Coelite qui sanctas evibrat igne faces  
 Vidit Amor solum vacuasque illapsus in ædes . . .  
 Dixit et a tenso jaculum penetrabile filo  
 Strinxit inexplicita cor hoc inerme via.

(407.8, 73 f.).

Hic jaceo totus puero confossus Amore.  
 Vulnera quis puerum figere tanta putet?  
 Nec cessat sævire deus, ferit, atterit, instat.  
 Nec licet ante nihil sim nisi vulnus, abit.  
 Victurus morior: moriturus vivo, nec æger:  
 Quoque magis morior, vivere pergo magis.  
 Sed tamen urge tuas, puer o sævissime, cædes  
 Vulnera vulneribus sunt medicina meis (407.9).<sup>1</sup>

Bemerkenswert ist endlich, dass Spee in der TN, soweit wir sehen können, niemals auf den sponsus schießen lässt, wie es bei Banz die Minnende Seele tat; auch die Liebspfeile im GTB (vgl. unten) ersetzen diesen Mangel nicht. Das Motiv ist bei Zeitgenossen sonst häufig, so z. B. Zesen, *Gekreutz.* 10:

Druem schiess ich auch die Liebes-pfeile  
 gerade zu dier fort/  
 zum ziel/dort an der Kreuzes-seule/  
 und suche dich mein Port.

<sup>1</sup> Wir zitieren das letzte Gedicht ganz, weil Pyritz (73 f.) es unseres Erachtens falsch verstanden hat, indem er es in einen weltlichen Zusammenhang bringen will. Stilistisch gesehen wäre das möglich, aber in der Tat ist Amor hier 'divinus', nicht im pet. Sinne der spiritualisierten, metaphysischen Liebe, sondern im wahren, mystisch religiösen. Das geht schon aus der Überschrift des hiermit zusammengehörigen Gedichts No. 8 '*Meditatio sacra*' hervor. Fleming gesellt sich mit dieser Parodie zu Dichtern wie Spee und Silesius, und ist auch die Sprache pet., ist der Geist eher mit der *transverberatio cordis* der hl. Teresa (Abb. 37) zu vergleichen. Kurz, die *militia* ist hier nicht, wie Pyritz es will, *Veneris*, sondern *Dei* (vgl. Silesius CW III. 57, HS I. 39; ferner Wolfskehl 116 ff. mit zugehörigen Anmerkungen).

Es ist in dieser Verbindung lehrreich, Balde zu betrachten, denn weil für ihn der Marienkult zentral ist, hat die Jungfrau die Rolle des *cupido divinus* übernommen — oder, wie man eher sagen könnte, sie hat bei ihm die verwundende Funktion der pet. Dame (bzw. Frau Minne, Caritas) beibehalten. So 212 (wo sie ganz logisch mit der jungfräulichen Schützin Diana verglichen wird) und 96:

DIVA, quam nostris utinam medullis,  
 Torta per nimbos ab amoris arcu  
 Cuspis inscribat, volitante penna, &  
 Sanguine tincta!

Umgekehrt kann der *cupido divinus* gelegentlich in ein fremdes Motivschema eindringen — so zeigt ihn unsere Abb. 37 statt des orthodoxen Engels St. Teresa verwundend.

Aber nicht nur die Cupidorolle zeigt uns den sponsus als Bogenschützen. Wir haben oben Daphnis als Opfer der Pfeile gesehen, an anderer Stelle tritt er selbst als Jäger auf:



Abb. 49. Pressoir mystique: Cupido/Jesus in der Weinpresse des Kreuzes der sponsa sein Blut spendend (Haeften).

Daphnis /O du zier der felden/  
Daphnis hoch berühmter knab/  
Dein war alles wild in wälden/  
Wan die pfeil nur schicktest ab.  
Deine pfeil/von deiner sennen  
Kaum nur hettest abgesetzt/  
Da war mitten auch im rennen  
Schon das lauffend wild verletzt. (No. 40 Str. 20).

Dass diese Jägerfertigkeit nicht nur ein 'realistischer', der Hirtenrolle anhaftender Zug ist, wird klar, wenn wir an die *venatio amoris* denken — Daphnis' Wild sind ja Menschenseelen, und der Jäger ist also zugleich *cupido divinus*.

Fügt man hierzu die allegorische Ekloge No. 47, wo der gekreuzigte Christus 'vnder der Person dess hirten Daphnis, vnd bey gleichnuss eines jungen vvilds' besungen wird, ist damit auch das *venatio*-Motiv paradoxal umgekehrt: der Schütze wird zum Opfer und vollführt so die Parallele mit dem *Cupido divinus*-Motiv (vgl. die ma. Version Banz 84—86, und aus späterer Zeit Sarbievius Epigr. XVII, 321, wo die Gegenseitigkeit der Verfolgung, Epigr. XXX. 326, wo die Gegenseitigkeit des Minneschiessens mit dem dem Epigramm gemässen paradoxalen 'Witz' dargestellt wird—vgl. Vænius Abb. 12—13). Eine interessante Variation ist übrigens Sarb. Epigr. XX 322: *Me segnīs non figīs Amor? sunt omnia praesto: /Crux arcus, jaculum CHRISTUS, & Hostis ego.*

In dieser Verbindung ist an den von dem kleinen Eros verwundeten grossen Schützen Apollon zu erinnern (Anthol. V 86; Vænius 21, Abb. 28 ist eine Wiederbelebung des alten Motivs, womit man Mikrokosmos 2, Anvers 1592, *Cupido* auf die Jägerin *Diana* zielend, vergleichen kann). Schliesslich sei noch auf eine verwandte Art von Liebespfeilen hingewiesen (vgl. 'Deuotion' S. 53.3): die Seufzer und Wünsche der gottliebenden Seele. Diese Vorstellung hat sehr passend am Anfang von Hugos *Pia Desideria* (Blatt \*\*5<sup>v</sup>, Abb. 16; ders. Stich Quarles 124, leicht geändert *Thea. Am. II 134*) bildlichen und literarischen Ausdruck gefunden. Spee sendet im GTB nicht weniger als 32 solche 'Liebessprüche oder goldene Pfeile der Liebe aus einem andächtigen Herzen, als aus einem Pfeilköcher genommen' auf, nachdem er zunächst diesen Vorgang mit den stummen Seufzern und Liebesblicken einer weltlichen Braut parallelisiert hat:

Schöne Weise, das Herz Jesu zu verwunden.

Wenn du dich täglich, im bestimmten Viertelstündlein, vor einem Kruzifix niedergesetzt oder gekniet haben wirst, so stelle dir folgende Liebessprüche als lauter schöne Pfeile der Liebe vor, mit denen dein Herz, gleich einem Pfeilköcher, ganz angefüllt wäre, und die du durch einen inniglichen Seufzer, gleichsam wie von einem Bogen, aus deinem Herzen, in das Herz des gekreuzigten Jesu senden könntest, einen nach dem andern. (GTB 187).

Die Ähnlichkeit des Speeschen Textes mit Hugos Stich (nicht aber mit dessen Begleitgedicht) könnte wieder auf eine Abhängigkeit Spees hindeuten, wenn auch hier mit der Möglichkeit einer

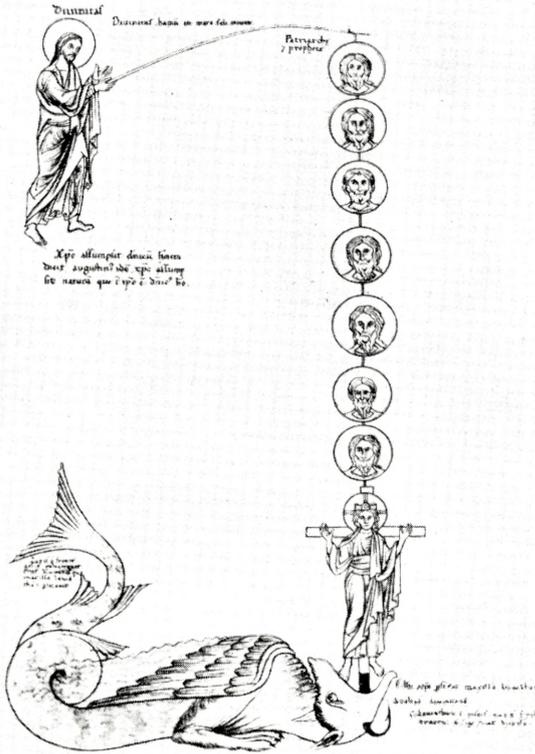


Abb. 50. Piscatio amoris. Ma. Version: Gott der Vater fängt mit der Wurzel Jesse als Angelschnur u. Christus als Köder den Leviathan/Satan (Herrad v. Landsberg).

gemeinsamen (patristischen?) Quelle zu rechnen ist. So benutzt Balde 259 dieselbe Metapher im Rahmen der auch emblematisch sehr beliebten Heliotropallegorie. Hierher gehört ferner das ähnliche Gedicht 'Artillery' des bekannten anglikanischen Dichters George Herberts:

As I one evening sat before my cell,  
 Me thought a starre did shoot into my lap . . .  
 But I have also starres and shooters too,

Born where Thy servants both artilleries use:  
 My tears and prayers night and day do woo,  
 And work up to Thee; yet Thou dost refuse . . .  
 Then we are shooters both, and Thou dost deigne  
 To enter combate with us, and contest  
 With Thine own clay. But I would parley fain:  
 Shunne not my arrows, and behold my breast . . .

(Works 142 f., Oxford 1913).

Die letzte Zeile passt besonders schön auf das PD-Emblem, und wenn auch diese Deutung weder in Hugos noch Quarles' Text begegnet, entspricht sie sicher der Absicht des Künstlers (die Analogie zu dem Emblem hat übrigens R. Freeman a. a. O. nicht bemerkt). Ähnlich nennt Crashaw 127 ein Gebetbuch 'loves great Artillery', und dass die Metapher nicht ausgestorben ist, beweist Blakes 'Milton': 'Bring me my bow of burning gold!/ Bring me my arrows of desire!'

Zum Schluss noch ein letztes Beispiel für den bogenschiesenden Jesus:

Manche Stunden JESV wunden  
 Ich mir setz ob augen mein.  
 Thu mich wenden zu den händen  
 Zu der seit = vnd füssen sein.  
 O du bester/ Creutz baläster!  
 Ich dann ruff in aller eyl.  
 O zur stunde mich verwunde/  
 Schiess herab die nägel = keyl.

(No. 46 Str. 1).<sup>1</sup>

Wir haben hier eine merkwürdige Kreuzung zwischen dem Pfeilmotiv und dem Motiv der Stigmatisierung, ikonographisch ausgedrückt zwischen dem Titelpuffer der TN und Darstellungen

<sup>1</sup> Der sonderbare Ausdruck 'Creutzbaläster' wird kaum völlig durch Weirichs Glosse: 'einer der vom Kreuz mit der Armbrust (balista, it. balestra) schießt' (GTBW 418) erklärt. Was man sich dabei vielleicht vorstellen soll, ist wohl, dass Christus die Nägel mit einer Armbrust ausschiesst (allerdings ist der einzige uns sonst bekannte Fall, wo sich der cupido divinus dieser Waffe statt des traditionellen Bogens bedient, das oben genannte Emblembuch von G. Hesius), aber wir glauben auch eine Vorstellung wie die des eben zitierten Epigrams von Sarbievius: 'Crux arcus, jaculum CHRISTUS, & Hostis/ego' heranziehen zu müssen, um Spees Gedanken ganz zu verstehen. Dieses Motiv, wo wahrscheinlich Gott der Vater als der Schütze gedacht wurde, geht sicher auf eine patristische Quelle zurück. Unsere Erklärung hat ferner den Vorteil, dass sie das Vorkommen der Armbrust in dem Speeschen Ausdruck natürlich macht — denn das Kreuz gleicht ja eher einer solchen als einem Bogen. Die Tatsache, das 'baläster' als Reimwort steht, und somit nicht völlig frei gewählt ist, darf man bei der Erklärung natürlich nicht übersehen, aber auch nicht überschätzen.

wie der Vision des hl. Frantz von Assisi (vgl. Beda Kleinschmidt, Die Basilika S. Francesco in Assisi II, Abb. 6, 96, Berlin 1926 — Erscheinung eines gekreuzigten Seraphs).

Von allen hier genannten Motiven mit ihren Umkehrungen könnte man sagen, sie wurzelten im Grunde in dem deus/homo-Paradoxon, allerdings vielfältig, wie wir es so oft gesehen, mit klassischen Formelementen durchsetzt. So schliessen z. B. die Daphniseklogen nicht nur das Jäger/Beute-Paradoxon sondern auch das bonus pastor/agnus dei-Paradoxon in sich ein, und man könnte weiter z. B. auf das Christus/Fischer-Motiv hinweisen, welches überraschenderweise bei Spee nicht vorkommt, aber in der Emblematik der Zeit häufig ist (vgl. Abb. 51, 53; Thea. Am. II.12, Cramer Emb. Sac. 193); Sarbievius hat das Motiv Epigr. LXXXVII 252 f. benutzt.<sup>1</sup>

Und damit wollen wir zu einem anderen Hauptthema der weltlichen wie der geistlichen Liebe, zum *Herzmotiv*, übergehen.

<sup>1</sup> In solchen Darstellungen begegnet sich der formale Einfluss der Hellenistischen Erosen (Abb. 52, Panofsky Abb. 97). Dölger, Ichthys III Taf. XXXVI. 8, Text V. 25 No. 119) mit dem Inhalt der christlichen Vorstellung von dem Seelenfischer Christus. Diese Begegnung hatte schon einmal auf den frühchristlichen Denkmälern stattgefunden, und wiederholte sich jetzt in den geistlichen Parodien der weltlichen Emblembücher (Cupido als Fischer z. B. Hooft, Emb. Am. 69, Thron. Cup., Embl. 4; Abb. 53; literarisch z. B. Fleming I. 510: [Gleich der Geliebten] spielt Amor auch mit mir und kränkt mich frisch. / Sein' Angel ist das Lob von deiner edlen Tugend, / Das Garn der Augen Licht, die Rute deine Jugend, / Die Speise deine Zier und ich der schwache Fisch. Lappenbergs Hinweis auf Heinsius Embl. weist Pyritz 13 N. 24 mit Recht ab, dafür mag aber auf Hooft 69 wie oben verwiesen sein; auch Donnes Marloweparodie, Come live with mee, and bee my love, Poems I. 46 gehört in diese Tradition). Christi Fischertätigkeit ist auf, das Gleichnis Matth. 13.47—49, wohl unter Einfluss von Simon Peters und Andreas Rolle als Menschenfischer Matth. 4.19, Mark. 1.17, zurückzuführen (vgl. Dölger I. 4, 329 Abb. 43; V. 318 Netz; die Deutung von III Taf. 100 scheint nicht ganz klar zu sein). Und wie zu erwarten war, findet man auch hier die Umkehrung des Motivs, Christus als Opfer, *charitatis hamo captus*. Hierin liegt wohl auf der einen Seite eine Weiterentwicklung der Ichthyssymbolik (allerdings scheint uns Dölger kein Beispiel für diese Wendung zu bringen), auf der anderen das typologische Gegenstück zu des Teufels Seelenfang, wie aus dem folgenden deutlich wird. Der Herausgeber von *Contrasti Antichi Cristo e Satana*, (Operette inedite o rare 14, S. 10, vgl. auch Text S. 46) 1887 deutet durch Hinweise die Entwicklung an. Wir zitieren davon nur die sehr klaren Belege aus Gregor v. Nyssa, Oratio catechetica Kap. XXII—XXVI (Migne XLV) worin Christus als Köder an Gottes Angelhaken zugleich Opfer und Sieger ist. Der Mensch ist durch Betrug gefallen: neque enim dolus fuisset efficax, nisi vitii hamo escae instar illita fuisset boni species (col. 59 C); deshalb gebraucht Gott dieselbe List: naturae nostrae integumento celata fuit divinitas; ut instar piscium gulosorum cum esca carnis simul attraheretur hamus divinitatis (66 A); und begeht so die buchstabengenaue Gerechtigkeit: Nam ipse quoque decipitur objecta hominis specie, qui esca voluptatis hominem prius deceperat (67 D). Hierzu fügen wir noch, um die barocke Überformung des Motivs zu beleuchten, ein Zitat aus Bonaventuras Philomena mit Baldes Paraphrase:

Vom verwundeten Herzen war schon oben die Rede, und wir werden deshalb hier einige andere Varianten, zunächst das gestohlene/verlorene Herz, behandeln. Die ersten Speeschen Beispiele bietet das an Liebesgemeinplätzen überhaupt sehr reiche Gedicht No. 7:

Mein hertz von mir/  
Weicht gar zu dir/  
O gott mein trost alleine!

O starcke lieb!  
O hertzen dieb!  
Wass wilt mit mir viel pochen?  
(Str. 5 u. 22).

Aus der petrarchistischen Tradition führen wir ferner an:

Scal. 131 Transfugit mihi cor semhiulca sub oscula ductum  
Quodque ego non potui, pars tenet vna mea.

Zuweilen kann das verlorene auf demselben Weg wieder-  
gewonnen werden:

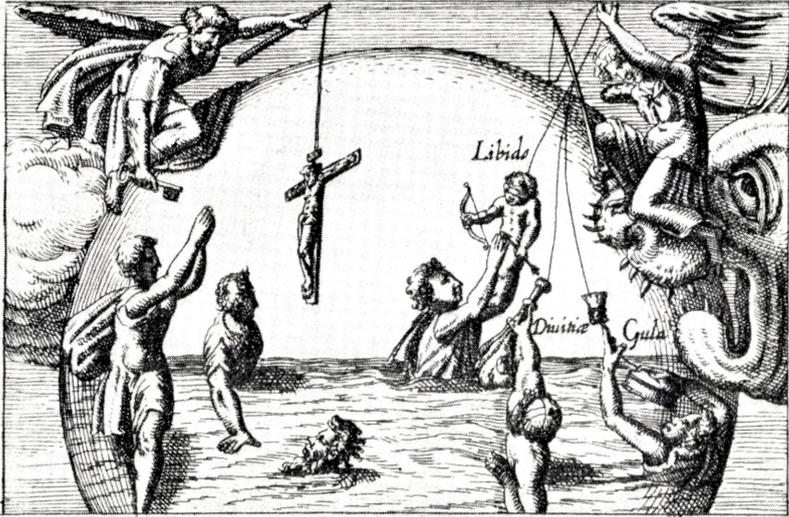
Scal. 125: Basiolum mihi mitte, mihi lala mitte meum cor . . .  
Intercepta times pereant? iunge oribus ora:  
Vt tecta peragant tutius illa viam.  
(Vgl. Lern. 307).

[Jesu] pro me captus es Charitatis hamo.  
Quantum hamum Charitas tibi praesentavit!  
Mori cum pro homine te sollicitavit.  
Sed & esca placida hamum occupavit:  
Cum lucrari animas te per hoc monstravit.

Tu certe captus es hamo.  
Piscator hunc tetenderat  
Ingeniosus Amor:  
Me tacitis captam praefigens fraudibus escam.  
Mordere, mors certissima,  
Ipsaque pestis erat. (Balde IV. 517 f.)

Aus Bonaventuras Charitas wird ein Amor divinus, 'mori pro homine' wird zu 'pro me misera' — pet. Überformung (auch im Wortspiel mordere/mors) vereinigt sich mit dem gesteigerten Subjektivismus der neuen Zeit (vgl. auch die Varianten bei Crashaw 22, 35, 98).

Eine schöne Illustration zu Gregor ist unsere Abb. 50 nach Herrads Hortus Deliciarum (Pl. XIV bis und Pl. XXIV, Text S. 19), wo Gott der Vater mit der Wurzel Jesse als Angelschnur und Jesus als Köder den Leviathan fängt; Abb. 51 zeigt das Motiv leicht modernisiert, aber immer noch etwas ma. anmutend; Abb. 53 stellt die hellenisierte Version dar, welche mit dem hellenistisch/römischen Vorbild Abb. 52 zu vergleichen ist (den Hinweis auf letzteres verdanken wir Panofsky).



*Elatos Mundo, verbi dum porrigit hamam, Immersos Mundo, victiarum dum Obijit escam,  
 Saluficante fide Christus ad astra trahit: Luxuriente gula Daemon ad antra rapit.  
 Gott bringt sein auserwehlet all Durch trüglich wollüft der Deüffel  
 Durchs wort vnd Glaubens Himmels Saal: Raufft die weltkinden in die Höll  
 Ainsi le bon Sauueur ayant les sieux du Monde Le Malin au contraire amorce les mondains,  
 Esten, les tire à soy par Foy qui leur coeur monde Et tant qu'il peut les gaste par plusieurs deüils vains.*

Abb. 51. Wettfischen zw. Gott u. Teufel. Barockversion von Abb. 49 (Zetter).

Ist die Dame spröde, empfängt sie wohl ein Herz, gibt aber ihr eigenes nicht her:

Scal. 134 Namque ego si nullo cordi suffultus honore,  
 Communis nequeo non memor esse Deæ:  
 Haud procul a vero est: nostri vt memor illa vicissim  
 Fiat: quæ gemino corde superba fugit

Ähnlich geht es Sarb. Epigr. XVIII 321: Cor ad te misi; cor non est, Christe, reversum. Dass in solchen Fällen beide ohne Herzen sind, beweist witzig G. Camerarius, Emb. Am. 60:

Corde carent ambo, qui cor dat, quique recusat,  
 Hic quia non dederat, hic quia sponte dedit.

Auch Donne ergeht es übel:

...what did become  
 Of my heart, when I first saw thee?  
 I brought a heart into the roome,  
 But from the roome, I carried none with mee:  
 If it had gone to thee, I know  
 Mine would have taught thine heart to show  
 More pittie unto mee: but Love, alas,  
 At one first blow did shiver it as glasse.

(I. 49).

Einige italienische Beispiele für das verlorene Herz hat J. G. Fucilla, *Materials . . . , Class. Philol.* 26.138 f. (1931) gesammelt.

*Das gestohlene Herz* behandeln mit eleganter Pointe Bonifonius 27:

Errabam in sylvis, erranti retia mille,  
 Mille puella plagas insidiosa parat . . .  
 Hei mihi! sic misero cor violenta rapis?  
 Non queror esse tuum: sed eram quod sponte daturus,  
 Cor mihi te furto surripuisse queror.

und Herrick (Works, ed. Moorman 168 f., Oxford 1915):

What conscience, say, is it in thee    For shame or pittie now encline  
 When I a Heart had one,                    To play a loving part;  
 To Take away that Heart from me,    Either to send me kindly thine,  
 And to retain thy own?                    Or give me back my heart.

Covet not both; but if thou dost  
 Resolve to part with neither;  
 Why! yet to shew that thou art just,  
 Take me and mine together.

Der Speesche *Herzensdieb* Daphnis kommt nur dem Tode gegenüber zu kurz:

O du bleicher todt im gleichen/  
 Warest ohne zweiffel blindt.  
 Da du kamest zu beschleichen/  
 Ein so wunder liebes kindt.  
 Sonsten er mit süssen strolen/  
 Vnd mit süssem augenblick/  
 Dir das hertz hett abgestohlen/  
 Hett verzehret deine strick.

(No. 44 Str. 12).

Für den geistlichen Herzensdiebstahl ist wieder ein Vergleich zwischen Baldes und Bonaventuras Schilderung von Charitas/Christus (IV 499) interessant:

Vnica suavitas, unica dulcedo:  
Cordium amantium salutaris prædo.

Nescio quid sentire juvat!  
Vnde est dulce palatum?  
Mella cado quæ promit apis,  
Nulli cognita Floræ? . . .  
Gratus, io, cor prædo rapit,  
Delectatque rapina.  
Ablatum festivus Amor  
Læto versat in igni.

Bei Bonaventura ist die Allegorie noch allgemein gehalten, bei Balde ist aus Charitas ein pausbackiger, schelmischer cupidus divinus geworden; schon die Beiwörter 'salutaris' und 'gratus' spiegeln die tiefe Verschiedenheit wider.

Eine beliebte Variation des Motivs ist das herzenraubende Auge, wobei wieder (wie im Folgenden) an die Verbindung zwischen Wissenschaft und Dichtung zu erinnern ist. Spenser kannte 'the powre of an heart-robbing eye' (Faerie Queene V. viii.1) und ein ganzes Heer von anderen Zeugen meldet sich:

Lern. 351

Cor mihi nescio quis rapuit. quis? numquid Hyella?  
Sic est: luminibus præda fuit Domina.

Fleming 127

Cor rapiunt oculi, non suavia. Credite mecum,  
Corda oculi rapiunt, suavia restituunt.

Zink. 26 (C. Kirchner)

Zwey Augen hatten Ihm sein Hertze gantz benommen  
Vnd in den Brand gesteckt . . .

Abschatz 8

Was strahlet ihr so sehr  
Ihr schlaunen Hertzensdiebe!

Ein Speesches Beispiel wurde oben angeführt.

In diesen Zusammenhang gehört wohl auch die Stelle Iob 31.7 Si declinavit gressus meus de via, et si secutum est oculos meos cor meum.

Wir sahen oben, wie in dem Motiv des Augentausches gegenseitige Liebe Ausdruck fand; dieselbe Idee symbolisiert der Herzentausch. Ein schönes weltliches Beispiel bietet Sir Philip Sidney:

My true love hath my hart, and I have his,  
By just exchange, one for the other giv'ne . . .

His hart in me, keepes me, and him in one,  
My hart in him, his thoughtes and senses guides:  
He loves my hart, for once it was his owne:  
I cherish his, because in me it bides.

(Works II. 17, Camb. 1922).

Spee hat das Motiv nicht benutzt, wiederum vielleicht aus Ehrfurcht vor dem göttlichem sponsus. Andere haben sich aber von einem göttlichen Herzenstausch nicht abhalten lassen, so z. B. Silesius C. W. II.41:

Mensch gibstu GOTT dein Hertz, Er gibt dir seines wider:  
Ach welch ein werthrer Tausch! du steigest auf, Er nieder.

In Thea. Am II. 128 (Abb. 38) geht es ähnlich zu: im Bildtext verlangt die sponsa des sponsus Herz und bietet ihr eigenes dafür, und S. 129 sagt der sponsus, der sponsa sein Herz bietend, 'ne crois de me laisser sans coeur;/La mesme loy qui donnes redemande . . .'. Pona, Card. 155 illustriert den Herzenstausch zwischen Katharina von Siena und Christus (Abb. 39).

Zu den seit der Antike beliebtesten Herzmotiven gehört das Bild im Herzen. Wie die Vorstellung von den Augenpfeilen ist es zweifelsohne ursprünglich psychologisch bestimmt, und beide werden dann mit den Theorien über den Sehvorgang verbunden. Für das Verständnis dieses Zusammenhanges sind die oben angeführten Äusserungen Spees in dem Abschnitt über sein Bilddenken zentral, und weitere Belege zur ganzen Frage hoffen wir anderswo veröffentlichen zu können. Hier folgen nur ein paar Proben aus der Dichtung:

Fleming 124

[ihr Bild] ipsa Rubelle mihi corde effigiavit in imo,  
Impressans animæ suavia fixa merce.

Zesen, Dicht. 146

Dein auge strahlet  
ins hertz hinein/und mahlet  
dich ab/o glück!

Abschatz 63

Kein Herze findet sich so eisenhart und kalt/  
Sie [Liebe] bildet in ihm ab die liebliche gestalt  
Des schönen Angesichts . . .

vgl. das. 30

Ich stehe zu/dass solcher Schein  
 Mir öffters in die Augen stralet;  
 Doch bleibt mein treues Herze rein/  
 Darein ein ander Bild gemahlet . . .

Die ausführlichste uns bekannte Behandlung des Bild im Herzen-Motivs ist Shakespeares Sonett 24:

Mine eye hath play'd the painter and hath steeld,  
 thy beauties forme in table of my heart,  
 My body is the frame wherein ti's held,  
 And perspectiue it is best Painters art.  
 For through the Painter must you see his skill,  
 To finde where your true Image pictur'd lies,  
 Which in my bosomes shop is hanging stil,  
 That hath his windowes glazed with thine eyes:

(vgl. auch 46—48).

Variationen bieten z. B. Bonefonius [Durant] 162, der, bevor er sich ersticht, die Dame bittet, ihr Bild aus seinem Herzen zu entfernen, denn 'percer ce beau portrait ce seroit grand domage'. John Donne fürchtet dagegen, dass ihr Bild, wenn sie ihn getötet hat, andere töten wird (I.63):

When I am dead, and Doctors know not why,  
 And my friends curiositie  
 Will have me cut up to survay each part,  
 When they shall finde your Picture in my heart,  
 You thinke a sodaine dampe of love,  
 Will through all their senses move,  
 And worke on them as mee, and so preferre  
 Your murder, to the name of Massacre.

Für uns besonders interessant ist ein Gedicht von Andrew Marvell, welches das weltliche Gegenstück zu dem Zitat aus dem GTB oben S. 67 bildet:

Clora come view my Soul, and tell  
 Whether I have contriv'd it well.  
 Now all its several lodgings lye  
 Compos'd into one Gallery;  
 And the great Arras-hangings, made  
 Of various Faces, by are laid;  
 That, for all furniture, you'l find  
 Only your Picture in my Mind.

Here Thou art painted in the Dress  
 Of an Inhumane Murtheress . . .  
 But, on the other side, th'art drawn  
 Like to Aurora in the Dawn . . .  
 These Pictures and a thousand more,  
 Of Thee, my Gallery do store . . .

(The Gallery, Works I. 29 f.).

Natürlich musste auch diese Metapher eine geistliche Prägung erfahren, öfters mit biblischen Elementen verbunden. Zu dem genannten GTB Zitat wollen wir nur ein stark durchs HL bedingtes aus der TN fügen:

Vns lass den jüngling wissen/  
 Vns mach denselben kund;  
 So dir steht abgerissen  
 in deinem hertzen wund.

(49.19—20; vgl. HL 5.9 f.).

und eines aus Silesius CW III.76:

Dass Bildnüss GOTTes ist der Seelen eingepägt,  
 Wol dem der solche Müntz' in reiner Leinwand trägt.

Bei dem letzteren muss natürlich auch an Genesis I.27 Et creavit Deus hominem ad imaginem suam, und vielleicht noch an das Tuch der Veronica erinnert werden.

Aus den Emblembüchern wäre anzuführen Vænius Emb. Am. 193; Heinsius, Ambacht 5 (NP 71, von Fleming übersetzt I.211), G. Camerarius, Emb. Am. 13 (Cupido als Maler); Zetra Phil. Pract. [fol. 23] (Teufel als Maler; Thea. Am. II. 116 (Christus lehrt die sponsa malen); Pona, Card. 17 u. passim; (Abb. 41—44).

Der *Name im Herzen* (vgl. Curtius 321) stellt eine etwas abstraktere Ausformung des Motivs dar:

Zesen, *Dicht.* 142  
 Lisanders nahmen wuerd' man lesen  
 in seiner Liebsten Hertz getrükt.

Schein III. xxxi  
 Nim hin dis Schwerdt/spalt ohne Schew  
 Mein amorirtes Herz entzwey/  
 So wirstu gwisslich sehen  
 Darin geschrieben stehen:

Amarili zart allein  
Ist mein Schatz/mein Liebelein.

Zesen, *Gekreutz.* 6 (zitiert Ignatius Aussage dass Jesu 'Nahme in seinem hertzen geschrieben stünde').

Balde 96 (an Maria)  
DIVA, quam nostris utinam medullis,  
Torta per nimbos ab amoris arcu  
Cuspis inscribat, volitante penna, &  
Sanguine tincta!

GTBW 344  
O Jesu, Jesu, Wundernam',  
Wie brennest mir im Herzen!

Geistliche Variationen der beiden Motive bietet das GTB: auf S. 106 spricht Spee in einem Gleichnis von einer liebenden Mutter, die 'damit sie seiner stets gedenken, und es vor Augen haben könnte, des Kindes gut getroffenes Conterfei, in ihre beiden Hände malen, o ja gar hinein graben' liess. Diese Mutter ist Gott, der 'unsere Bildnisse in Seinen Händen gemalet, wie in der Schrift gesagt ist: »Siehe da, in meine Hände hab' ich dich gezeichnet«' (107). Die Auslegung gibt Jesus selbst (II.156) indem er zur Seele spricht, 'Ich habe dich mit rothen Buchstaben, mit scharfen Nägeln in Meine Hände und Füsse geschrieben; Ich habe dich mit einem Speer gar tief in mein Herz gegraben; nun kann Ich deiner ja in Ewigkeit nicht vergessen!' Emblematisch wäre hiermit zu vergleichen Cramer, *Emb. Sac.* 103, Berthod 328 (Abb. 47).

Schliesslich ein paar Beispiele für das aus Liebe schmelzende Herz, ein überwiegend biblisch bestimmtes Motiv (z. B. HL 5.6):

Ach kind/mein hertz ob deiner buss/  
Ist schon für lieb zerschmoltzen.  
(94.506).

Also wann deine Gnadenstrahl'  
Auf uns so lieblich scheinen,  
Da rinnen mir die Zähr' ohn' Zahl,  
Gar süsslich muss ich weinen.

Mir Herz und Augen schmelzen gar,  
All' Adern sich erwarmen  
(GTBW 318.13—18 — vgl. PD Stich XXXV).

Als letztes der Herzmotive sei noch das überwiegend geistlich bestimmte 'Klopfan' Motiv erwähnt, welches von Spamer 11,16 ff. besprochen wird. Wenn er dazu S. 16 auf Rev. 3.20 *Ecce sto ad ostium et pulso . . .* verweist, muss man noch die Situation HL 2.9 hinzufügen; und wenn er das Motiv mit Neujahrsbräuchen in Verbindung bringt, werden wir vom Gesichtspunkt des Cupido divinus aus unwiderstehlich an das anakreontische Gedicht von dem obdachsuchenden Eros erinnert. Spees Formulierung im GTB II.75 legt den Gedanken an das Horazische *pallida mors* (Carm. Lib. I, iv) nahe:

Gesetzt, dass vielleicht ehe der Tod käme, heute oder morgen, und ehe du ihm alles lassen musst, ein Anderer, und zwar Christus Jesus, der Gekreuzigte, ein Sohn des lebendigen Gottes, ein König Himmels und der Erde, dem Tod zuvorkäme, an deinem Herzen sanft und leise anklopfte, und von dir begehrte dass du Ihm alles dasjenige . . . überlassen möchtest . . .

In der TN No. 12, 'Ermahnung zur buss an den Sünder/dass er die Burg seines hertzens Christo auffmache/vnd einraume' wird das Motiv mit der ma. Burg-Allegorie in Verbindung gebracht:

Thu auff/thu auff/du schönes Blut/  
Sich Gott zu dir wil kehren.

(73.19—20).

Bildlichen Ausdruck finden die Herzmotive sowohl auf einzelnen Andachtsbildern (Spamer S. 149 ff., Taf. XXXVII u. s. w.) als auch in den Emblembüchern (Praz 138 ff. führt die wichtigsten an; für die Herzensburg vgl. Pona, Card. 21 u. 181, unsere Abb. 35).

Mit den letzten Motiven haben wir gewissermassen schon den Bereich der Schönheit des geliebten Gegenstandes überschritten und haben der Darstellung ihrer Wirkung auf den Liebhaber vorgegriffen. Das Äussere des petrarchistischen Liebhabers — hier der sponsa — ist gewöhnlich wenig ausgebildet, weil alle Aufmerksamkeit sich auf den Gegenstand richtet; und so erfahren wir denn auch bei Spee sehr wenig von der sponsa (wenn im HL beide ausführlich geschildert werden, geschieht das eben darum, weil sie in der Liebe gleichberechtigt sind). Sie ist 'jung von jahren' (41.14), und das ist eigentlich alles, was wir aus dem Text über ihre Gestalt erschliessen können — für das weitere

sind wir auf das Titelkupfer angewiesen. Sonst lernen wir sie nur aus ihren Gefühlen und Handlungen kennen. Das überwiegende Gefühl ist Sehnsucht, die wichtigsten Handlungen Suchen, Weinen und Küssen.

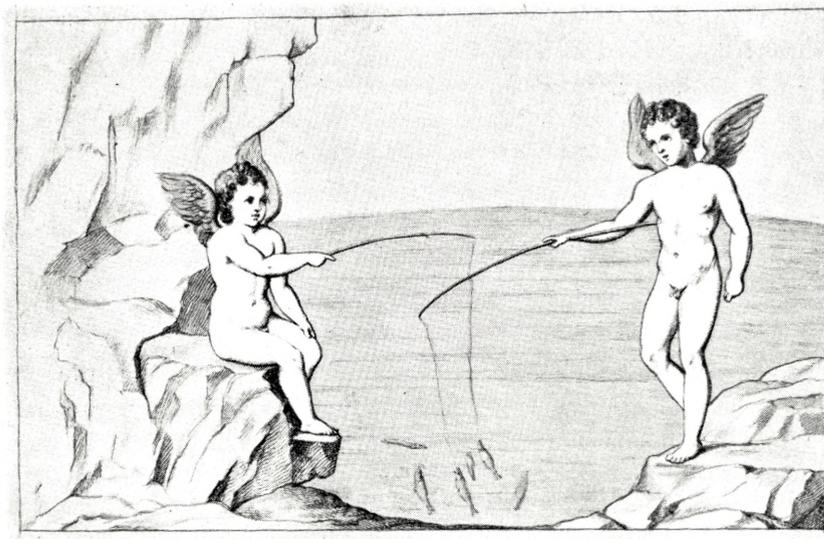


Abb. 52. Wettfischen zweier Cupidines, hellen.-römische Version.

Der Kuss (öfters wohl erträumt als errungen) ist ein Hauptmotiv der Petrarchisten, auch im HL nicht versäumt (*Osculetur me osculo oris sui*, 1.1). In der Behandlung könnte man zwei Hauptrichtungen unterscheiden, die allerdings oft zusammengehen: die Catullische, quantitative, welche auf die Anzahl der Küsse das Hauptgewicht legt (vgl. Catull 5,7,48), und die Ovidisch/Secundische, qualitative, welche auf Klassifizierung der Kussarten bedacht ist. Ein Beispiel, das Qualität und Quantität in sich vereinigt, ist:

*Labra columbatim committe corallina labris,  
Nec vacet officio linguave dense suo.  
Et mihi da centum, da mitia basia mille;  
Da super hæc aliquid, lux mea; numen ero.*

(135).

Von geistlicher Seite wird das Motiv nicht weniger eifrig variiert, und man findet sogar ganze wissenschaftliche Abhand-

lungen darüber.<sup>1</sup> Wenn Sieber und Kuhlmann ihre Gedichtsammlungen \*‘Seelen = Küsse’ bzw. \*‘Himmlische Libes = küsse’ nennen, ‘wobei jedes einzelne Gedicht darin die Bezeichnung »Kuss« trägt’ (Wolfskehl 32), folgen sie hierin dem Secundischen Vorbild, was Wolfskehl anscheinend entgangen ist. Ein paar geistliche ‘Küsse’ wollen wir aus Balde und Silesius anführen:

Adsipet, didatque Gnatus  
 Mille suctus basiorum,  
 Milliesque glucidatos.  
 Vinnulus resultat ore suaviato cottabus.  
 (II. 294: Maria u. Jesus sich küssend, oskische Version).

Tausendmal tausendmal wird er mich küssen  
 Und seine Lieblichkeit lassen geniessen;  
 (HS III. 115).

Spee schliesst sich überwiegend der catullischen Schule an, und seine Variationen erstrecken sich im wesentlichen nur auf die Benennungen:

Auch ich als jhm wolt pressen ein  
 Auff seine purpur wangen  
 Ein dreyfach dupples mündelein/  
 (204.20—23).<sup>2</sup>

Er leinet mich in armen/  
 Mich hälset ohn verdruss/  
 Vnd freundlich thät erwarmen  
 Mit manch = vnd manchem kuss.

Die bäcklein er mir klebet  
 Auff meine wangen beyd/  
 Mich gütlich legt/vnd hebet  
 An seine purpur seit.  
 (52.19—53.2).

<sup>1</sup> Ein schönes Beispiel für die geistliche Kusswissenschaft ist Jac. Herrenschmidt, *Osculologia theologio-philologica sive De variis variorum OSCULIS Patriarcharum, Prophetarum . . .*, Wittenberg 1630 (dieser ‘commentariolus’ ist fast 400 Seiten stark). Noch umfangreicher ist das *Opus polyhistoricum de Osculis* von Martin Kempius, Frankf. 1680 (1040 S.). Hierin werden indefesso studio nicht nur der Kuss aller Arten, sondern auch Fragen wie das Bild im Herzen, Seelentausch im Kuss u. s. w. mit grundgelehrtem Ernst behandelt (siehe bes. Diss. XIII, DE osculis amatoris).

<sup>2</sup> ‘mündelein’ ist hier gleich *osculum*, vgl. Kempius a. a. O. 13; das Wort ist übrigens nicht bei Grimm zu finden, was auch für ‘bäcklein’ gilt.

Drauff band ich jhn in Armen/  
 Küssst jhn mit süssem truck;  
 (43.22—23).

Das heilig' Kreuz, die zarten Füss'  
 Gar freundlich will umgeben  
 Und da mit Herz und Lefzen süss  
 Viel tausend Küss' ankleben.

Ja, weiters dann, o Liebster mein,  
 Soll's anders mir nicht fehlen,  
 Will auch von beiden Wangen dein  
 Nicht minder Schmäztlein stehlen.  
 (GTBW 350.73—80).

Die Beschreibungen zeigen, wie man sieht, eine etwas derbe Dynamik, die nicht nur aus dem *decorum rusticum* zu erklären ist. Ein anderes petrarchistisches Kussmotiv, der Seelentausch im Kuss, von den Neuplatonikern ernst gemeint (vgl. z. B. Bembo's Rede im vierten Buch von Castigliones *Cortegiano*), aber bald nur eine spielerische Variation unter anderen, kommt bei Spee nicht vor (kurze Genealogie des Motivs bei Stephen Gaselee, *The Soul in the Kiss*, *The Criterion* II, 349—59, 1924). Wir zitieren dennoch ein paar Beispiele:

*Seelentausch*: Sec. 37

Et cum suaviolis animam deponere nostris,  
 Eque tuis animam sugere suaviolis. (vgl. Bas. X).  
 Scal. 148

Vnus ibi e gemina concrescet spiritus aura:  
 Et dubio errabit limite flos animæ.

Donne I. 68

So, so, breake off this last lamenting kisse,  
 Which sucks two soules, and vapors Both away,

*Seelenraub*. Sec. 103

Hauriens animam meam caducam,  
 Flagrantem, nimio vapore coctam,  
 Coctam pectoris impotentis æstu.

Besonders raffiniert Bonefonius 6—7 (vgl. St. Gaselee). Das Fehlen dieses Motivs, sowie des oben genannten vom Herzens-tausch, ist wohl aus der besonderen Stellung des sponsus zu verstehen, der, wenn auch in weltlicher Maske, doch immer ein Gott bleibt.

Von dem Kussmotiv können wir weiter nach innen gehen und Gefühlskomplexe behandeln, die, wie früher angedeutet, der weltlichen und geistlichen Liebe gemein sind. Gefühls- und



Abb. 53. Wettfischen zw. Cupido/Jesus u. dem blinden Cupido. Barockversion von Abb. 51 (Thea. Am.).

Ausdruckssteigerung, Hyperbolik, haben wir schon in vielen der zitierten Stellen bemerken können, und werden zu dieser Frage später noch zurückkehren. Hier sollen nur einige Auswirkungen auf dem Gebiet des Liebesverhältnisses betrachtet

werden. Sowohl dem petrarchistischen Liebhaber als auch der sponsa bleibt die irdische Vereinigung mit dem Gegenstand der Liebe fast ex definitione versagt, und Tränengüsse sind das Ergebnis:

O wee der qual/vnd peine!  
 Wo soll mich wenden hin?  
 Den gantzen tag ich weine/  
 Weil stäts in schmerzen bin,  
 (TN 8.5—8).

Drumb stätig nass von zähren/  
 Die seufftzer steigen auff:  
 Sie stündtlich sich vermehren/  
 Unzahlbar wird der hauff.

Die thränen mich ernehren/  
 Seind meine speiss vnd tranck/  
 Von zähren muss ich zehren/  
 Weil bin von liebe krank.  
 (27.17—24; letzte Zeile: HL 2.5, 5.8).

Dazu gesellen sich weitere Tränen der liebenden Seele aus dem GTB, wie in den Gedichten mit einer Anrufung der Kreatur verbunden:

Ach! weinet doch, weint bitterlich, ihr meine Augen, mein Haupt zerfließe, mein Herz zerschmelze, ja mein ganzes Leben zerrinnt in Thränen. Weinet, jammert, seufzet und klaget doch mit mir alle Kreaturen, du bleicher Mond . . . (II. 292).

Ähnlich GTB 150, wo die liebende Seele am Kreuze ihre Tränen mit denen Marias vereinigt.

Die Liebestränen verbinden sich oft mit Seufzerstürmen, so z. B. Fleming 254:

Fundit aquas oculus, venti de pectore surgunt.

Man begreift, dass sich ein Mann wie Donne gegen diese weitverbreitete Tradition wenden musste:

Alas, alas, who's injur'd by my love?  
 What merchants ships have my sighs drown'd?  
 Who saies my teares have overflow'd his ground?  
 (Poems I. 14).

So let us melt, and make no noise,  
 No teare-floods, nor sigh-tempests move,  
 (das. I. 50).

wenn er auch selbst zuweilen in allem Ernst davon Gebrauch macht:

Blasted with sighs, and surrounded with teares,  
Hither I come to seeke the spring . . .

Hither with christall vyals, lovers come,  
And take my teares, which are loves wine . . .  
(I. 28 f.).

Allerdings darf man hier bei aller Hyperbolik nicht vergessen, dass es ein allgemein anerkanntes medizinisches Dogma war, Tränen und Seufzer kürzten das Leben:

When thou sigh'st, thou sigh'st not winde,  
But sigh'st my soule away,  
When thou weep'st, unkindly kinde,  
My lifes blood doth decay.

(I. 19).

Hier drückt Donne die gegenseitige Verbundenheit der Liebenden dadurch aus, dass des einen Tränen auch dem andern das Leben kürzen, und so sehen wir denn hier wieder, dass Wissenschaft und Dichtung einander nicht sehr fern lagen (vgl. auch Shakesp. MND III.2.97 'sighes of loue, that costs the fresh blood deare' und TN No. 46 Str. 10).

Vor diesen weltlichen Tränen stehen die geistlichen nicht zurück. Aus dem AT sind die Propheten und David Vorbilder, aus dem NT besonders die Magdalena, welche oft Busstränen mit den Liebestränen der sponsa vereinigt. In der bildenden Kunst der Gegenreformation wurde sie zu einem Lieblingsmotiv (wir brauchen nur an El Grecos berühmte Magdalena in Worcester, Mass. zu erinnern, deren überströmende Augen mit liebevoller Hingabe geschildert sind), und nicht weniger in der Dichtung. Erwähnenswert sind z. B. Sarbievius Epigr. VIII 316 mit der Schlusspointe, 'Magdalis in lacrymis navigat ipsa suis', die allerdings von dem Sel. Aloysius noch überboten wird, denn auf seinem Tränenmeer können wir alle nach dem Himmel schiffen (Epigr. XLIII 330); fast ebenso feucht sind Baldes reich variierte Tränen über Deutschland IV.131 f. Auch Silesius trägt bei:

Die Thränen welche du bey unsers HERren Füßen  
Die nasse Magdalen so häufig siehst vergiessen,

Seind ihr zerschmoltznes Hertz: diss kränket sie allein,  
 Dass nicht ihr Seel und Leib gantz sollen Thränen seyn.  
 (CW III. 65).

In der HS IV.3 ist die 'Welt = berühmte Büsserin' dagegen ziemlich trocken, und bringt nur einen einzigen 'Thränen Fluss'



Abb. 54. Venatio amoris: Cupido verfolgt den getroffenen Liebhaber (Vanius).

hervor. Das Prachtstück ist jedoch zweifelsohne Crashaws The Weeper (Poems 308 ff.):

Hail, sister springs!  
 Parents of syluer-footed rills!  
 Euer bubbling things!  
 . . . I mean  
 Thy fair eyes, sweet MAGDALENE!

Angels with crystall violls come  
 And draw from these full eyes of thine  
 Their master's Water: their own Wine.

And now where're he strayes,

. . .  
 He's follow'd by two faithfull fountaines;

Two walking baths; two weeping motions;  
Portable, & and compendious oceans.<sup>1</sup>

Die 'weinend Magdalen' ist natürlich von Spee nicht vergessen worden, zumal da auch diese Gestalt sponsa-Elemente in sich aufgenommen hat: ihre Tränen sind zugleich Buss- und Liebestränen, und sie schont sich nicht:

Sie seufftzet/achtzet/weinet/  
Klagt/heulet immerdar;  
Erd/himmel sie vermeinet  
Wol möcht zerspringen gar.  
(No. 11 Str. 19).

Verliebt/verwirrt/verworren  
Sie leidet fewr/vnd pein/  
Marck/blut/vnd bein erdorren/  
Die zähr auch trucknen ein.  
(Str. 22).

Bald wider doch von wangen  
Ein dopples bächlein wischt/  
Dass hertz mit hitz befangen/  
Mit feuchtem guss erfrischt.  
Die seufftzer auch sich heben/  
Vnd wider winden starck/  
(Str. 23).

Über dasselbe Schema gebaut, aber noch feuchter sind die reinen Busstränen:

Auff äuglein/auff/rüst euch zum lauff/  
Ihr brünlein reich an feuchte/  
Nur haltet ein den glantz vnd schein/  
Kein augenstral mehr leuchte.  
(No. 16 Str. 3).

Spritzt eilend auff euch mischt zu hauff/  
Thut liecht vnd flam vertauschen:  
Für stralen rein/für augenschein

<sup>1</sup> Zu den 'crystall violls' vgl. das Donnezitat oben und die sehr genaue Emblemparallele Kleppisius, *Emb. Varia* 1623 — Abb. 58 — wo ein Engel aus den Augen der Magdalena einen Pokal füllt, mit dem Text:

Sit tua Peccatrix respiscens lacryma amara:  
Angelico choro erit nil nisi dulce merum.

Zu den 'walking baths' eine Parallele Poems 449.

Die bächlein heiss lasst rauschen.  
 Du tieffes hirn/du flache stirn/  
 Euch badet gantz in zähren.  
 Ichs/endlich halt/werd euch noch bald  
 In starke flüss verkehren.

(Str. 4)

und, mit Umkehrung der 'bächlein'-Metapher:

Mit seufftzen viel in grossem hauff  
 Die wund ich will vermehren:  
 Die bächlein sollen schwellen auff/  
 Von meinen vielen zähren.

(89.3—6).

Ist aber der Tränenguss äusserer Ausdruck der Liebe, sind für den inneren Zustand Feuerfluten bezeichnend.

*Urere/uri* ist in der Bildersprache der lateinischen Erotik so allgemein, dass wir uns Beispiele ersparen dürfen, und die Metapher wird ebenso eifrig von der Folgezeit aufgenommen; schliesslich ist ja auch dieses Bild physisch und seelisch begründet. Zum mystischen Gebrauch der Vorstellung siehe Lüers 147 ff. u. passim, Wolfskehl 84 f. u. passim. Zesen, Gekreutz. 51:

Ei so komm: ich bin verwundt/  
 küsse meinen mund/  
 O du süsser Bräutigam/  
 du Beherrscher aller hertzen/  
 lesche meine keusche flam/  
 und der liebe süsse schmerzen!

Wenn Spee fleht:

Kom nit so streng/mich nit verseng:  
 Nit brenn mich gar zu Kohlen;

(TN 6.9—10).

scheint sich mystisches Gefühl mit dem 'Hochspannungsgott' des AT zu vereinigen, und der Leser wird sich auch kaum enthalten können, an die Zeus-Semele Situation zu denken; pet. Parallelen sind nicht selten.

Von der Nachtigall hiess es, wie wir oben sahen, 'Die Lieb ess lieblich brennet' (3.1), und etwas spezieller sagt die sponsa von sich selbst:

Die lieb in meinem hertzen  
 Ein flämlein stecket an;  
 Dass brint gleich einer kertzen/  
 So niemand leschen kan.  
 (7.20—24).

Das 'flämlein' wächst aber schnell an:

Ess war im halben Mertzen/  
 Da seufftzt ich von Seelen grundt/  
 Der brand mir schlug vom hertzen.  
 (10.15—17).

und das Leiden, von einer einzelnen Person verursacht, ist sui generis — nur wer die Sehnsucht kennt . . . :

Nur JESV lieb mich zehret;  
 Nur JESVS kräncket mich:  
 Wass qual mir widerfähret/  
 Von JESV reget sich.  
 Von jhm wass pein ich leide/  
 Wass fewr/vnd hertzen = brandt/  
 Ich niemand recht bescheide/  
 Wers nit hat selbst erkandt.  
 (No. 6 Str. 2, vgl. No. 11 Str. 59).

Etwas derb gegenständlicher, wie es auch das decorum rusticum erheischt, und etwas antikisierend, wie es das Genre natürlich macht, sind die Ausdrücke in den Eklogen:

Ach Damon/wan die Schaff zu hand  
 Den grünen grund bescheren/  
 Fühl ich so süssen hertzen = brand:  
 Zu Gott steht mein begeren/  
 Von jhm kombt mir so reines fewr  
 In marck vnd bein gekrochen/  
 Das quälet mich fast vngehewr/  
 O wee/kans nit verkochen!  
 (196.20—197.1).

Auch mich lasst er in gleichem brand/  
 Auff gleichen kohlen rosten.  
 (197.5—6).

Das Christkind ruft denselben Effekt auf die Zuschauer hervor:

Das kleinlein halb erfroren/  
 Doch auch nit minder brinnt/  
 In kaltem Frost geboren/  
 Es Fewr im Busen findt/  
 Lind hebets nur in armen/  
 Vnd pressets mit verstandt/  
 Es bald euch wird erwarmen  
 Mit süssem hertzen = brandt.

(No. 33 Str. 4)<sup>1</sup>.

In der TN hält sich die Feuermetapher im grossen Ganzen innerhalb des Ausdrucksvermögens des zierlichen Stils; nur im GTB lodern Gefühl und Sprache zu mystischen Höhen empor:

O mein Bräutigam, o mein Gott, o du Jubel meines Herzens, und meine Liebe, o du Inbrunst des Gemüthes, o du Flamme meiner Sehnsucht, o du süsser Brand meiner Seele, wann, wann, o wann doch werd' ich vor Deinem Angesicht erscheinen? (201—02).

Von diesen Höhen müssen wir aber zur TN zurückkehren. Die Wirkungen der Liebe durch Wasser oder Feuer erreichen wohl in der folgenden Parallelschilderung ihren etwas handfesten Höhepunkt:

Der Damon.  
 Ihr Hirten auff gemeinen Feldt/  
 Solt jemand Fewr begehren:  
 Nur mir es gleich werd angemeldt/  
 Will jhm dan gnug bescheren.  
 Dess Fewrs ich gnug im Busen trag/  
 Vnd lebts in rothen Kohlen/  
 Wer sein bedarff/mirs kecklich sag/  
 Mags hie zur notturfft holen.

Der Halton.  
 Ihr Hirten/solt auch jemand sein/  
 So reinen Born käm suchen?  
 Weist jhn gerad zur Hütten mein/  
 An jener grünen Buchen.  
 Alsbald ich jhm dan geben wil  
 Born/vber Born zu niessen/  
 So stündlich mir in aller still  
 Von Augen ab kombt fliessen.

(206.4—20).

<sup>1</sup> Das Motiv des vor Liebe brennenden Kindes erinnert an das ma. anmutende Weihnachtsgedicht 'The Burning Babe', R. Southwell 98.

Wir haben uns bisher überwiegend auf dem Felde der Hyperbolik bewegt, aber mit der Feststellung, dass Liebe Wasser und Feuer in einer Person vereinigen kann, gehen wir zur *Antithetik* über, was im Folgenden klar in Erscheinung tritt:



Abb. 55. Herbergsmotiv: Cupido bietet dem Wanderer willkommen (Vænius).

Die lieb ist fewr/  
O abenthewr!  
Ist wasser auch im gleichen:

(33.3—5).

Sarb. 257

Quid mirum? ubi illis visceribus pius  
Insedit ardor, quem nec anhelitus  
Lenis refrigeraret auræ,  
Nec gelidus cohiberet humor,

Flammata circum pectora roscido  
Fumante lino: sic Amor igneus  
Dum pugnat adversis, ab ipsa  
Sumit opes animosque lympha

(Die Schlusspointe ist natürlich Horaz, *carm. lib. IV. 4. 57 ff.* entlehnt)

Bonefonius 25: die Tränen Pancharillas sind feurig.  
 Quid iam non igitur miselli amantes  
 Sperent aut metuant quibus creare  
 Vndam flamma potest, & unda flammam.

Die Emblembücher drücken das Paradoxon durch ein Bild aus, das der Physiologie nahe liegt: ein Destillationsapparat, wo Feuer Wasser hervorzwingt. So Heinsius NP 82, Vænius 189 Text:

Amour me fait en pleurs déstillier gout à goute,  
 Sa flamme sert a feu, de fournoise mon coeur  
 Et mes souspirs de vents, nourrissants ma chaleur.  
 Mes yeux d'vn alambic, qui mes larmes esgoute.

Eine geistliche Variation der Tränendestillation bei Pona, Card. 69.

Vielleicht noch beliebter ist die Formel Feuer  $\times$  Kälte, 'kühle Brunst' (TN 32.21); auch sie wurzelt tief in der menschlichen Natur, fällt aber leicht der witzigen Ausnützung anheim:

Secundus 55  
 Flammeolis, mea lux, oculis cum cuncta peruras  
 Frigidius Scythica cur nive pectus habes?

Lern. 343

Tu mihi vel tropico sub sidere Sirius ardes:  
 Sirio at ardente, tu mihi frigida hiems.

Hooft, Emb. Am. 56—57

Le Fusil quoy que froid la Mesche froide enflame,  
 Vn coeur marbré s'allume aux glaçon d'une Dame.

Spee findet jedoch ernstere Töne:

Er mich mit süßem grimmen/  
 Mit kühlem brandt verwund.  
 Von kühlem fewr/vnd flammen/  
 Von bitter = süßer glut/  
 Von lieb vnd leyd zusammen  
 Mir schmelzet hertz vnd mut.

(62.17—22).

Das letzte Zitat hat schon weiteren topoi vorgegriffen, so auch dem seit Sappho klassisch gewordenen der *bittersüßen Liebe* (eros glykypikros). Die Formel fel/mel kommt häufig vor, so z. B. Heinsius, Quæris 23 (= NP 87), oft mit Theokritos' Cupido Honigdieb-Motiv verbunden, z. B. Heinsius NP 42, Thron. Cup. 8 u. s. w. Auch das Kreuz gelangt in den bittersüßen Kreis, bei

Cramer, Emb. Sac. 81 durch die Symbole der Biene und Spinne bezeichnet, woran sich der Leser vielleicht aus Swifts *Battle of the Books* erinnern wird. Die moralistische Auffassung der bitter-süßen Liebe ist nicht so sehr paradoxal als chronologisch be-



Abb. 56. Geistliche Variation (Mannich).

stimmt, und folgt dem Bibelwort: *Favus enim distillans labia meretricis . . . novissima autem illius amara quasi absynthium* (Prov. 5.3—4).

Auch Spee hat das bitter-süße Thema reichlich verwertet — nicht umsonst ist Süßigkeit seine Lieblingsqualität. Zuerst ein schon früher erwähntes Zitat:

Die pfeil da kamen loffen  
 Von seinen äuglein thewr/  
 So mir das hertz getroffen/  
 Mit bitter = süßem fewr.

(48.2—6).

Kleine Variationen sind:

Mit süßlich = herben pfeilen/  
 Laufft/geht/vnd steht verwundt.  
 (56.9—10).

O wee! doch lag in kohlen  
 In herb = vnd süßem brand.  
 (53.5—6).

Von hier aus ist der Weg zu einer etwas tiefergehenden Antithese Liebe×Leid nicht lang. Schon die Antike hat die Liebe als *nosos* oder *mania* aufgefasst (vgl. Rohde, Roman 167), eine Vorstellung, die besonders in der Anthologie und im Roman



Abb. 57. Ballspiel der Liebe: Zwei Cupidines spielen mit dem Weltball *jeu de paume* (Heinsius, NP).

ausgebildet wurde. Hjalmar Crohns, *Z. Gesch. d. Liebe als Krankheit*, Archiv f. Kulturgesch. III. 66—86 (1905) weist auf die enge Verbindung zwischen Literatur, Medizin und Philosophie hin und zieht die Linie von der Spätantike über die Araber bis zum europäischen MA, indem er ihre Bedeutung für die provenzalische Dichtung andeutet. Leider ist, soviel wir sehen können, dieser bedeutungsvolle Ansatz von Literarhistorikern nicht weiterentwickelt worden. Uns scheint es, dass man hier wie auf anderen Gebieten der Liebesmetaphorik zu sehr geneigt gewesen ist, vieles als leere literarische Fiktion zu bezeichnen, das in sehr ernstesten und lebensnahen Vorstellungen der alten Zeit seinen Ursprung hatte. Tiefere Einsicht wird auch in diesen Fällen Vorsicht gebieten. Übrigens haben wir natürlich wieder mit dem

Einfluss des HL zu rechnen: Fulcite me floribus, stipate me malis: quia amore languo (2.5, vgl. 5.8), der auch in der Emblematik spürbar ist, z. B. Thea. Am. II.130. Weitere Liebe/Leid-Varianten bei Heinsius N. P. 73, Vænius 203.

Bemerkenswert ist, dass die mittelalterliche 'theologische' Formulierung des Liebesleids als eines Martyriums innerhalb der Sphäre der 'Liebesreligion' mit den neuerweckten antiken Vorstellungen im Petrarchismus ein harmonisches Weiterleben eingeht: ein Ausdruck wie 'Martire aigre doux' (Thron. Cup B 2<sup>r</sup>) vereinigt die zwei Welten in drei Worten. Ein deutliches Beispiel für die Symbiose dieser Vorstellungen ist, wie wir anderswo zu zeigen hoffen, der schon öfters genannte Engländer John Donne, der die Liebestheologie bald ernst, bald ironisch auffasst; auch in dieser Hinsicht fand er in der englischen Literatur viele Nachfolger, Carew, Cowley u. a. m. Mit den geistlichen Emblembüchern des 17ten Jhdts erhielt das Wort Martyrium wieder seinen alten, orthodoxen Sinn, so z. B. Thea Am. II.136.

Silesius' Liebesleid steht im Zeichen der Süßigkeit:

Dein Freudenschein  
Macht meine Pein  
Mir überzucker süsse;  
Deins Geistes gruss,  
Deins Mundes Kuss,  
Macht dass ich ganz zerflisse.

(HS I. 13).

und das gilt nicht weniger von Spee:

Nun fühl' ich's erst dass Lieb mit Leid vermischet ist, und das keine Liebe ohne Leid gefunden wird. Doch soll mir alles Leid ganz süß wie Honig sein, wenn du nur wiederkehrst! (GTB 116).

O wie krank macht Mich die grosse Liebe! Wie eine süsse Marter ist die Liebe! nichts Peinlicheres gibt's, als diese Süßigkeit, nichts süßeres gibt's, als diese Pein! (GTB II. 157).

O süßigkeit in peinen!

O süßigkeit in schmerzen!

O pein in süßigkeit!

O schmerz in süßigkeit!

(53.7—8)

(8.21—22)

Die flüss von meinen augen beyd  
Die beissend wasser = stralen/  
Auch kränken mich mit süssen Leyd  
Mit sanfft = vnd süssen qualen/

•  
 Wolt Gott auch bliebens allemahl  
 In stättem lauff vnd rinnen/  
 Gantz wol mir ist bey solcher qual/  
 Bey feuchtem Hirn/vnd Sinnen.  
 (207.5—12).

Die verwandten Auffassungen der Liebe als Rastlosigkeit (z. B. Vænius 95, 149, 227) und Krankheit (Vænius 121, 125; nullis medicabilis herbis das. 155, doch kurabel 169, 177) können wir mit ein paar Zitaten aus dem GTB belegen, welche die Parallele zur weltlichen Liebe sehr deutlich machen:

»O Jesu, ich wollte, dass ich eine solche Liebe zu Dir hätte, dass ich vor lauter Sehnsucht weder Tag noch Nacht einen Augenblick ruhen könnte; ja dass ich davon erkrankte, ach! aller meiner Sinne beraubt würde, und keine einzige Kreatur mehr kennte!« . . .

»O mein Gott, wenn ich auf dieser Welt sehen un hören muss, dass etliche von grosser Liebe, die sie zu anderen Menschen haben, ganz erkranken, und wie von Sinnen kommen, wie thut es mir so leid, dass niemand meinen Jesu also liebet. Ach, ach, ist denn Niemand krank an Gottes Liebe, ist denn Niemand der darnieder liege und von Gottes Lieb' gequälet sei? . . .« (203).

Der Gegensatz Leben  $\times$  Tod ist die höchste antithetische Steigerung der Liebessprache; auch sie läuft freilich Gefahr, zur Manier zu werden. Wie Pyritz hervorhebt, ist besonders Scaliger ein virtuoser Todesakrobat, aber auch ein Mann wie Sarbievius ist nicht zu verachten:

Epitaphium vivo.  
 Et vivo, & morior. Possis in amore, Viator,  
 Et quo vivo, mori; & vivere, quo morior.  
 (Epigr. XIX, 322).

Hierbei ist wieder an das HL zu erinnern: quia fortis est ut mors dilectio (8.6), und an den Gebrauch des Leben/Tod-Paradoxons im NT und bei Paulus; eine Illustration zu Philipp. I.21 *Mihi vivere Christus est, mori lucrum* bei Cramer, *Emb. Sac.* 57, 169 (vgl. das weltl. Gegenstück Hooft, *Emb. Am.* 63 *Animat et exanimat*).

Auch bei Spee wirken geistliche und weltliche Vorbilder zusammen, jedoch mit grösserem Ernst:

Ach liebster mein von Ehren/  
 Mir schier es wird zuviel . . .  
 Ohn leben ich noch lebe/  
 Bin todt ohn Todt zugleich/  
 Todt Lebend immer strebe/  
 Wo nur ich dich beschleich.  
 (61.15—15, 19—22; Magdalena).

Bald diese stundt  
 Ich bin verwundt'  
 Vnd sinck für todt darnider;  
 Bald selbe stundt  
 Ich bin gesundt/  
 Steh auff/vnd lebe wider.  
 (No. 7 Str. 15; Gesponns).

Dem gegenüber ist nur eine letzte Steigerung möglich: das Schweigen, welches (zwar im Bewusstsein des Gegensatzes Rede × Stillsein) selbst die stärkste Antithetik transzendiert:

Ach/ach/wie geh  
 Wird mir so weh!  
 Kan reden mehr noch dichten/  
 Die sprach besteht/  
 Vnd krafft vergeht/  
 Begierd mich hin wil richten.  
 (No. 7 Str. 24).

Es ist allerdings für Spees Muse charakteristisch, dass dieser Höhepunkt erst nach vierundzwanzig Strophen erreicht wird; in No. 11 gibt er sogar erst nach siebenundfünfzig zehnzeiligen Strophen verloren:

O Gott/vnd wer mit worten  
 Möcht je nun zeichnen ab/ . . .

und dennoch kommt das Gedicht erst nach zwei weiteren zu Ende. Wie viel eindrucksvoller ist nicht Silesius' Schweigen:

GOTT ist so überals dass man nichts sprechen kan:  
 Drum bettestu Jhn auch mit schweigen besser an.  
 (CW I. 240).

Und mit diesem Schweigen (vgl. Curtius 166 f.: Unsagbarkeitstopos) wollen wir die Übersicht über die Liebesmetaphorik beenden, in der Hoffnung, dass es uns gelungen ist, auch was

diese betrifft, Spee in eine weltlich/geistliche Tradition einzureihen, die, bildlich und literarisch, von der Antike über Mittelalter und Renaissance hin noch das 17te Jahrhundert beherrschte.

## VI. Weitere Aspekte der Trutznachtigall.

### 1. *Spee und die formenden Traditionen: Antike, Bibel, Kirche, Orden, weltliche Dichtung.*

Nach dem Abschluss unseres etwas speziellen Hauptteils bleiben, um das Bild der TN abzurunden, noch einige allgemeinere Fragen hinsichtlich Spees Stellung in der Zeit übrig. Wir haben uns für die weitere Untersuchung bereits Beschränkungen auferlegt, und der folgende Abschnitt wird denn auch sehr kurz und fragmentarisch werden; einiges ist ja auch im Vorhergehenden angedeutet worden.

Der direkte, stilistische Einfluss der Antike ist bei Spee im Vergleich mit den Zeit- und Ordensgenossen sehr gering. Es ist verständlich, dass Spee in der Muttersprache nicht etwa den konsequenten Horazianismus eines Neulateiners wie Balde oder Sarbievius hat einhalten können, aber man braucht nur an einen Opitz zu denken, um zu verstehen, dass Spee sich einem solchen Muster auch gar nicht anpassen wollte. Dass er als gebildeter Mensch und Jesuit mit den antiken Autoren vertraut war, versteht sich von selbst, und man muss somit seine Haltung als durchaus zielbewusst ansehen. Dabei spielt natürlich auch sein Publikum eine wichtige Rolle: während Sarbievius für den polnischen Hof, für Ordensgenossen und hohe Prälaten schrieb, war Spee ein Missionar, der sich an das Volk, nicht nur an Gebildete wendete, und der obendrein in einer Gegend wirkte, die erst für den Katholizismus wiedererobert werden musste. Ein solcher Mann hatte zu antikisierenden Prunkstücken und jeux d'esprit keine Zeit.

Wenn man seine Gedichte näher betrachtet, zeigt es sich denn auch, dass seine direkte Anlehnung an die Antike hauptsächlich ein einzelnes Genre betrifft: die pastorale Ekloge. Hier ist, wie wir schon früher andeuteten, zu beachten, dass diese Dichtung seit dem MA in hohem Grade als Gebrauchs- oder jedenfalls

Zweckdichtung angesehen wurde; war ja doch Virgil für die Ekloge wie für das Epos der Meister der moralischen Allegorie. Wir haben auch gesehen, wie sich diese moralische Strömung unter Einfluss der Bibel (Psalmen und HL) mit der religiösen



Abb. 58. Die Tränen der Büsserin sind der Engel Wein (Kleppisius).

vereinigte, und bei weltlichen wie geistlichen Dichtern *idyllia sacra* ins Leben rief; dass zu Spees Zeit der Sinn für die Tradition rege war, geht schon aus dem Virgilianischen Einleitungsdistichon 'Sicelides Musae . . .' hervor.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die Ansätze bei Petrarca wurden von Baptista Mantuanus (Battista Spagnuoli) weiter entwickelt, dessen Eklogen, jetzt wohl vergessen, jahrhundertlang von Kennern gleich oder höher als Virgils geschätzt wurden und noch im 17. Jhdt. zur Schullektüre gehörten — sowohl aus sittlichen wie stilistischen Gründen. Erwähnenswert sind auch z. B. zwei Dekaden *idyllia sacra* (189 ff.) von Lernutius überwiegend von Virgil, Horaz und den Psalmen bestimmt; Baldes *Silvarum Lib.* II (342 ff.) enthält mehrere Eklogen, virgilianisch im Ton und Aufbau, metrisch Horazisch, worin er Christus als Daphnis besingt (vgl. Virgil Ecl. V). Auch sonst kommt Balde Spee nahe, wenn auch der letztere niemals Daphnis/Christus als 'Magnus Pan' (348) bezeichnet hätte. Der Name Daphnis wurde schon in der weltlichen Tradition (nach Theokrit) für einen verstorbenen oder aus anderen Gründen mit Ehrfurcht zu betrachtenden Schäfer verwendet, und passte so besonders gut auf Christus (Carnap, Das Schäferwesen . . . 66, 1939 entscheidet zögernd, dass die Existenz einer solchen Daphnistradition 'wohl doch zu verneinen sei' — worauf er eine ganze Reihe leicht zu ergänzende Belege für die Existenz der Tradition folgen lässt!).

Auf das Verhältnis der Speeschen Eklogen zu den neueren wollen wir nicht eingehen; es ist wahrscheinlich, dass er sie kannte, völlig sicher hingegen, dass er mit Virgil vertraut war. Strukturelle Ähnlichkeiten wie die Verwendung des Wechsel- und Wettgesanges (TN No. 30, 47 u. s. w.), des Kehrreims (No. 39) u. s. w. sind häufig genug, und Spees Trauergesänge wären kaum ohne Virgils (und Theokrits?) Daphnisekloge denkbar; dasselbe gilt von TN No. 33 und Virgils messianischer Ekloge. Virgilianisch ist auch eine Einzelheit wie diese:

Die Schloot/vnd Kämmig eben späth  
Rings vmb jhn [HSS: in] dörrffen rauchen.  
(197.14—15).

welche auf die berühmten Ausgangsverse der ersten Ekloge zurückgeht:

Et iam summa procul villarum culmina fumant  
Mioresque cadunt altis de montibus umbrae.<sup>1</sup>

Auch andere Virgilwerke hat Spee benutzt: sein Bienengedicht No. 23 baut in vielen Einzelheiten auf die kleine Abhandlung im vierten Buch der *Georgica* (149 ff.), worin er übrigens einer ziemlich festen didaktisch-allegorischen Tradition folgt.<sup>2</sup>

Ein wörtlicher Einfluss Ovids lässt sich bei Spee kaum nachweisen, was durchaus bemerkenswert ist; vielleicht hängt es mit der ebenso auffälligen Dürftigkeit an mythologischem Stoff zusam-

<sup>1</sup> Hierhin gehört wohl auch 192.3—4: 'Vnd wachsen alle schatten lang/ Gezielt von kurzen Leiben'. Natürlich wollen wir mit dieser Mikroskopie nicht behaupten, dass Spee ohne Virgil solche Phänomene nicht entdeckt hätte, sondern nur darauf aufmerksam machen, dass diese beiden Schlusszeilen das pittoreske Abendmotiv in die europäische Literatur eingeführt haben, wenn es auch erst mit der Renaissance zu seinem vollen Recht kam.; erwähnt sei jedoch auch Ausonius' *Mosella*, welche die Stimmung topographisch detaillierter ausmalte, und ihren Einfluss jedenfalls bis auf Popes *Windsor Forest* hin erstreckt hat.

<sup>2</sup> Beispiele für Übereinstimmung sind:

Spee Str. 12.5 f.	Georg. IV. 203—04	Spee Str. 24	Georg. IV. 157 f.
15	194 f.	30	197 f.
23	200 f.	34	64

Ein naheliegendes Beispiel für das Bienengedicht ist Baldes *Apiarium* (353 ff.); weitere Hinweise bietet Anton Henrich, *Die lyr. Dicht. J. B.s*, 97 N. 2, Strassburg 1915, (Quellen u. Forsch. CXXII), und Dornavius' *Amphitheatrum* (I. 129—60) stellt auch hierfür ein bequemes Textkompendium dar.

men.<sup>1</sup> Pièce de résistance ist ihm der Sonnenwagen bei Morgen- und Abendröte (z. B. 25.2 f., 36.9 f., 118.4 f.), und dieser ruft denn auch den einzigen 'literarischen Hinweis' hervor:

Er lasset dir die müde Ross  
 (Als gut Poeten sagen)  
 Zu nacht mit allem wagen = tross  
 In grossen kübel zwagen:  
 (185.11—14).

Den pfeiltragenden Sonnengott haben wir schon oben erwähnt, und in der Landschaft finden wir ferner

Die Jägerin Diana stolz/  
 Auch wald = vnd wasser = Nymphen/

wie denn auch in dem heroischen Gedicht von Franz Xavier (No. 19) 'Martis hertzen' auftaucht; sonst fehlen die Olympier ganz, natürlich mit Ausnahme des Sonderfalles Cupido. Doch gestattet sich Spee einige ziemlich vage Personifikationen wie z. B.

... die kühle Sommer = wind/  
 All jüngling still von sitten/  
 (36.15—16).

Ausführlicher und sehr ovidisch ist die Schilderung vom Bache Cedron, der in No. 41 'Poëtisch eingeführt vvidr'; auch mit der bildenden Kunst der Zeit stimmt sie gut überein: ein ähnlicher Bach giesst 'den eymer langsam ab' im Hintergrunde von PD Stich 8, deutlicher Cats, Silenus Alcibiades, Amst. 1620, 45 (das Schema kommt übrigens schon in der Wiener Genesis HS vor). Ovidisch im Tone sind auch aitiologische Berichte wie der von der Entstehung des Milchweges 234.16 ff., Stellen wie 263.1—5 ('Nur zu meinen peinen wachtsam/') oder der Bericht Gabriels 268—269:

<sup>1</sup> Wir haben schon gelegentlich bemerkt, wie anders der Fall bei Sarbievius liegt, der bewusst Horaz (und für Details auch die Elegiker) zum Vorbild nimmt, und bei Balde, der etwa in einem Gedicht an die Jungfrau erklärt:

Nota quoque est nobis Peligni glareâ ruris,  
 Doctique lusus Exulis,  
 Interdum numeris Ovidi miscebo Tibullum,  
 Umbrique venam masculi:  
 Sic tamen ut castos fecundi pectoris igneis  
 Damnare nullus audeat.

Hoch von Himmel thäte senden  
 Mich der ewig Vatter dein;  
 Gleich vmbgürtet ich die lenden/  
 Tratt in lären lufft hinein: . . .

Frage nur den Vatter dein/  
 Er zu meiner Ambassaden  
 Selber dichtet alle wort/  
 Hiess mich gehn den schnur = geraden  
 Nechsten weg in lüfften fort.

wären ohne Ovid kaum denkbar — der Engel erinnert deutlich an ähnliche Ambassaden von Mercurius, z. B. *Metamorph.* II 834 ff., wo Jupiter das Europa-Abenteuer vorbereitet (die Parallele hätte ein *ma. Herz* erfreut). Unter demselben Einfluss stehen Zahlenbehandlungen wie 161.5: *Ihr wind/zween/vber fünffmal sechss*/(bekanntlich hat Ovid die ursprünglich metrisch bestimmte Notwendigkeit, im elegischen Versmass gewisse Zahlen wie *duodecim* zu vermeiden, besonders *virtuos* variiert), und Verfasserbemerkungen wie 195.15: 'Vnd (so villeicht mans lieber hör) . . .'. Weitere Beispiele wären unschwer zu finden, aber das bemerkenswerte ist schliesslich nicht, dass Spee von Ovid gelernt hat — wer hätte das nicht —, sondern dass ihm die Anklänge anscheinend unbewusst in die Feder geflossen sind. Spee trägt nicht wie die meisten Poeten der Zeit die geborgenen Reichtümer prahlerisch zu Schau, sondern hat sie diskret seinem eigenen Stil einverleibt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Als Illustration zu der mehr oder weniger bewussten Benutzung Ovids bei den frömmsten Autoren wollen wir die bekannten Zeilen aus den *Metamorphosen* anführen:

Non bene conveniunt nec in una sede morantur  
 Maiestas et amor . . .

Das Gegenteil behauptet Silesius von Jesus, mit deutlicher Anlehnung an Ovid, (obgleich er in der Vorrede feierlich gelobt hatte, den heidnischen Apparat beiseite zu lassen):

Da siehet man/wie Majestät  
 Mit Liebe kann bestehen  
 Wie wohl sie sich in einer Stätt  
 Vertragen und begehen.

(Sinnl. Beschr., Werke II. 379 hrsg. Ellinger, Berlin o. J.) und im CW wiederholt er:

Majestät mit Liebe.  
 Wärs war dass Majestät nicht könnte stehn mit Liebe:  
 So sage mir wie GOTT ein Ewger König bliebe. (III. 60).

Auch Balde widerspricht Ovid:

Auf andere antikisierende Tendenzen stilistischer Art wie 57.23 'von falben grentzen' (*pallidis finibus*) 302.1 'falber todt' (*pallida mors*), 271.7 'Meine tempel . . . hast hindan gestelt' (*templa . . . postposuisti*), 91.1 für = pro u. s. w. wollen wir nicht weiter eingehen — sie gehören zum allgemeinen Sprachgut der Zeit und sind bei Spee nicht auffallend häufig.

Den Einfluss der geistlichen Quellen können wir auch nur summarisch behandeln. Die Bibel bedeutet, wie wir oben sahen, für Spee besonders HL, Psalmen, und aus dem NT Christi Geburt und Passion. Ein einziges Beispiel mag hier dazu dienen, eine Seite seiner Arbeitsmethode zu beleuchten:

Psal. 147.16 qui dat nivem sicut lanam  
 Wer spinnet vns die winter = woll/  
 Den schnee so rein geschoren?  
 (146.8—9)

Spees Lektüre der Kirchenväter sowie seine Vertrautheit mit den Hymnen und der liturgischen Literatur der Kirche werden

. . . conveniunt bene,  
 Ac miscentur in uno  
 Majestas & Amor loco. (213).

Die Emblematisierung musste ebenfalls zu Ovid Stellung nehmen. Die weltliche, z. B. Thron. Cup. 18 (*Non conveniunt Majestas et Amor*), mag ihm recht geben, die geistliche kann das nicht — so z. B. *Typus Mundi* 84—85:

Non bene conveniunt, nec corde morantur in vno  
 Coelicus ille puer, terreus ille puer. (die beiden Cupidines sind gemeint)

und Pona 99—100: 'Non bene . . . , si vulgares consideremus Amantes: sed Amor Jesus viae (inquit) non sunt viae Hominum. Eucharistia PIAM SIMUL DEITATEM, TREMENDAMQUE MAIESTATEM connexuit . . . Maiestas cogente Amore descendit ad famulum.'

Das letzte Zitat erklärt z. T. die christliche Vorliebe für das negierte Ovidwort: die Transzendierung des Gegensatzes majestas-amor ist eben ein Kernpunkt der Lehre, denn in Christi Menschwerdung vollzog sich die Vereinigung von Majestät und Liebe (wobei an technische Termini wie *caritas* und *majestas Domini* zu erinnern ist). Wahrscheinlich haben wir es hier wieder mit einem ma. Erbe zu tun, denn die Verbindung zum Ovide moralisé (ob analogisch oder traditionell) ist klar: sowohl Jupiter wie Christus nahmen cogente amore eine niedrige Form an, und der eine kann so als Typus des anderen dienen. In Bezug auf Pona sei schliesslich bemerkt, dass er S. 199 im Gegensatz zum *Typus Mundi* die beiden Cupidines im menschlichen Herzen vereinigt zeigt, mit der Überschrift: 'Possunt esse simul' — wenn auch nur der göttliche auf dem lectulus floridus (HL!) liegen darf, und der weltliche 'vix non deiectus' auf dem Boden liegen bleiben muss.

Natürlich muss man auch in Betracht ziehen, dass die Religion mit der Harmonisierung von Liebe und Majestät das Hauptproblem der barocken Ethik, *ratio* × *affectus* transzendiert hat. Besonders einleuchtend wird dies vielleicht, wenn man an die Tragödie der Zeit denkt, wofür die Ovidworte als Motto dienen könnten — denn hier ist ja das bewegende Prinzip die in der Welt nie zu überbrückende Spannung Majestät × Liebe.

auch auf seine Produktion eingewirkt haben (vgl. Balke XLII—XLIII). Auf den metrischen Einfluss der Hymnen weist er selbst hin, z. B. in der Aufschrift zu No. 41 'müssen gelesen werden vwie das pange lingua . . .'. Wenn er mehrmals den leidenden Christus mit einer gekelterten Traube vergleicht, knüpft er an ein seit dem MA beliebtes literarisch-ikonographisches Motiv an, das mit Ausgangspunkt in der Bibel von den kirchlichen Autoren (z. B. Bonaventura) und Künstlern (vgl. Abb. 49) reich ausgebildet worden ist.<sup>1</sup> Es wird 313.11—16 angedeutet:

Einen schönen rothen trauben  
 Ich mit augen hab gesehn;  
 Ware nunmehr aussgepresset/  
 Von bedingtem kelter = man:  
 Er doch wider vnder desset  
 Lieblich fieng zu blühen an.

und an anderer Stelle ausführlicher behandelt:

Ist weiss vnd roth bey = neben/  
 Von rotem trauben = schaum/  
 Den er erpresst von reben  
 Mit schwärem kelter = baum.

Händ/füss hat er gefarbet  
 In aussgepresstem wein/  
 In roth hat er verarbet  
 So weisses helffenbein . . .

Zum Creutzweg thu dich neigen/  
 Dort findest jhn allein.  
 Alda pflegt er zu schwitzen  
 In rothem kelterhauss/  
 Alda die brünnlein spritzen/  
 Mit sanfft = vnd lindem sauss.  
 (No. 10, Str. 11, 12, 14).

Hier bemerkt man wieder, wie barock überformte HL- und Petrarchismuselemente die herbe Passion mit einem tändelndem

<sup>1</sup> Vgl. Molsdorf 1046, Mäle, Fin du MA 111 fl., unsere Anm., sowie die eingehende neuere Behandlung des Motivs durch Alois Thomas, Die Darstellung Christi in der Kelter Düsseldorf 1936 (Forsch. z. Volkskunde Hft. 20—21), mit reichen Hinweisen und Bildmaterial. Da Thomas keine Emblemillustrationen bringt, verweisen wir auf Haefthen 598 (Abb. 49); Mannich 50 benutzt als Emblem der Anfechtungen eines Christen eine Weinpresse mit einem Herzen.

Schimmer umgeben, unter ästhetisch/symbolischer Hervorhebung der orthodoxen Farben weiss und rot.

Mit dem Herbergsmotiv<sup>1</sup> und dem agnus Dei wird die Kelter 307.11—19 verbunden:

Alss ich newlich auff der reysen  
 Wolt zum weinhaus kehren ein/  
 Thät man mich zur herberg weisen/  
 Hiess zum rothen lämmelein/  
 Auff dem schilde stund gemohlet  
 Daphnis in der kelter sein.  
 Jeder dort zu trincken holet/  
 O was roth = vnd guter wein!

Zu vergleichen sind die beiden Variationen des Herbergsmotivs aus der Emblematik, unsere Abb. 55—56 aus Vænius und Manich, wo aus 'Au coeur percé' 'Zum goldnen Stern' wird — das erste geht von einer Plautusstelle aus, das zweite symbolisiert die Ehe.

Die eben erwähnten Motive weisen auf zwei biblisch bestimmte Grundthemen der Jesusminne, die Wunden und das Blut Jesu, hin, die wir hier kurz besprechen müssen, wenn auch gerade dieser erotisch-religiöse Komplex dem nicht beteiligten Betrachter unangenehm oder peinlich vorkommen muss. Die Wunden Jesu traten mit der ma. und späteren (Loyola) gegenständlich/mystischen Meditation über das Leiden des Herrn in den Vordergrund, literarisch wie auch in der bildenden Kunst (der Schmerzensmann) und es entstand eine reiche Blut- und Wundenmystik (Mâle, *Fin du MA* 100 ff.), die einen wichtigen Teil der Jesusminne ausmachte (vgl. Wolfskehl 24 f. u. passim). Beide Motive finden bei Spee Ausdruck, zuweilen etwas bizarr, aber doch im Vergleich mit den Exzessen anderer recht beherrscht. Bonaventura und Balde mögen wieder als einleitende Beispiele dienen:

Dum te totum funderes tot apertis rimis  
 Tu amicus novus es, tu es novum mustum,  
 Sic te vocat Sapiens & est satis justum.

Firmæ pacis ab intimo	Nulla nobilius botri
Testes pectore profluunt	Vinum truditur ubere,
Tralucetibus undique	O IESVM bibe musteum
Rimæ visceribus patent . . .	Mens quæcunque sitis bibe.
	(Balde IV. 516 f.).

<sup>1</sup> Verschiedene Varianten des Herbergsmotivs: Kiel, Jesaias Rompler 32.204; geistlich Praz 126, Lüers 296—302.

Die Weinmetapher für Christi Blut geht, wie Bonaventura andeutet, auf die Bibel zurück, wurde aber erst im späten MA für das mystische Gefühl zentral und erhielt dann eine reiche



Abb. 59. Die sponsa von dem sponsus gekreuzigt (Thea. Am.).

Ausbildung. Christus wurde als *vitis mystica* (vgl. das so betitelte Werk Bonaventuras) oder Traube aufgefasst, der in der Weinpresse (*torcular Crucis*, *pressoir mystique*: Mâle, Fin Abb. 49—51) sein Blut abgeben musste. Ein weniger peinliches Motiv war die Auffassung des strömenden Blutes als Lebensquelle (*fontaine de vie*: Mâle, Fin 103 ff., Abb. 44—48), ikonographisch

oft von dem Jungbrunnenmotiv beeinflusst) van Marle II.432),  
 worin man Labung suchte oder eine Sündenwäsche vornahm  
 (vgl. Molsdorf 1035—36 u. unsere Abb. 60—61). Öfters wurden  
 die beiden Motive vereinigt. Aus Silesius können wir anführen:

Halt mich auff mit deinem Blute;  
 Ernähr mich wie du andren thust,  
 Mit der fetten Weide deiner Brust.

Deine Wunden sind die Bronnen  
 Da das Heil wird drauss gewonnen;

Sie machen mich so herrlich nass,  
 Dass ich grüne wie ein Maien Grass.

O jhr rosen = rothe Quelle  
 Überschwemmt doch diese stelle . . .  
 (HS II. 46, vgl. IV. 5, CW III. 38 u. s. w.).

Crashaw geht noch weiter:

Sive oculos, sive ora vocem tua vulnera; certe  
 Undique sunt ora (heu!) undique sunt oculi.

Ecce ora! o nimium roseis florentia labris!  
 Ecce oculi! sævis ah madidi lacrymis!

Magdala, quæ lacrymas solita es, quæ basia sacro  
 Ferre pedi, sacro de pede sume vices.

Ora pedi sua sunt, tua quo tibi basia reddat:  
 Quo reddat lacrymas scilicet est oculus.  
 (Poems 41, engl. Paraphrase 99; vgl. 27, 288).

Bei Spee ist No. 46 der locus classicus, und man bemerkt,  
 wie bewusst er die Bildlichkeit unterstreicht, nicht zuletzt die  
 Farben:

Seine qualen/ich zumahlen  
 Fleissig hab in stäter hut:  
 O elende/füss/vnd hände/  
 Seit vnd Cörper voller blut!  
 Reichlich schweissen/scheinbar gleissen  
 Alle wunden/alle streich.  
 Schaw/nun fliesset/vnd sich giesset  
 Purpur vber marmer bleich.

Auss der seiten/lan sie leiten  
 Rothe stralen wie Corall:  
 Auss der seiten/lan sie leiten  
 Weisse wässer wie Crystall . . .

. . .  
 Will da baden meinen schaden  
 Ob er schon veraltet sey/  
 Kräftigs plaster meinem laster/  
 Wil ich dorten salben drauss/  
 Wil dan gründen tieff zun sünden/  
 Sie von jhnen waschen auss.

Bey den füssen wil ich büssen/  
 Vnd auss meinen augen beyd  
 Wol sie netzen/vnd ersetzen  
 Was von blut herausser geit . . .  
 (Str. 4, 5, 6, 7; vgl. 320. 21 f.).

Die Wunden werden aber nicht nur als Quellgründe der Blutströme aufgefasst, sondern auch — besonders die Seitenwunde — als Zufluchtsort. Schon Bonaventura begehrt, 'In caverna lateris nidulam parare/Et extremum spiritum illic exhalare', und Balde folgt ihm hierin: 'Video, video lateris nidum:/In quo recubans moriar, moriar' (IV.520). Ähnlich Silesius HS IV.5:

Ach was lauffst du hin und her;  
 Über land und über Meer?  
 Geh doch ein O arme Seele  
 In deins Hirtens offne Höle;  
 Nimm in Christi Wunden Ruh,  
 Du verirrtes Schäflein du.

An dieser Stelle wollen wir endlich noch die Behandlung der oben nicht besprochenen pfeiltragenden Personifikationen Spees einfügen (vgl. hierzu Abb. 29—31).

Die antike Tradition haben wir schon bei der Untersuchung der Cupidogestalt berührt. Für die christliche kommen in Frage auf der einen Seite die Pfeile des zürnenden Gottes, besonders bei David und Hiob (der Vergleich mit dem homerischen pestbringenden Apollon drängt sich auf), auf der anderen verschiedene Personifikationen des Bösen: Dämonen, Laster, Satan, Tod. Gute Beispiele finden sich etwa in Herrad von Landsbergs

Hortus Deliciarum (Facs. Ausg. Straub/Keller, Strassbourg 1879—99): Dämonen, welche die auf der scala virtutum Aufsteigenden beschiessen Pl. LVI; Laster wie Ira mit fünf Pfeilen



*Lava a malitia cor tuum, vt salua fias. Ier. \**

*Je lave mon coeur dans ce bain  
Pour le loger dans vostre sein.*

Abb. 60. Sponsus als Lebensbrunnen im hortus conclusus, die sponsa reinigt darin ihr Herz (Thea. Am.).

auf dem Bogen Pl. XLV Fuss 403; Mâle, Fin 188 u. s. w., Amor, zuerst auf dem Lasterwagen mit Bogen und Köcher, dann auf der Flucht, seiner Rüstung entledigt und Bogen und Köcher wegwerfend Pl. XLVII, XLIX (nach der Psychomachie).

Mit Ausgangspunkt in Stellen wie Psal. 7.12—14 (wo streng genommen Gott der Schütze ist) und Cor. I.13,55 (ubi est mors

stimulus tuus) wurde der Tod mit Pfeil und Bogen oder Speer ausgestattet (vgl. van Marle II.361 ff.; als Reiter (nach Rev. 6.8) Abb. 402, 06, 14 u. s. w.); auch wurde er oft als Jäger gedacht (vgl. Stammler und Fehrman passim — S. 142.1) und wir haben so eine *venatio mortis* entsprechend der *venatio amoris*, genau wie sich Tanz der Liebe und des Todes gegenüberstanden).<sup>1</sup> Die Sense des Todes wäre dagegen gedanklich auf zahlreiche Bibelstellen zurückzuführen (Fehrman 43 caro foenum), ikonographisch mit der Sense des Tempus (von Saturn übernommen) zu verbinden (Panofsky 82). Aber wir müssen zu Spees Todesbild zurückkehren. Bemerkenswert ist, dass eigentliche Personifikation überwiegend in den sozusagen gebundenen und objektiven Aufgaben wie Bussgedichten und Psalmenparaphrasen begegnet. Wir können von einer der letzteren ausgehen:

In Gottes Hand schon logen	Da ward ich schnell entzogen,
Des Todes Pfeil' bereit;	Schnell, schnell zur ander Seit'
Jetzt, jetzt sprang ab der Bogen.	Dass mich nicht traf der Bogen
O! O! O! Ewigkeit!	Noch Pfeil' mir täten Leid.

(GTBW 334.33—40).

Der Anklang an die eben zitierte Psalmenstelle ist deutlich, und die dramatische Eindringlichkeit ist auch für die folgenden Todesdarstellungen charakteristisch:

Geschwind/geschwind/all vhr vn stund  
 Der todtt auff vnss kombt eylen:  
 Ist vngewiss wen er verwund  
 mit seinen bleichen Pfeilen.

(74.21—24).

Die Enallage in der letzten Zeile wirkt leicht antikisierend, aber die nächsten Zeilen leiten wieder auf das Donnerwort Ewigkeit hin. Das schöne Gedicht No. 13 bringt uns in einer biblisch/antiken Blumenallegorie ein 'conterfey des menschlichen Lebens' das kompositorisch zu Spees besten Leistungen gehört,

<sup>1</sup> Für das Todesbild ist wieder Stammlers Totentanz nützlich, und natürlich Måle und Knipping. Eine interessante literarisch-ikonographische Studie über den Todesgedanken von Homer bis zum 17. Jhd't ist Carl Fehrman, Diktaren och döden, Stockholm 1952, worauf uns Dr. H. Toldberg freundlichst aufmerksam machte. Der erste Abschnitt über die Antike hätte durch Kenntnis von K. Friis Johansen, De attiske Gravmæler, Kopenhagen 1949 (engl. Übersetzung 1951) beträchtlich gewonnen, aber sonst bringt das Buch eine schöne europäisch orientierte Darstellung des Motivs (u. zwar unter Berücksichtigung auch der englischen Forschung). Für weitere Literatur verweisen wir auf Fehrmans reiche bibliographische Angaben.

weil die *narratio* unter voller Wahrung der ästhetischen Selbständigkeit doch immer auf die *applicatio* zieht: das Blümlein ist *literaliter* ein wirkliches Blümlein, und dennoch *allegorice* ein nicht weniger wirkliches Conterfey des Lebens — also ein emblematisches Musterbeispiel. Ebenso überzeugend ist die Parallele zwischen den heissen Pfeilen der Sonne und dem personifizierten Fieber/Tod:

Ein feiberlein kompt stechen  
 Mit seinen stralen spitz/  
 Das muss all krafft zerbrechen/  
 O wee der gschwinden hitz?  
 (79.21—24).

Das Prachtstück unter den Speeschen Todesbildern ist jedoch folgendes, wo mit echt Speescher Antithetik der Tod mit seinem ganzen Arsenal geschildert wird, gerade in dem Augenblick, wo ihn Christus überwindet:

Dem todt er ist entwichen/  
 Den haut = vnd beinen = knecht;  
 Hat jhm so gar durchstrichen  
 Das falb = vnd bleiches Recht.  
  
 Er jhm von falben grentzen  
 Entliff mit vollem trab/  
 Vnd stachel/pfeil/vnd sensen  
 Jhm stahl gantz redlich ab.  
 Den bogen auch/vnd kocher  
 Er jhm gleich warff zu fewr;  
 Lacht auss den stoltzen pocher/  
 Sampt seinem grab = gemäur.  
 (57.19—24, 58.1—6).

Hier gehen wieder antikisierende Ausdrücke (falbes Recht, falbe grentzen) mit dem ma. 'Haut- und Beinenknecht' der Totentänze in echt barockem vollem Trab eine dynamische Vereinigung ein. Und mit Gefahr, ein Reimwort ungebührlich mit Bedeutung zu befrachten, wollen wir mit einer Anmerkung zum folgenden den Tod verlassen:

Ey wass dan will brauiren  
 Ein schwaches pflänztelein?  
 Der Todt wird bald citiren/  
 Fort/fort/dan muss es seyn.  
 (80.1—4).

In dem Wort 'citiren' glauben wir eine Allusion zu einer Vorstellung sehen zu dürfen, die durch Shakespeare ihr klassisches Gepräge erhalten hat:

Had I but time, as this fell sergeant Death  
Is strict in his arrest . . .  
(Hamlet, Q 1604; vgl. Sonn. 74).

aber wahrscheinlich auf eine ma Tradition zurückgeht, welche die juristischen Möglichkeiten des Letzten Gerichts ausarbeitete (vgl. Zetter 85).

Schliesslich noch ein Anblick des pfeiltragenden Satans:

Wohlan, o Satan, deine Macht  
Dein' Pfeil' und feurig Bogen  
Samt Höll' und Tod ich ganz veracht';  
Tritt her, nun darf ich's wogen.  
(GTBW 332.17—20).

Soviel wir sehen können, kennt die Bibel keinen pfeilbewaffneten Satan; dieser wäre also eine ma. Erfindung, wohl als Weiterentwicklung des Dämonenmotivs unter Analogie zum Todesbilde (Satan als Pfeilschiessender Centaur: Molsdorf 486).

Programmatisch spricht Spee in No. 17:

Wolauff/wolauff/im herren  
Ich will recht frölich seyn.  
In weltlich schrey/ noch plerren  
Mag ich nicht stimmen ein.  
All meine frewd verborgen  
In JESV seiten ligt/  
Da find ich heut/vnd morgen  
Noch manches rein gedicht.

(Str. 7).

ausführlicher und gefühlsvoller in No. 46:

Doch nun wider bald hernider	O du runde seiten wunde!
Zu der holen seit begerts/ Wil sich setzen/vnd ergetzen/ JESu/neben deinem hertz.	Reich = und edler hertzen = kast! Bey dir sterben/vnd erwerben Hofft es waren fried vnd rast.
Es nun dorten/jene pforten/ Jene rothe seiten = thür/ Wil verwaren/sicht nit spahren/ Da die schiltwacht halten für.	Da lass walten/vnd lass schalten; Da nun lass es haben platz: Lass es wachen/vnd auch machen Da sein bettlein/vnd matratz.

(Str. 12—13).

Wie immer ist die Formulierung im GTB ekstatischer:

Verzehre mich doch ganz, o Jesu, in dem glühenden Feuerofen  
Deiner verwundeten Seite; ach, verbrenne mich zu Pulver, dass ich desto  
schneller angezündet werde! (188).

Eine schöne emblematische Illustration stellt Haefthen 606 dar.

Eine bemerkenswerte Verwendung des Blutmotivs ist endlich  
311.25—26, 312.1—6:

Auff jhr hirten/thut errathen/  
Wer im lufft genäglet auff/  
(O der viel zu frembden thaten)  
Doch im tieffen meer ersauff?  
Daphnis voller purpur farbe/  
Voller wunden/voll geschwehr/  
Hoch zugleich am galgen starbe/  
Starb zugleich im rothen meer.

Wir glaubten zuerst, das rote Meer sei ein von Spee erfundenes *conceitto*, aber bei näherer Untersuchung reihte es sich in eine feste Tradition ein. In der Exzerptabteilung des GTB finden wir: 'O heiliges Kreuz, ich wollte dich nennen das rothe Meer; aber du bist noch röther!' (II.150; vgl. auch Crashaw 27). Sauer 59 weist nach Honorius v. Autun auf die typologische Verbindung zwischen dem Zug durchs rote Meer und dem Blut aus der Seitenwunde hin, Matthaei 17 berichtet von einem roten See der Minne in der weltlichen Allegorie, und auch die mystische Vorstellung von dem Meer der göttlichen Liebe (Lüers 224 ff., GTB II.287 ff. u. passim) darf hierbei nicht übersehen werden, denn in diesem Fall wie immer verflechten sich viele Traditionen zu einem inhaltschweren Ganzen.

Zum ma. Erbgut gehört auch die Betrachtung der *instrumenta passionis*, welche bildlich und literarisch, in der grossen wie in der kleinen Kunst des Barock wieder auftaucht.

Charakteristisch ist die Art, wie Balde in der *Philomelapara-*  
*phrase* alle Hinweise auf die Leidenswerkzeuge 'quæ S. Bona-  
ventura toto hoc opusculo, sparsim Philomele suæ ingerit'  
(IV 526) an einer Stelle zusammenbringt und dramatisch ge-  
staltet, 'utpote Lectoris affectibus ciendis magis idonea' (das.).  
Auch in der Emblematik sind die Leidenswerkzeuge ein beliebtes  
Motiv.

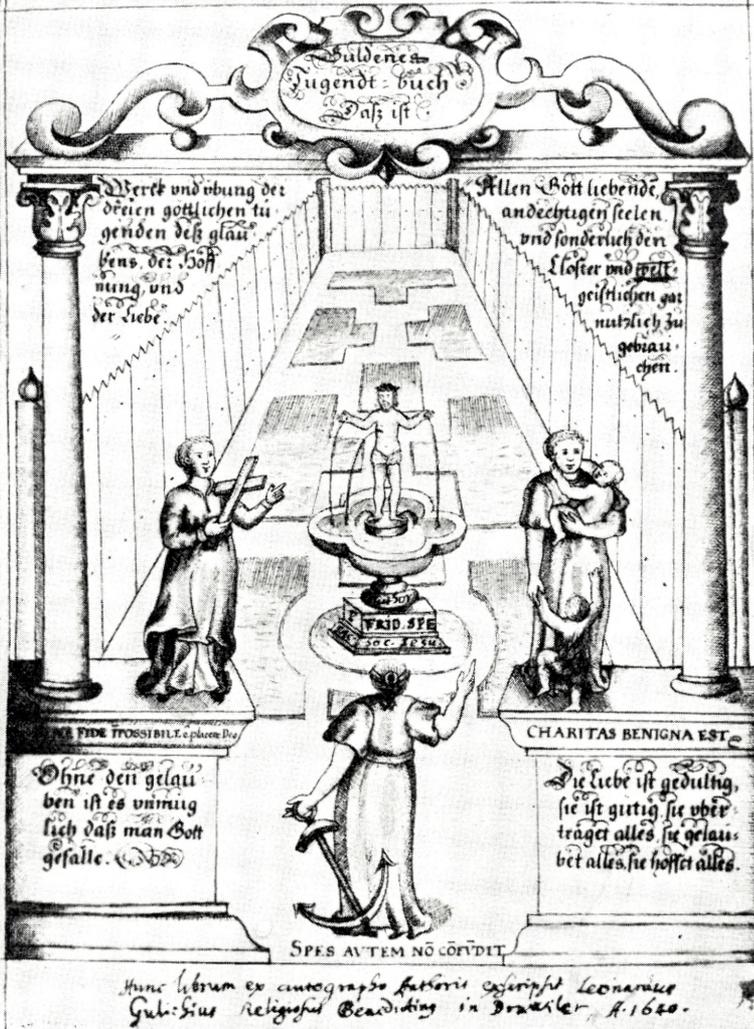


Abb. 61. Titelbild der Pariser GTB HS: Christus als Lebensbrunnen.

Bei Spee dient es ferner dazu, die Motivgemeinschaft zwischen GTB und TN deutlich zu machen. Im Exzerptteil des ersteren finden wir ein 'Gespräch Jesu mit Seinen Leidenswerkzeugen' (II.158 ff.), das uns in erweiterter Form in der 'Kreuznachtigall', wie Spees Hinweis lautet, als No. 43 begegnet; ein Vergleich der

beiden Versionen wäre aufschlussreich, ist aber ohne einen zuverlässigen GTB-Text nicht durchführbar.

Der Einfluss des Ordens auf Spees Dichtung scheint überwiegend innerlicher Natur zu sein. Er erstreckt sich natürlich auf den ganzen Menschen, seine Bildung, Denkart u. s. w., und wie schon angedeutet, sind der Nachdruck auf Bildlichkeit und die dramatische Tendenz sowie die strenge Komposition des GTB jedenfalls z. Teil hieraus zu verstehen; GTB 237 ff. weist auf Ignatius' Exercitia und ähnliche Übungen hin (vgl. II.121 u. s. w.). Die Frage weiter zu erhellen, können wir uns nicht erlauben, und verweisen nur darauf, dass direkte Hinweise auf Mitglieder der S. J., bei Balde und Sarbievius so häufig, im GTB selten sind und in der TN fast gänzlich fehlen. Eine interessante Ausnahme bildet der hl. Franz Xavier, auf den Spee zwei Gedichte schrieb, eins im GTB (II.105 f., GTBW 364) und ein anderes in der TN. Wenn man Spees brennenden Jugendwunsch, als Missionar nach Indien zu gehen, bedenkt, liegt es nahe anzunehmen, dass eben Xavier sein Held gewesen ist, und deshalb als einzige historische Person in der TN Aufnahme gefunden hat.

Was Spees Beziehungen zu der geistlichen Dichtung seiner Zeit angeht, müssen wir auf eine nähere Besprechung verzichten, weil uns die Quellen nur fragmentarisch zugänglich sind. Ein Vergleich mit den holländischen und deutschen Jesuitengesangbüchern wäre sicher der Mühe wert.

Von der weltlichen Dichtung käme wahrscheinlich ausser der neulateinischen besonders das italianisierte Lied in Betracht, mit dem die TN nicht nur motivisch, sondern auch in gewissen Stilzügen etliche Verwandtschaft aufweist (vgl. unten). Wendungen wie die von No. 40: '*Daphnis* war von lieb bethöret/Liebe führet jhn ins leid' (236.11—12) und No. 45: 'Wan zum Felde *Daphnis* kame/Morgen zeitlich/abend späth/Gleich mit seinem blumen-krame/Sich das Erdreich zeigen thät:' würden einem Schein oder anderen Weltkindern sehr natürlich fallen. Wir wollen diese Verwandtschaft weiterhin nur durch einige Bemerkungen über das Echomotiv beleuchten. Auch dieses ist hellenistisch-römisches Erbe, das von den Neulateinern, und unter den vulgärsprachlichen Dichtern besonders von den Italienern, eifrig ge-

pflegt wurde.<sup>1</sup> Nicht weniger beliebt waren Echowirkungen in der zeitgenössischen Musik, und im Lied vereinigten sich die sprachlichen und musikalischen Klangfiguren zur schönsten Wirkung. Auch Spee greift das Motiv mit Freuden auf, und begnügt sich nicht mit einer gelegentlichen Benutzung wie dieser:

In holem wald/der deutlich schallt,  
 Ein hüttlein werd ich schlagen;  
 Da soll vor all der Echo schall  
 Mit mir mein jammer klagen.  
 (88.23—89.2).

sondern baut ganze Gedichte darauf. Die Strophen GTBW 349:

»O Jesu, Jesu!« ruf' im Wald,      Die Felsen gaben Widerschall,  
 Wann sich gelegt die Winde;      Kam Widerschall von Bergen,  
 Bald »Jesu, Jesu!« widerschallt,      Der ganze Wald mit starkem Hall  
 Doch Jesum ich nicht finde . . .      Konnt' Jesu Nam' nicht bergen.

Fast alles »Jesu, Jesu!« rief,  
 Üb'rall schallt' Jesu Name;  
 Die Luft von Schall ganz überlief,  
 Von wannen er auch kame.

scheinen als Vorwurf für TN No. 4 gedient zu haben, das in weit höherem Grade die technischen Möglichkeiten der Wiederholung (die vollständige sowie die 'realistischere' gekürzte) ausnutzt, wozu hier wie oben die vielen Reime beitragen. Nicht zufällig endet unsere Probe mit einem Musikausdruck:

Ich rieff bistu der VViderschall.  
 Hiess wilkom ihn beyneben:  
 Da rieff est laut der VViderschall.  
 Auch wilkom mirs thät geben.  
 Als dan bereit  
 Wir alle beyd

<sup>1</sup> Merker/Stammler kennt kein Echolied; vgl. aber Ellinger, *Gesch.* III 62, Waldberg 190. Janus Dousas *Echo*, den Haag 1603, enthält ausser ein paar kleineren Gedichten ein 'poema omnium operosissimum' in diesem Genre, das eine besonders sinnreiche Echotechnik aufweist, und es gibt wohl kaum eine Sammlung der Zeit, welche nicht ein paar Beispiele bietet. Die Emblemantik steht wieder nicht zurück: Cats, *Silenus* S. 5 ist ein schönes weltliches Muster (vgl. auch *Picta Poesis* 1552, 59), und *Thea. Am.* 118 ('Clamabo-Amabo') ein ebenso schönes geistliches (vgl. *Hesius* 106, 359).

Noch weiter thäten spielen:  
 Weil ohne mass/  
     Ohn vnderlass/  
 Die Fugen vnss gefielen.

(No. 4 Str. 16).

Das Gedicht gipfelt metaphorisch gesehen mit Strophe 17 in einem Ballspiel mit Jesu Namen:

Wolan/wolan/O widerschall/  
 Weil einmal dich hab funden;  
 Ich spielen will mit dir im Ball  
 Hinfürter manche stunden.  
 Der Ball so dir  
     Dan kompt von mir/  
     Soll heissen JESVS name/  
 Der Ball so du  
     Solt schlagen zu/  
 Soll sein auch JESVS name.

Das beliebteste Ballspiel der Zeit war das jeu de paume, ein Vorläufer unseres modernen Tennis, und hätte Spee das Gedicht illustrieren sollen, würde er sich sicher ein Bild wie unsere Abb. 57 aus Heinsius' NP 69 (vgl. Camerarius 151 und Typus Mundi S. 76) gewählt haben. Wir haben leider kein geistliches Emblem finden können, wo Jesu Name der Ball ist, sind aber nichtsdestoweniger innerlich davon überzeugt, dass es ein solches gibt oder hätte geben können.

Auch in No. 5 wird das Echomotiv, jedoch ohne eigentliche Echowirkungen, benutzt, und zwar in einer Gestalt, die den Gedanken auf das oben genannte Gedicht von Strada lenkt. Bei Spee ist der Rival der Nachtigall ein Echo, bei Strada ein fidicen, aber der 'Sängerkrieg' wird in beiden Fällen mit gleicher, und echt barocker, Freude an den musikalisch-rhetorischen Zieraten beschrieben; der fast sophistisch bewiesene Sieg-im-Tode der Nachtigall scheint jedoch Spees eigene Erfindung zu sein. Die geistliche Tendenz des Gedichtes mag dagegen eher an Bonaventuras Philomena erinnern.

## 2. *Komposition.*

Bevor wir von dem Studium des geistigen Klimas und der literarischen Einflüsse zu einer etwas detaillierteren Untersuchung

des Stils übergehen, mögen ein paar Worte über den Aufbau der Speeschen Gedichte angebracht sein. Es wird einem bald klar, dass Spee als Poet kaum mit einem eigentlichen strukturellen Sinn begabt war.<sup>1</sup> Er komponiert in Einzelheiten sorgfältig und kunstvoll genug, aber die Strophe scheint die grösste Einheit zu sein, die er wirklich zu übersehen und zu planen vermag. Er versteht es vortrefflich, eine Strophe anaphorisch aufzubauen, wie etwa No. 40 Str. 13:

Dir nun alle schäfflein greinen/  
 Daphnis/o du frommes kind!  
 Dich auch alle flüss beweinen/  
 Dich beseufftzen alle wind.  
 Dich auch alle bäum besausen/  
 Dich auch schall/vnd widerschall:  
 Dir auch meer/vnd wällen brausen/  
 Dir auch trawret berg vnd thal.  
 (vgl. No. 11 Str. 19).

und weiss sie auch durch Parallelismus und Wiederholung ganzer Glieder zu verbinden:

Drumb nur dir lass gesagen/  
 Nur lass von trawren ab;  
 Lass ab/lass ab von klagen/  
 Nochs leben such im grab.  
 Ach/ach/sie doch thut klagen/  
 Lasst nicht von trawren ab/  
 Lasst jhr so gar nit sagen/  
 Sie doch noch sucht im grab.  
 (No. 40 Str. 14).

In beiden Beispielen bemerkt man, dass sein Sinn für *variatio* als Stilprinzip einer mechanischen Monotonie vorbeugt.

Freilich kommt es auch vor, dass sich die Wiederholungen auf mehrere Strophen erstrecken. Die oben zitierten Strophen 11 und 12 des Liedes No. 10 werden so in der dreizehnten in Frageform wiederholt:

O mädlein wir dich fragen/  
 Ist er dan roth/vnd weis?  
 Thut er die farben tragen  
 Von rothem trauben = schweiss? . . .

<sup>1</sup> Ganz anders verhält es sich mit dem GTB. Hier herrscht im ganzen ein streng methodischer Aufbau — wie es schon aus dogmatischen Gründen geboten war —, was allerdings nicht verhindert, dass im einzelnen zuweilen ein ekstatischer Ton durchschlägt. Für die Komposition der TN als Sammlung vgl. oben S. 20 f.

Die Anlehnung an die Bibel (HL 5.8) ist hier deutlich genug, und sieht man näher zu, stellt sich heraus, dass dies bei den meisten Wiederholungen der Fall ist, so z. B. in dem Lobgesang No. 31, wo die folgenden vier Zeilen in Str. 2,7 und 14 vorkommen:

O schöne Sonn du klares goldt  
 Magst wol den Schöpffer preysen/  
 Der jimmer dir sich zeigt holdt  
 Auff deinen circkel = reisen/

Das ähnliche Phänomen der symmetrischen Anfangs- und Schlussstrophen von No. 25 (Psalm 147) und 25 (Psalm 104) geht, wie auch der Inhalt zeigt, auf David zurück (vgl. No. 27—29). Bei den eigentlichen Kehrreimen begegnen sich wieder die klassische und die biblische Tradition: 'Weidet/meine Schäflein/weidet/' (No. 39) gemahnt an Virgil, 'Schavv den menschen/' (No. 42) dagegen an das *ecce homo*.

Die letztgenannten Kunstgriffe sollen u. a. dazu dienen, den Gedichten eine gewisse äussere Form zu geben, aber diese Mittel bleiben eben äusserlich — wie denn keine technischen Massnahmen eine innere Logik zu ersetzen und somit dem rhapsodischen Verlauf der Speschen Gedichte eine einheitliche Struktur zu verleihen vermögen. Das Fehlen dieser inneren Struktur des Ganzen ist vielleicht am auffälligsten bei den Eklogen, die an sich schon ziemlich einförmig sind und deren Länge oft durch die Technik des Wechselgesanges verdoppelt wird. Wenn man sich z. B. No. 48 ansieht, bemerkt man, dass öfters innerhalb der einzelnen Strophen das selbe zweimal ausgesagt wird, erst simpliciter, dann allegorice; und durch den Amöbismus wird jede zweite Strophe zu einer fast gleichlautenden Wiederholung der vorhergehenden. Sechszwanzig Strophen hindurch wird also derselbe Inhalt viermal wiederholt, wenn auch 'mit vnderschiedlichen gleichnussen, vnd concepten' — das Gedicht ist ein wahres Repertorium von Passionsallegorien.

Ähnlich verhält es sich mit dem schon genannten Echolied No. 4: der Leser hat nach drei oder vier Strophen die Pointe entdeckt, unser Autor scheinbar erst nach zehn weiteren, und kann doch nicht ruhen, bis er die vollen zwanzig hinter sich gebracht hat. Das ist aber wieder nichts gegen No. 11, wo der Uermüd-

liche erst nach achtundfünfzig zehnzeiligen Strophen ausruft: 'Die feder schon[!] sich senket'.<sup>1</sup>

Empfindlicher ist der Mangel an innerer Konsequenz zwischen dem Rahmen und dem allegorischen Sinn in einem Gedicht wie No. 47 spürbar, 'Ecloga oder hirten gespräch von Christo dem gecreutzigten, vnder der person dess hirten Daphnis, vnd bey gleichnuss eines jungen vvilds'. Diese doppelte Verblümung ist kein glücklicher Einfall. Der pastorale Ausgangspunkt ist die Erlegung eines 'Reechlein wolgestalt' durch den Autor, das er dann als Kampfpreis dem Sieger in einem musikalischen Wettstreit verspricht. Palæmon bejammert darauf in acht Strophen das harte Schicksal des langsam sich verblutenden Tieres, das er doch angeblich zu gewinnen und zu verzehren hofft, während Phidæmon in den Parallelstrophen über das gleiche Schicksal Daphnis/Christi lamentiert. Wo sich, wie hier, der *sensus litteralis* und der *sensus allegoricus* nicht decken, ist die Allegorie in Verfall geraten.

Eine ähnliche Inkongruenz droht zuweilen zwischen Stil und Inhalt zu klaffen, so z. B. in dem Gedicht No. 43. Wie wir schon oben bemerkten, sind Stoff und Rahmen nicht Spees eigene Erfindung (vgl. GTB II.158 ff.), aber er bearbeitet sie in typischer Weise. In der ziemlich kurzen und einfachen Prosafassung des Originals ist der didaktisch dogmatische Sinn die Hauptsache, während in Spees Überarbeitung die einzelnen Episoden unverhältnismäßig anschwellen und der Sinn unter den wuchernden Details fast erstickt. Noch schlimmer ist, dass Spees zugleich

<sup>1</sup> Diese fast mehr denn himmlische Länge ist natürlich nicht Spee eigentümlich, sondern ein Zug, worin sich wieder MA und Barock begegnen. Ähnlich geht es z. B. Bonaventura, wenn er in der Philomena spricht:

Sed iam metrum finio: ne sim tædiosus  
 Nam si vellem scribere, quam deliciosus  
 Sit hic status Animæ, quamque gloriosus:  
 A malignis dicerer fallax & mendosus (Str. 86, Balde IV. 542)

— worauf freilich noch vier weitere Strophen folgen. Noch schlimmer ist Balde, der in Olympia Sacra verkündet:

Ich greiff zun Endt/lass allgemach  
 (Ade) die Seiten lauffen.  
 Der weiter will/thut zu der Sach/  
 Lass auch ein Harpffen kauffen (IV. 406)

denn hierauf folgen noch zehn deutsche und zehn lateinische Strophen, ehe er es fertig bringt, zu verstummen. Übrigens ist die spätausgesprochene Rücksicht auf den Leser zugleich Bescheidenheits- u. Abschlusstopus (vgl. Curtius 96 u. 98).

preziöser und fast zu geläufiger Vortrag mit seinem spielerischen Ton die ganze Geschichte bedenklich nahe ans Grotteske rückt. Man wird trotz vielen schönen Stellen fast unwiderstehlich an Kinderreime wie 'Der Herr der schickt den Jockel aus' erinnert, und wenn 'der himlische Vatter' spricht:

Ich zun oft = vnd offtermahlen  
 Hab es alles vndersagt:  
 Du zun oft = vnd offtermahlen  
 Es doch nahmest nit in acht;  
 Oftt ich warnet/offt ermahnet  
 Sohn es dir wirt vbel gahn;  
 Wass doch warnet/wass ermahnet  
 Du mit nichten hörtest an.

(Str. 44).

sind Ernst und Würde unrettbar verloren; dass moderne Leser dabei an den Struwwelpeter denken müssen, kann man vielleicht kaum Spee zum Vorwurf machen, aber selbst den Zeitgenossen wird wohl dieser Anthropomorphismus gelegentlich zu viel geworden sein.

Mit diesem letzten Beispiel haben wir schon aus dem Gebiet der Komposition einen Ausflug in den Bereich des Stiles unternommen, wovon der nächste Abschnitt handeln soll.

### 3. *Stilmittel und Stilboden.*

Wir haben im vorhergehenden schon gelegentlich den Stimmungsgehalt der TN berührt. Wollte man ihn in einem Wort zusammenfassen, könnte man vielleicht einen Ausdruck aus der Musik borgen, was durchaus in Spees Geiste wäre, und ihn als *agitato* bezeichnen; freilich müsste man wohl beim Gedanken an einen Silesius oder Gryphius hinzufügen *ma non troppo*. Im folgenden werden wir darlegen, wie alle Stilmittel Spees diesem Affektboden entspringen und auf eine affektive Ausdrucksform zielen, die bei allem individuellen Gepräge doch zugleich den barocken Zeitgeist spiegelt und somit eine allgemeinere Perspektive eröffnet, die der Leser selbst weiter verfolgen mag.

Der Affekt kann ein eifrig hortativer sein:

Auff/auff nun/anzubetten  
 Das gülden schönes Kind:  
 Auff/auff/zur hirten = Metten/  
 Du frommes feld = gesind.  
 (198.14—17).

oder findet in erregter — und erregender — Beschreibung eines Vorgangs Ausdruck:

Schon ein Englisch Edel = knab  
 Stark in Lüfft = vnd Wolcken schneidet/  
 Eylet hin in vollem trab.  
 (232.1—3).

— es wirkt, als ob eine jener dynamischen Gestalten der barocken Malerei, die sich immer im nächsten Augenblick von der Bildfläche loszulösen drohen, den entscheidenden Sprung endlich getan hätte. Diesem plastischen Effekt entspricht ein Klangbild wie: 'Das meer in stäter wällen = jagt/Mit brüllen weit erknet' (154.1—2). Beide Wirkungen vereinigen sich im folgenden, wo auch Interjektionen mitwirken:

Ach wie blind! wie frech/vnd toll!  
 Ach was hüpfen! jauchzen! juchzen!  
 Ruffen! schreyen! uber laut  
 Frewdig schwingens arm vnd vchzen/  
 Fahren schier auss eigner haut.  
 (No. 40 Str. 17).

Das hyperbolische Leiden wird bei Spee oft arithmetisch veranschaulicht:

Mit seufftzen ungezehlet  
 Ich Lüfft/vnd Wolcken spalt/  
 Dass Leyd/mit leyd vermählet  
 Sich mehret hundertfalt:  
 (221.20—24).

Wenn diese oft etwas handfeste Dynamik auf höhere Wesen übertragen wird, verfällt Spee oft ins derbkomische, so wenn er vom Schöpfer sagt:

Er spritzet ab ein kräftigs wort  
 Von lind gerührter zungen/  
 (180.20—21).

Diese Auswirkungen des handelnden Ichs können aber noch nicht den expansiven Drang befriedigen — auch die ganze Umwelt muss aktivisiert werden, und hierzu dient das altbewährte



*Meliora sunt verba tua vino. Cant. 1.*  
*Que sont amour vos deux mamelles ?*  
*Sources de douceurs éternelles .*

Abb. 62. Der sponsus säugt die sponsa (Thea. Am.).

Mittel der Naturbeseelung, worin sich literargeschichtlich gesehen biblische, antike und petrarchistische Strömungen begegnen (vgl. Curtius 99 ff.); dagegen kann man bei Spee nicht von einer mystischen Naturauffassung sprechen. An Freud und Leid muss die Natur teilnehmen:

Mein JESUM wil nun tausentmahl  
 In Wälden lan erklingen:

Mit mir auch sollen vberal  
 Die Bäum vnd Stauden springen.  
 Dass Laub vnd Grass/  
 Wans mercken dass  
 Mit müssens auch zum Reyen:  
 Vnendtlich mahl/  
 Durch Berg/vnd Thal  
 Wil JESUM fröhlich schreyen.  
 (No. 4 Str. 19).

Klaget jhn jhr flüss/vnd Bronnen/  
 Klaget ihn jhr bächlein klar.  
 Klaget jhn bey Mon vnd Sonnen/  
 Heimlich/vnd auch offenbar:  
 Klaget jhn/jhr feld/vnd wisen/  
 Stein vnd felsen/berg/vnd thal/  
 So von hirten vnderwiesen  
 Fertig seidt zum widerschall.  
 (284.18—25).

Man bemerkt, wie trotz aller Sympathie Mensch und Natur in einem deutlichen Gegenüber verharren, und zwar so, dass der Mensch seinen Vorrang behält. Von einem romantischen Sich-verlieren in der Natur ist hier nicht die Rede; dagegen zeigt Spee ein schönes Einfühlungsvermögen, das gut mit seiner Tendenz zur Individualisierung übereinstimmt. Der Bach Cedron in No. 41 und die Blume in No. 13 sind keine dürren Abstraktionen, sondern gewinnen — ohne den allegorischen Sinn einzubüssen — eine eigene Existenz.

Ein weniger radikales Mittel, Gefühlszustände mit der Umwelt in Verbindung zu bringen, ist der Vergleich, welcher bei Spee sowohl sehr einfach:

Die lieb in meinem hertzen  
 Ein flämlein stecket an;  
 Das brinnt gleich einer kertzen/  
 (7.20—23).

als auch in fast homerischer Breite vorkommt:

Zwar gleich/wan je zu weilen/  
 Zur Frühlings morgen = stund/  
 Mit ersten Sonnen = pfeilen/  
 Mit erster hitz verwund/

Herab von berg — vnd steinen/  
 Von felssen hoch/vnd geh  
 Zerfleust in sanfftes weinen  
 Der lind entlassen schnee:

Fast eben gleicher massen  
 Das weib von lieb verwund/  
 In lauter zähr zerlassen/  
 Zerfloss in thränen rund:  
 Begierd mit heissen pfeilen  
 Jhr beyde augen schmelzt/  
 Vnd abwärts beyder theilen  
 Die runde tröpflein weltzt.

(No. 11 Str. 2—3).

Dem Vergleich verwandt ist die poetische Umschreibung, die wohl in ihrem Ursprung gleichfalls ein Definitionsmittel darstellt. Auch hier erstreckt sich das Repertoire vom ziemlich Einfachen zum Komplizierten. Umschreibungen für Sterne waren bekanntlich sehr beliebt, und Spee trägt bei mit: 'Himmelkerten' (41.6), variiertes:

Halt/halt/jhr scheinend perlen klar  
 Jhr tausend liecht/vnd fackel:  
 Halt/halt/jhr wolgezündte schar/  
 Jhr feur vnd flamm ohn mackel:  
 O schöne Stern . . .

(84.1—5).

Das letzte Beispiel illustriert zugleich Spees Tendenz, das »Rätsel« durch Einfügung der gewöhnlichen Bezeichnung allgemein verständlich zu machen, sowie die Verwendung der Formel *epitheton + nomen*, welche bei ihm und den Zeitgenossen sehr beliebt war. Weitere Beispiele sind die folgenden Umschreibungen für Schafe: 'dass wüllen vöcklein; die wollgebleichte Schaar; die Silber-schöne Rott; die Schwanen-weise zucht' — alle auf S. 45 gepflückt. Bei der Beurteilung dieser epischen Figur muss man dessen eingedenk sein, dass sie zur Zeit Spees wohl kaum so abgenutzt gewesen ist, wie sie uns — besonders nach dem Missbrauch des späteren 17ten und des 18ten Jhdts — erscheint, und dass sie hier einem Speeschen Hauptprinzip, der *variatio*, dient. Übrigens findet die zierliche Umschreibung nicht nur auf statische Erscheinungen, sondern auch auf Handlungen Anwendung:

Gleich der Mon jhm liess gesagen/  
 Nam ein lind gestimmtes rohr:  
 That es blasend zärtlich nagen/  
 Spielet seinen Sternen vor  
 (228.18—21).

Schliesslich noch ein Beispiel, das sich inhaltlich an die oben angeführte juristische Metapher anschliesst, formal aber petrarchistisch bestimmt ist. Es ist von Magdalena die Rede, die Jesus umarmen soll:

Nur schnell fall jhm zun füssen/  
 Halt an den thäter fest;  
 Leg jhn/den raub zu büssen/  
 Mit armen in arrest.  
 (71.19—22).

Die Umschreibung hat sich hier schon zum Concettismus gesteigert, im Geiste des damaligen Schlagwortes 'Witz' (agudeza, wit u. s. w.). 'himmel = schweiss' (189.19) für Tau, und 'sommer-eyss' für Hagel sind noch ziemlich einfach; komplizierter: 'O Arm vnd Hände JESV weiss/Ihr Schwesterlein der Schwannen/' (6.13—14). Sehr gesucht wirken: 'Seyl-vnd ketten schamroth würden/Schamroth auch von frembden blut.' (240.17—18, vgl. 260.16), oder: 'Daphnis voller purpur farbe/. . . Hoch zugleich am galgen starbe/Starb zugleich im rothen meer.' (312.3—6). Und doch darf man nicht übersehen, dass ersteres dem frommen Gefühl der *compassio creaturae* entspringt, und letzteres, wie wir oben zeigten, in eine alte allegorische Tradition gehört. Wenn man Wortspiele und Klangfiguren wie die folgenden findet: Gleich vertauschet er die stralen/Vollen schein gen volle pein' (234.14—15), 'Von zähren muss ich zehren/' (27.23), 'Bin von wunden überwunden' (295.13), darf man nicht vergessen, dass auch solche Kleinigkeiten dem mittelalterlichen Auge als Beweise für die wundersame Symmetrie und Vollendung der Schöpfung galten. Doch lässt sich nicht leugnen, dass Spee selbst zuweilen etwas kokett mit diesen Mitteln umgeht, z. B. wenn er sagt:

So pur vnd rein sie lauffen  
 (Muss kecklich sagen dass)  
 Wers will gar zierlich tauffen/  
 Der nents geschmoltzen glass.  
 (113.17—21, vgl. 174.1).

oder bei schwierigen Fällen selbst in einer Anmerkung die 'Übersetzung' hinzufügt:

Zu deinem Kätzlein eben  
 Auch ich wil jhm zugleich  
 Ein peltzen Maussfall\* geben; (217.20—22),  
 \*Katz. [Trierer HS: 'ist ein Katz'].

Spiess/vnd pfeil/vnd blosse degen/  
 Rohr = pistoll = vnd Büxsen = spiess\*  
 \*Pulver [nur im Druck].

Weitere 'Witzformeln' sind das Oxymoron und das Paradoxon, welche jedoch eine tiefere Dynamik in sich bergen. Das letztere soll als Ergänzung zu gelegentlich oben Gesagtem kurz besprochen werden. Man könnte hier provisorisch zwischen einem Gefühls- und einem Verstandesparadoxon unterscheiden. In das Gebiet des letzteren gehören die Glaubenswahrheiten, wofür No. 29, schon durch den Titel, charakteristisch ist: 'Das geheimnuss der Hochheiligen Dreyfaltigkeit/so wol Theologisch als Poëtisch, *wie viel geschehen können*/entvorffen'; man begreift, dass der Dichter nach sieben paradoxongefüllten Strophen ausruft: 'Verstand gibt hie verlohren.' (was ihn jedoch nicht daran hindert, ohne Verstand bis zur sechsundzwanzigsten fortzufahren). Mit ähnlicher Begeisterung besingt er in No. 51 zwanzig Strophen hindurch das Paradoxon des Sakramentes, aber das Höchste und Zentrale stellt doch für ihn wie für Silesius das deus/homo Paradoxon dar, das Rätsel der Menschwerdung, oder wie er wohl eher gesagt haben möchte, der Vermenschung, welches Verstand und Gefühl beschäftigt. Spee könnte sicher mit dem fast zeitgenössischen Engländer Sir Thomas Browne sagen: 'Tis my solitary recreation to pose my apprehension with those involved enigmas and riddles of the Trinity—incarnation and resurrection' und wie dieser ausrufen: 'I love to lose myself in a mystery; to pursue my reason to an O altitudo!' oder klagen: 'Methinks there be not impossibilities enough in religion for an active faith' (Religio Medici 1642). Die Gefühlsparadoxa aus der Sphäre der Liebe haben wir schon oben behandelt und verweisen auf die dortigen Zitate.

Es wäre verlockend, auch die kleineren rhetorisch-syntaktischen Affektmittel zu behandeln, Spees persönlichen Geschmack,

z. B. seine Vorliebe für die Musik, deren Fachausdrücke er oft benutzt, für gewisse Farben und andere Sinnesqualitäten (seine Adjektiva wären ein Studium für sich), und noch viele andere



*Pasce Oves meas.  
Chascun de nous fait son office:  
Moy de Berger, vous de nourrice.*

Abb. 63. Pastor bonus. Der sponsus in St. Georg/Erzengel Michael Haltung  
(Thea. Am.).

Dinge zu untersuchen. Darauf müssen wir aber leider verzichten und uns mit einer einzigen Bemerkung begnügen, welche das komplizierte Zusammenspiel seelischer und technischer Faktoren beleuchten mag.

Ein jeder Leser bemerkt sogleich, dass Spee eine ausgeprägte

Vorliebe für Diminutiva hegt, und man erschliesst daraus un schwer eine gewisse persönliche *mignardise* des Verfassers. Dass diese seelische Haltung eine Tatsache war, unterliegt wohl keinem Zweifel, aber sie erklärt noch nicht alles. Denn als Stilzug gehört auch diese Vorliebe in eine überindividuelle literarische Tradition hinein. Der Geschmack für das Kleine, Niedliche, für das eidyllion, das epyllion und das Epigramm war bekanntlich eine hellenistische Erscheinung, die wir bequem mit den Anacreontica und mit Catullus verbinden können. Betrachtet man das für die Nachwelt 'catullischste' Metrum, den Elfsilbler, scheint hier wieder eine gewisse (natürlich nicht zu übertriebende) Wahlverwandtschaft zwischen Diminutiva und Versmass zu bestehen, die z. T. wohl auch von der sprachlichen Färbung her, bei Catullus eine kolloquiale, bei Spee eine dialektale, beeinflusst ist. Dazu kommt noch eine seelisch-metrisch bestimmte Vorliebe für komparierte Adjektiva, wodurch nicht nur der emotionale Ausdruckswert des Komparativs und Superlativs, sondern auch der metrische Vorteil einer variablen Silbenzahl gewonnen werden.

Ein Blick auf die neulateinische Dichtung (besonders die Secundus-inspirierte) zeigt diese catullischen Tendenzen zur Regel erhöht, und dasselbe gilt von den vulgärsprachlichen Petrarchisten — Ronsard ist ein deutliches Beispiel, bei dem sich noch das berühmte 'Animula vagula blandula' in 'Amelette Ronsardelette' abspiegelt. Hierzu tritt dann noch ein moderner Faktor: der Reim. Die neuen komplizierten Versformen wie Sonett, Madrigal u. s. w. stellen Reimforderungen, die sich oft selbst in den romanischen Sprachen nur mit der Hilfe der eben genannten Worttypen und der bequemen Verbalendungen -ir/-ire befriedigen lassen. Betrachten wir einen ähnlichen Gedichttypus auf germanischen Grund umgepflanzt, das italianisierte Lied etwa eines Schein, finden wir dieselben Charakteristika, nur in sehr dürftiger Ausführung. Schein ist überall von stereotypen Phrasen abhängig und zeigt auch in seinen Reimen die erbärmlichste Armut: die -lein Diminutiva bilden fast die Hälfte des Reimschatzes, die romanisierten Verba auf -iren die andere.

Wendet man sich zu den verwandten liedhaften Gedichten Spees, lassen sich dieselben Symptome, allerdings durch eine höhere Qualität der Ausführung gemildert, beobachten. Häufig

sind die Diminutiva, ziemlich spärlich die romanisierten Verba (charakteristischerweise meistens Musikausdrücke wie musizieren, coloriren u. s. w.); dazu kommen aber, aus metrischen und Reimgründen, verschiedene Nothilfen grammatischer (Tmesis, Inversion) und phonetisch-orthographischer Art (Apokope u. s. w.). Über Spees wechselnde Prinzipien in diesen Dingen geben die Revisionsvarianten bei Arlt interessante Auskünfte. Auch darauf müsste eine tiefergehende Untersuchung aufmerksam sein, wir dürfen jedoch hier halt machen.

## VII. Schluss.

Im Laufe dieser kleinen Studie haben wir versucht, uns Spees Dichtung auf dem historischen Wege zu nähern. Wir haben sozusagen die Trutznachtigall in einem Koordinatensystem angebracht und sie andeutungsweise sowohl diakronisch als auch synkronisch bestimmt, in ihrem Verhältnis zu der antik-mittelalterlichen Tradition als auch zu der zeitgenössischen Praxis. Wir waren bemüht, das Werk in seinen Beziehungen zu verschiedenen Kategorien menschlichen Lebens und Denkens zu betrachten, und haben dabei immer wieder die Erfahrung gemacht, dass solche Kategorien und Begriffseinteilungen, wie wir schon im Vorwort andeuteten, eigentlich nur als praktische Nothilfe aufzufassen sind. Denn kehren wir zum Gesamtwerk zurück, wie es nach einer jeden Detailuntersuchung notwendig ist, sehen wir ja ein lebendiges Ganzes, worin alle 'Voraussetzungen' und 'Einflüsse' im Brennpunkt von Spees Persönlichkeit verschmolzen sind. Wer wagt schliesslich angesichts eines Kunstwerks zu sagen 'Dies ist weltliches Gut, jenes geistliches' — »cum diuini & humani Amoris iudem pene sint erga rem amatam affectus« — oder wer fühlt nicht, dass aus dem Zusammenwirken der bildenden, musikalischen und literarischen Kunst eine Gesamtwirkung entsteht, welche über den Effekt der einzelnen Künste hinausgeht?

Für Spee war eben das, was wir hier auf dem Wege der Gelehrsamkeit mühsam ausscheiden und zusammenschleppen

konnten, lebendige und innerlich erlebte Wirklichkeit, was natürlich nicht ausschliesst, dass er oft sehr bewusst damit gearbeitet und sein Material nach bestimmten Grundsätzen gestaltet hat.

Denn es wäre sehr gefährlich, die Trutznachtigall als ein getreues Spiegelbild von Spees eigener Privatpersönlichkeit aufzufassen. In ihr spricht das dramatische Ich des Verfassers, die sponsa, welche trotz subjektiven Zügen eine objektive, didaktisch bestimmte Existenz besitzt, und die, wie wir sahen, trotz einiger Individualisierung zu einem festen, traditionsbestimmten Typus gehört. Es war ja auch ein Ziel der jesuitischen Bildung, die eigene Individualität vor der Aufgabe zurücktreten zu lassen.

Wer die Trutznachtigall rein biographisch lesen wollte, würde bald zu dem Ergebnis kommen, dass der Autor wie Vettors 'Paradeissvogel' beschaffen wäre, welche 'sich nie auf den Erdboden lasset, sonder jederzeit in der Hoehle des lustigen und hayteren Luffts lebt', und auch im Ruhen sich nur mit seinen 'zweyen Schnirckeln . . . an die eussersten Naestlein der Baeum ganz artlich anhenckt'; denn von zeitlichen Begebenheiten ist mit keinem Wort die Rede, und niemand würde während der Lektüre an das Rasen des dreissigjährigen Krieges denken. Man braucht sich aber nur das GTB anzusehen, um über einen solchen Irrtum hinauszugelangen. Denn in diesem Buch, wo Spee als Beichtvater ex officio spricht, haben auch Alltagsdinge ihren Platz, und Abschnitte wie die über die Hexenfolter und Hexenprozesse (heute leider nur zu aktuell) und über die Krankenpflege zeugen von seiner persönlichen Beobachtung:

Gar viele werden unschuldig gefoltert, gepeinigt, gezeisselt, geschraubt und mit neuen unmenschlichen, grausamen Martern ihnen so zugesetzt, dass sie vor unleidlicher Grösse der Pein auf sich oder ander endlich bekennen, was sie nie gethan und gedacht hatten; wenn sie auch vor Gott ganz unschuldig sind, will man es ihnen doch nicht glauben; hiezu können auch noch kommen unwissende Beichtväter, bei denen sie nicht allein keinen Trost finden, sondern die sie mit ihrem Ungestüm überfallen, und innerlich mehr als die Schergen peinigen, so, dass Alles was die armen Menschen sagen oder klagen, nichts gilt, so lange sie sich nicht schuldig geben; sie müssen mit Gewalt und Zwang, gleichviel mit Recht oder Unrecht, es gehe wie es wolle, schuldig sein, sonst will man sie nicht hören. (GTB II. 88).

Da liegen Etliche, welche, von schwerer Krankheit gequält, nicht mehr wissen, wo sie vor unleidlicher Schärfe der Schmerzen bleiben sollen, schreien und ächzen jämmerlich; da liegen Andere, welche nicht weniger von Podagra, Kolik, Zahnweh und andern unzählbaren Krankheiten geplagt werden. Andere haben Jahrelang immerfort den Leib wund gelegen, können's nicht mehr aushalten, fangen an, aus Ungeduld schier zu verzagen. Andere sind jämmerlich verwundet, gestochen, gehauen, geschossen, gequetscht, halb todt, halb lebendig; man muss ihnen mit allerhand Instrumenten in die Wunden hineinfahren, die Kugeln herausnehmen, mit scharfen Mitteln reinigen, Vieles ausschneiden, die Glider mit einer Säge absägen und dergleichen. Wem sollte nicht grauen, diesem Elenden zuzuschauen? (GTB II. 90).

Aus solchen Zeilen spricht ein lebensnaher und mitleidsvoller Mensch.

Hieraus ist also wieder zu ersehen, wie bewusst Spee den Problemen seiner schriftstellerischen Tätigkeit gegenübersteht, wie deutlich der Zweck Form und Stil durchaus bestimmt. Und zwar darf man wohl hierin nicht nur seinen eigenen praktischen Sinn erkennen, sondern auch den Einfluss des allmächtigen decorum-Begriffs, der mit dem Genre-Gefühl zusammenhängt. So wird die Tatsache verständlich, dass der spielerisch verträumte Dichter der Trutznachtigall gleichzeitig einer der mutigsten und aufopferndsten Menschen seiner Zeit gewesen ist, der es gewagt hat, gegen den Hexenwahn aufzutreten, und der sein Leben in der unermüdlichen Pflege 'bresthafter Soldaten' in den Nöten von Belagerung und Pest einbüßen musste.

Und mit diesem literaturgeschichtlichen Paradoxon — eine vielleicht nicht ganz überflüssige Warnung davor, von dem Dichterverk unmittelbar auf den Dichter zu schliessen — wollen wir unsere an Paradoxa reiche Untersuchung beenden, in der Hoffnung, dass sie andere breiter und tiefer weiterführen werden. Denn ein Einfühlungsvermögen, das in die Breite wie in die Tiefe der Tradition und der Neuschöpfung dringen kann, braucht jeder Forscher, der diese sonderbare Periode verstehen will. Auch von dem deutschen siebzehnten Jahrhundert gelten ja die Worte Basil Willeys:

Many different worlds or countries of the mind then lay close together — the world of scholastic learning, the world of scientific

experiment, the worlds of classical mythology and of biblical history, of fable and of fact, of theology and demonology, of sacred and profane love, of pagan and christian morals, of activity and contemplation; and a cultivated man had the freedom of them all. (The 17. Century Background, London 1934 S. 42).



## Anhang.

### Emblematik: Forschung.

Die folgende Übersicht über die Forschung ist verfasst vom Gesichtspunkt der uns in dieser kleinen Untersuchung interessierenden Frage aus: inwiefern ist die Bedeutung der Emblematik als Hilfsmittel zum Studium der Literatur erkannt worden, und inwiefern hat man eine solche Einsicht praktisch verwertet?

Der im Hauptteil gebotene Überblick über die Ergebnisse sollte versuchen, das Erreichte zu summieren, das Fehlende anzudeuten und, in sehr bescheidenem Umfange, zu ergänzen. Die Ergänzungen finden sich besonders in den beiden 'Genealogien' der Anima und der Cupidogestalt, wo wir bestrebt gewesen sind, das spärlich von anderen Angedeutete in einen vorläufigen Zusammenhang zu bringen. Auf eine eigentliche kritische Sichtung dieses Materials haben wir verzichten müssen, teils weil uns oft die primären Quellen verschlossen blieben, teils weil uns die nötige kunstgeschichtliche Schulung fehlt. Es wäre also sehr wünschenswert, dass qualifizierte Forscher diese Aufgabe aufnahmen.

Der erste gross angelegte Versuch, die Emblemliteratur unter Bezugnahme auf einen bestimmten Verfasser literarhistorisch zu bewerten ist, soweit wir sehen können, Henry Greens *Shakespeare and the Emblem Writers; an Exposition of their Similarities of Thought and Expression. Preceded by a View of Emblemliterature down to A. D. 1616*, London 1870. (Ein bescheidener historischer Anfang war Green zufolge von \*J. B. Yates, *Sketch of that Branch of Literature called Books of Emblems*, 1848, gemacht worden). Wie andere Pioniere hat Green seine Theorie übertrieben, indem er über die vorsichtigen 'Similarities' des Titelblatts hinausgehend bei Shakespeare alsbald 'direct references' vermutete, wo tatsächlich nur von Beispielen für universelle Gemeinplätze der Zeit die Rede sein konnte, die auf tausend Wegen (Sprichwort, Fabel, Zitatkompendien u. s. w.) einem jeden zugänglich waren. Greens Verdienste um das Studium der Emblemliteratur, das er auch durch seine Neudrucke von Alciati, Whitney, u. a. für die Holbein Society, förderte, bleiben trotz dieser methodischen Verirrung sehr gross, und man versteht kaum, dass es so lange gedauert hat, bis andere das Werk

fortgeführt haben. Auf den Greenschen Anfängen baute A. de Vries, *De Nederlandsche Emblemata*, Amsterdam 1899) eine gute Übersicht über die reiche niederländische Produktion auf, vorwiegend bibliographisch, aber auch unter Berücksichtigung ihrer literargeschichtlichen Bedeutung, mit einem Seufzer, 'dat te onrechte de studie van een zoo belangrijke verbinding van beeldende kunst en literatuur verwaarloosd is' (a. a. 0.91). Das nächste, grundlegende, wenn auch leider unvollendet gebliebene Werk war Karl Giehlow's posthum veröffentlichte Abhandlung *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.* (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. allerb. Kaiserhauses XXXII, 1, Wien 1915). Wie der Titel andeutet, war der Gesichtspunkt hier der umgekehrte, indem die Literatur zur Beleuchtung der bildenden Kunst herangezogen wurde, und Giehlow hat denn auch besonders die hieroglyphischen Voraussetzungen der Emblematik klar gelegt, auf eine Deutung der Dürerschen Ehrenpforte hin zielend. Auf Giehlow's Werk fusst die populärer gefasste, aber auch Selbständiges bietende Abhandlung von Ludwig Volkmann, *Die Bilderschriften der Renaissance, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, Leipzig 1923, die besonders graphisch und typographisch interessant ist (für emblematische Druckermarken vgl. ferner z. B. R. B. McKerrow, *Printers' and Publishers' Devices* in Engl. and Scotl., Bibl. Soc. 1913) und wohl die beste allgemeine Vororientierung bietet. Adolf Spamer, *Das kleine Andachtsbild*, München 1930, ist für das Verständnis der geistlichen Emblembücher, ihrer Voraussetzungen und Nachwirkungen sehr wichtig, wenn er auch, wie es bei der Anlage seiner Arbeit natürlich war, eigentliche Emblembücher etwas knapp bespricht (siehe jedoch S. 126—62 mit dazu gehörenden Tafeln). Für das literarhistorische Studium grundlegend war Mario Praz, *Studi sul Concettismo*, 1934 (Neudruck\* 1946), besonders in der englischen Fassung *Studies in 17th Century Imagery I*, The Warburg Institute, London 1939, während seine *Studies . . . II*, 1947 die bisher reichhaltigste Bibliographie der Emblembücher bilden (wobei sein ausgezeichnete, illustrierter Artikel 'Emblema', schon 1923 in der *Enciclopedia Italiana* XIII, 861 ff erschienen, nicht vergessen werden darf).

Innerhalb der englischen Literatur ist die literaturgeschichtliche Verwertung der Emblemata ziemlich weit gediehen. Seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, in zunehmendem Masse in den dreissiger und vierziger Jahren, sind in bibliographischen und philologischen Zeitschriften eine Anzahl Studien englischer und amerikanischer Forscher über Dichter und Embleme erschienen (viele Hinweise bei Henri Stegmeier, *Problems in Emblem Literature*, J E G P XLV S. 26—37, bes. note 26). Unter den Büchern sind besonders zu nennen E. N. S. Thomp-sons auch in dieser Hinsicht neue Wege weisende Arbeit *Literary Bypaths of the Renaissance* (Kap. II), New Haven 1924; Irma Tramer, *Studien zu den Anfängen der puritanischen Emblemliteratur in England* (Baseler Diss.) Berlin 1934 (die zwar, wie es bei der Betrachtung der beiden

Emblematiker Willet und George Wither natürlich war, mehr auf Quellenstudien als auf den Nachweis von Emblemeinflüssen in einem literarischen Gesamtwerk bedacht ist); und schliesslich Rosemary Freeman, *English Emblem Books*, London 1948, die auf die genannten und eigene Aufsätze weiterbauend nebst allgemeinen Betrachtungen gute, wenn auch nicht erschöpfende Beobachtungen zu George Herbert und Quarles mitteilt. Auch in Schweden werden Emblemstudien betrieben, und Axel Friberg, *Den svenske Herkules*, Lund 1945 (über den schwedischen Barockdichter Stiernhielm, mit guter allgemeiner Einleitung und Bibliographie, der wir einige Hinweise verdanken) stellt wohl den gründlichsten Versuch dar, Emblemeinwirkung auf eine Verfasserpersönlichkeit zu untersuchen (vgl. die Besprechung von F. Bille-skov Jansen in *Erasmus* 3,582 (1950)). Nennenswert ist in dieser Verbindung auch das S. 147.1 erwähnte Übersichtswerk von Carl Fehrmann, *Diktaren och Döden*, Stockholm 1952.

In der deutschen Literatur scheint dagegen in dieser Richtung bisher sehr wenig getan zu sein. Cornelia Boumann, *Phil. von Zesens Beziehungen zu Holland*, Diss. Bonn 1916 bietet im Rahmen einer Behandlung von Zesens Verdeutschung von Vaenius's *Emblemata Horatiana* eine kurze Übersicht über die Emblemdichtung, hat aber nichts über einen möglichen Einfluss auf Zesens Originalgedichte zu bemerken. E. Cohn, *Gesellschaftsideale u. Gesellschaftsroman d. 17. Jhdts*, Berlin 1921 (Germ. Studien 3) bringt einen kurzen Exkurs (189 ff.), weiss aber anscheinend nichts von der Hieroglyphik. Der kurze Hinweis in Karl Viëtors schönem Aufsatz *Vom Stil u. Geist d. deut. Barockdichtung*, Germ. Rom. Monatschrift XIV 177 (1926) hätte fruchtbar sein können, auch wenn die Bemerkungen über Nürnbergsche Emblematik in H. Cysarz's bacchantisch dahinrauschender *Deut. Barockdichtung*, Leipzig 1924 (42 f., 111 ff.—vgl. Derselbe, *Deut. Barock in d. Lyrik*, 1936, 33 ff.) unbeachtet geblieben wären. Merker/Stammler versagt gänzlich, und will auch nichts vom Bildgedicht wissen. G. Fricke, *Die Bildlichkeit in d. Dichtung des A. Gryphius*, Berlin 1933, 29—32 weist einen kurzen Exkurs auf, kann aber nur auf Giehlow verweisen. \*E. Kühne, *Emblematik u. Allegorie in G. Phil. Harsdörffers Gesprächspielen*, Diss. (Masch.) Wien 1933 war uns nicht zugänglich. A. Rümman, *Emblembücher d. 16. u. 17. Jhdts* (Philobiblon 9 161—77, 1936) ist kaum mehr als ein Resumé von Volkmann. A. H. Kiel, *Jesaias Rompler v. Löwenhalt*, Utrecht 1940 bringt in kurzer Übersicht (24—37) Romplers Lehrgedichte mit der Emblematik in Verbindung und setzt so die holländische Tradition von de Vries und Bouman fort (vgl. Praz 77 N. 1). Einige Bemerkungen und viele Illustrationen finden sich auch bei Knipping I 13 ff. u. passim.

Die wichtigsten neueren deutschen Beiträge zur Emblemforschung im weiteren Sinne sind meistens beiläufiger Art und Nebenprodukte anderer Untersuchungen. In Fortsetzung der Studien von Giehlow und A. Warburg (und gewissermassen Emile Mâle) sind besonders zu nennen die reichhaltigen Werke von Erwin Panofsky (in Verb. m. A. Saxl: *Dürers*

*Melencolia I*, Lpz./Berlin 1924; allein: *Herkules am Scheidewege*, Lpz./Berlin 1930; *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939). Auch Hellmut Rosenfeld, *Das deut. Bildgedicht, seine antiken Vorbilder, und seine Entwicklung bis zur Gegenwart*, Leipzig 1935 (Palaestra 199) bringt sehr interessante Beiträge zur Genetik der Embleme (mit kurzer Berücksichtigung einzelner Barockdichter), und es ist sehr zu bedauern, dass seine Studie über die 'Filiation der HSS u. Bilderbogen der Minnenden Seele' (a. a. O. 29, n. 13) soweit wir haben ermitteln können, noch nicht erschienen ist. Denn wie schon die frühere Behandlung dieser Frage von P. Romuald Banz, *Christus u. die Minnende Seele*, Breslau 1908 (Germ. Abh. 29) zu erkennen lässt, ist in diesen Bildzyklen sicher eine wichtige, von den Emblemforschern übersehene Voraussetzung der späteren Emblematik zu finden. Beachtenswert sind die Hinweise auf spanische Emblematik bei Curtius 111.

Trotz all dieser allgemeinen und besonderen Aktivität auf dem Felde der Embleme wird man aber doch den Urteilen Stegemeiers (*Problems*, J E G P XLV, 33): 'no one has attempted to show the influence of emblems, for example, on seventeenth-century German literature, although this might help to understand German baroque lyrics, so often regarded [as] incomprehensible', und Erik Lundings (*Stand und Aufgaben d. deut. Barockforschung*, Orbis Litterarum VIII 37 (1950): ... das höchst wichtige, aber schwer übersehbare und deshalb stark vernachlässigte Gebiet der Emblematik im 16. und 17. Jahrhundert' fast rückhaltlos beipflichten müssen.

## Nachträge.

### Fr. Spees Trutznachtigall.

An dieser Stelle möchten wir einige Werke erwähnen, die uns erst nach dem Abschluss der Arbeit zugänglich geworden sind. Zuerst der unsere Periode behandelnde Band der deBoor/Newaldschen Literaturgeschichte, Rich. Newald, Die deut. Literatur vom Späthumanismus zur Empfindsamkeit, München 1951. Das ganze Buch zeichnet sich durch eine einsichtsvolle Mässigung aus, die in der deutschen Barockforschung bisher nur zu selten war; wir möchten aus begrifflichen Gründen in der Besprechung von Fr. Spee (S. 243—45) die treffende Bemerkung hervorheben: 'Man könnte von einer *geistlichen Kontrafaktur* von Schein zu Spee sprechen; denn das Unerfüllte und die Sehnsucht sind den Hirtenliedern beider gemeinsam'. (Dagegen muss es ein wenig verwundern, dass Newald das GTB mit der TN zusammen als 'Gedichtzyklen' bezeichnet (S. 244), und dass er in dem Literaturverzeichnis (S. 272) den Eindruck hervorruft, das GTB sei in Weinrichs TNAusgabe vollständig abgedruckt worden). Hingewiesen sei hier ferner auf den guten Abschnitt 'Petrarkismus' (182—87). Doch hätte die Emblematik ein paar Zeilen verdient — das zweimalige Vorkommen des Wortes *Emblem* erscheint nicht ausreichend.

Zur prinzipiellen Diskussion der Beziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst hat Helmut A. Hatzfeld in *Literature through Art*, N. York 1952 einen interessanten Beitrag geleistet. In einem geistvollen, wenn auch nicht immer überzeugendem Gesamtüberblick wird die französische Literatur vom Mittelalter bis zur Neuzeit auf etwas über 200 Seiten behandelt. Man spürt zuweilen recht deutlich, dass der Verfasser an der Catholic University of America tätig ist, und manche Deutungen und Urteile sind auch durch einen persönlichen Hang zum Dogmatismus gefärbt, woran nicht jeder Leser Gefallen finden wird. Diese Tendenzen treten natürlich wegen der Kürze der Behandlung noch stärker zu Tage, wobei dem einzelnen Beleg oft zuviel allgemeine Beweiskraft beigemessen wird; auch wäre es vielleicht klüger gewesen, da für gründliche Dokumentation kein Raum zur Verfügung stand, von der Erörterung spezifischer Einwirkungen von einem Kunstwerk auf das andere abzusehen. Im Text, oder jedenfalls in der Biblio-

graphie hätte man gern die Tradition Giehlow-Warburg-Panofsky-Saxl anerkannt gesehen, und sehr auffällig ist, dass an den betreffenden Stellen die Werke von Mario Praz überhaupt nicht genannt werden (wir denken besonders an die oben zitierten Studies in 17. Cent. Imagery und ferner *Gusto neoclassico*, Firenze 1940, *La carne, la morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, 3. Ausg. Firenze 1948 — die 2. englische Ausg. des letzteren Werks, *The Romantic Agony*, ist ironischerweise auf dem Umschlag von Hatzfelds Buch angezeigt). Trotz solchen Einwänden ist jedoch Hatzfelds Buch als ein fruchtbarer Ausgangspunkt für weitere Erörterungen dankbar zu begrüßen.

Ferner wäre zu der Bemerkung im Anhang (S. 174) über Hellmut Rosenfeld hinzuzufügen, dass in der Festschrift für Wolfg. Stammer, Berlin 1953 unter den leider nicht gedruckten Festgaben eine Artikel von R. zu finden ist: 'Die ma. Bilderbogen u. ihre Bedeutung für Literatur, Kunst u. Volkskunde'; ob diese mit dem Aufsatz von R., 'Der ma. Bilderbogen', *Ztschr. f. deut. Altertum LXXXV*, 1 (1954) identisch ist, geht daraus nicht hervor (den Hinweis verdanken wir unserem Kollegen T. Gad). Bemerkenswert ist im letzteren für unsere Zwecke besonders R.s Auffassung von den ma. Bilderbogen als 'magische Hilfen zu heilbringender Schau' (a. a. 0.74), und von der Aufgabe der kleinen Andachtsbilder als 'magische Vergegenwärtigung des Heiligen' (75). Eine solche Auffassung liegt der Speeschen Theorie von dem Bild im Herzen nicht so fern, und man darf wohl auch an Beispiele vom Anfang der religiösen Bildertradition wie die byzantinischen Mosaiken denken. Auch sie wollten bekanntlich zwischen Bild und Zuschauer, der 'not so much a "beholder" as a "participant"' war (Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, S. 4, London 1948), eine Wechselwirkung hervorgerufen. — Die von R. erwähnten Behandlungen von Christus und der minnenden Seele (a. a. 0.73, Anm. 1) waren uns leider nicht zugänglich.

Auf zwei interessante neu veröffentlichte Cupidodarstellungen in ägyptischen Papyrusfragmenten machte uns Carsten Höeg aufmerksam. Sie entstammen dem 2.—3. Jhdt., gehören aber, wie der Herausgeber hervorhebt, trotz einiger Stilisierung, in die antike Tradition (*Papiri della Società Italiana XIII*, No. 1369—70 Taf. XV, 1953).

Einen älteren Artikel zur Cupidogestalt entnehmen wir einem Werk, das in Anm. j) nicht hätte fehlen sollen, L. C. John, *The Eliz. Sonnet Sequences*, N. Y. 1938: Fl. A. Spencer, *The Literary Lineage of Cupid in Greek Lit.*, *Class. Weekly* 1932 (die hierin versprochenen Fortsetzungen sind, soweit wir ermitteln konnten, nicht erschienen). Neuere hierzu bei Herm. Hunger, *Lex. d. Gr. u. Röm. Mythologie*, Wien 1953 s. v. Eros.

Erwähnenswert ist auch M. B. Ogle, *The Class. Origin & Trad. of Literary Conceits*, *AJP* 125—53, 1913.

Der einschlägigen Bedeutung des monumentalen Werkes von Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, auch gerade für unsere Studien, sind wir leider erst nach Ab-

schluss der Arbeit bewusst geworden. Wir haben deshalb davon für diese Untersuchung nicht anders Gebrauch machen können, als durch gelegentliche Aufnahme von Hinweisen (Curtius + Seitenzahl), die der Leser selbst vermehren mag. Dies *liber vere aureus* hier zu loben erübrigt sich, aber wir können nicht umhin, einen Einspruch gegen einen mehr scharf als überzeugend formulierten Gesichtspunkt der Einleitung zu erheben. Wenn Curtius behauptet, die Kunst sei nicht Träger von Gedanken (22 und 24, Anm. 1), muss nicht nur der Kunsthistoriker, sondern auch der Literaturhistoriker ein solches Postulat, jedenfalls in dieser polemisch auf die Spitze getriebenen Formulierung, abweisen. Wo nicht, wird man behaupten müssen, dass jede religiöse, allegorische oder symbolische Kunst Nichtkunst sei, was nicht nur theoretisch absurd, sondern historisch unhaltbar wäre, wahrlich 'to outlessing Lessing'. Auch das Korrelat zu dieser Behauptung, es sei möglich, Homer, Virgil, Dante, Shakespeare, Goethe jederzeit und "ganz" zu haben, kann man nur mit Einschränkungen anerkennen. Denn nicht jedes Literaturwerk ist unmittelbar dem Begriffe 'Text' gleichzusetzen: wir haben als Leser Homer nicht "ganz", weil uns die musikalische Begleitung und Vortragsweise verlorengegangen sind, und wir haben als Leser Shakespeare nicht "ganz", weil seine Dramen wie alle echte Schauspiele nur auf der Bühne ihre volle Verwirklichung finden. Wer solche Literatur auf die 'Texte' beschränkt, beschränkt ihre Existenz und Wirkung als Kunstwerke.

---

## Bibliographische Anmerkungen.

Die mit \* gemerkten Werke sind uns unzugänglich geblieben.

a) Das neueste: \*W. Kosch, *Fr. S.*, München 1921; \*J. B. Diel, *Fr. v. S.* (1872; hrsg. v. B. Duhr 1901. Siehe ferner De Backer/Sommervogel, *Bibl. de la Comp. de Jesus VII*, 1424—31, Bruxelles/Paris 1896 (hier auch die gründlichste Bibl. über Spee's eigene Werke); W. Kosch, *Deut. Lit. Lex. I*, 25 Halle 1930; Jos. Körner, *Bibl. Handb. d. deut. Schrifttums*, 143 Bern 1949. Wir benutzten die kurze Übersicht von J.-F. Ritter in der *Cautio*-Ausgabe 1939 (vgl. Anm. d).

b) *Rein philologisch*: Ad. Becker, *Die Sprache Fr. v. S.*, Diss. Berlin 1912; *metrisch*: J. Schoenenberg, *Die Metrik Fr. v. S.s.* Diss. Marburg 1911; *stilistisch*: A. Jungbluth, *Beiträge zu einer Beschr. d. Dichtersprache Fr. v. S.*, Diss. Bonn 1906; *Naturgefühl*: H. Schachner, *Naturbilder u. Naturbetrachtungen in d. Dichtungen Spees* 1906; Ilse Märtens, *Die Darst. d. Natur in den Dichtungen Fr. v. S.s.* (Euphorion 26, 1925). \*E. Reichert, *Einflüsse u. Anregungen auf die Dichtungen Fr. v. S.*, Progr. Neuruppin 1913 wäre uns vielleicht nützlich gewesen, blieb aber unzugänglich. Gute Bemerkungen über Spees Verhältnis zu Khuen und Silesius in Ellingers Einleitung zu des letzteren *Heil. Seelenlust* S. XI ff. (Neudrucke 177—81).

c) Z. B.: E. Wolff in Kürschners *Deut. Nat. Lit.* XXI S. XIV ff. (m. Portr. u. Facs. der Titelzeichnung der Strassburger HS); Phil. Witkopp, *Die neuere deut. Lyrik I*. 63—72 (1910); H. Cysarz, *Deut. Barockdichtung* 236—39 (1924; vgl. *Deut. Barock i. d. Lyrik* 90 f., 1936); G. Müller, *Gesch. d. deut. Liedes* 41—46 (1924) — vgl. ders., *Deut. Dichtung v. d. Ren. bis z. Ausg. d. Barock passim* (1927, *Walzels Handbuch*), u. *Gesch. d. deut. Seele* 59—51 (1939); E. Ermatinger, *Barock u. Rokoko i. d. deut. Dichtung* 44—46 (1926); F. W. Wentzlaff-Eggebert, *Das Probl. d. Todes i. d. deut. Lyrik d. 17. Jhdts* 121—26 (1931, *Palaestra* 171); P. Hankamer, *Deut. Gegenref. u. deut. Barock* 163—67 (1935). Sachlich wertvoll ist besonders der kurze Abschnitt in Günther Müllers *Liedgeschichte*.

d) *Deut. Übersetzung* von J.-F. Ritter, Weimar 1939, m. einem schönen Porträt Spees in der spanischen Manier; vgl. Hugo Zwetsloot S. J., *Fr. S. u. die Hexenprozesse*, Trier 1954.

e) Zur Verfügung stand uns nur die transkribierte Auswahl in der TN-Ausgabe von Hüppe/Junkmann, Coesfeld u. Münster 1841, deren Zuverlässigkeit wir nicht beurteilen können; der Leser wird auf \*Joseph Gotzen, Neues über F. S. u. d. deut. Kirchenlied, (Musica sacra 58, 1928) verwiesen.

f) S. Bonaventurae Opera omnia VIII, 669—74, Quaracchi 1898 (mit Hinweisen u. Varianten); wir zitieren aus praktischen Gründen die Philomena nach dem Abdruck in Jac. Balde, Opera Omnia IV (1660).

Die üblichen folkloristischen Nachschlagewerke (Feilberg, Ordbog over jyske Almuesmål 1886 f.; Stith Thompson, Motif Index of Folk-Lit. 1934; Handwörterb. d. deut. Aberglaubens 1922 f.) verzeichnen keine Traditionen von Interesse für uns; M. Leach/Fried, Standard Dict. of Folklore . . . II (1950) nennt nur beiläufig und ohne Belegmaterial die Tradition von der Nachtigall, welche, die Brust gegen einen Dorn gepresst, im Singen verblutet.

Die literargeschichtlichen Quellen fließen reichlicher. Beispiele für die weltliche und geistliche Gebrauch der Nachtigall in Frankreich gibt W. Hensel, Die Vögel i. d. prov. u. nordfrz. Lyrik des MA, Roman. Forschungen XXVI. 596—614 (1909); er spricht von einer messiasin-genden N. (611), von einer geistlichen Auslegung ihres Liebestodes (612), u. verweist auf eine geistliche Kontrafaktur bei A. Jeanroy, Les Origines de la Poesie lyr. en France 487 f. (Paris 1889 — die N. fordert 'les fins amans' auf, Jesus zu folgen); vgl. auch K. Hoffmann, Themen d. frz. Lyrik im 12. u. 13. Jhd. 37 f. (Freiburg 1936). Chrétiens *Philomena* hat für uns kein Interesse, da es sich um eine einfache Ovidparaphrase handelt (ed. C. de Boer, Paris 1909). Die deut. MALiteratur bietet zweifelsohne ähnliche Belege. Grete Lüers, Die Sprache d. Mystik 273 (München 1926) weist auf 'die Bedeutung der Nachtigall in der unio mystica und im Minnesang' hin; vgl. auch Selma Hirsch, Das Volklied v. d. N., Ztschr. f. deut. Philol. LXII. 129—37 (1937). Das ausgehende MA bietet z. B. Hans Sachs' Wittenbergische Nachtigall, und das schlimme Ende einer anderen N. verzeichnet Goedeke II. 306 (1886<sup>2</sup>): 'Anno 1567 hat der Scharfrichter zu Leipzig auf Markt ein Buch genant die Nachtigal, verbrant . . .' (eine Abschrift dieser N. befindet sich durch einen kuriosen Zufall in Strassburg, wo auch eine TN-HS zu finden ist — A. Becker, Die deut. HSS d. kais. Univ. u. Landesbibl. 82 Strassb. 1914.

Eine schöne und genaue Parallele zu dem Titel Trutznachtigall bildet die katholische Hymnensammlung *Sirenes Marianae* 1647, verdeutscht als Keusche Meerfräwlein 1649 (Wolfskehl 87) — die Sirenen waren ja in der Allegorie zum festen Sinnbild für sinnliche Reize geworden und mussten also hier paradoxal geheiligt werden, um durch ihren süßen Gesang die Seelen auf den rechten Weg zu führen. Ganz pikant ist in diesem Zusammenhang, dass die Nachtigall oft mit einem Gemeinplatz *innoxia siren* benannt wird.

g) Wir gestehen offen, dass es uns bei der Lektüre dieser Werke nicht besser als Dante im Fegefeuer erging:

“Le tue parole e il mio seguace ingegno,”  
risposi lui, “m’hanno amor scoperto;  
ma ciò m’ha fatto di dubbiar più pregno . . .”

und uns ist noch keine Beatrice erschienen.

Das Verhältnis Eros — agape wurde von protestantischer Seite grundlegend von A. Nygren, \*Eros u. Agape, Gütersloh 1930—37 (uns nur im schwedischen Original, Stockholm 1930—36 zugänglich; eine frz. Übers. erschien 1944) behandelt. Katholische Antworten sind M. C. D’Arcy, *The Mind and Heart of Love*, London 1945 (auch literarisch orientiert), und Viktor Warnach, *Agape, die Liebe als Grundmotiv d. NT Theologie*, Düsseldorf 1951 (m. sehr reicher Bibliographie). Eine kurze Zusammenfassung bei G. Kittel, *Theol. Wb. z. NT*, Stuttg. 1932 f., s. v. *agapân*. Über Eros und caritas \*H. Scholz, E. u. C., Halle 1929, vgl. Wechssler a. a. O; zu den semantischen Schicksalen des Wortes *caritas* siehe Hélène Pétré, *Caritas*, Louvain 1948 (*Spicilegium sacr. Lov.* 22).

h) *Theologie des HL*: Kurze dogmengeschichtliche Übersicht m. Hinweisen z. B. bei J. Hastings, *Dict. of the Bible* IV. 589 ff. (1902); J. Orr, *The Internat. Standard Bible Encyclop.* V. 2831 ff. (1949), beide protestantisch. Vacant/Mangeot, *Dict. de Theol. Cath.* II. 1676 ff. (1910); Buchberger, *Lex. j. Theol. u. Kirche* V. 109 ff. (1933), katholisch.

*Ikongraphie des HL*: Künste I, 316—19; Jos. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* S. 58, 305—09 (mariologisch) — beide sehr dürftig. Cabrol versagt total. Künste baut fast gänzlich auf J. A. Endres, *Das St. Jakobsportal in Regensburg*, Kempten 1903 (vgl. auch dess. *Honorius Augustodunensis* 58—61, Kempten/Münch. 1906). Ferner W. Molsdorf, *Christl. Symbolik d. ma. Kunst* 174 f., Leipz. 1926; *Reallex. z. deut. Kunstgesch.* II s. v. Braut (1948). Zur ‘Minnenden Seele’: Peltzer, *Deut. Mystik* 177 ff. (190); Banz, *Christus u. d. M. S.* 233 ff.).

*Literaturgesch. Übersicht*: A. Oppel, *Das HL Salomons u. d. deut. rel. Liebeslyrik* (Kap. 3 MA, Kap. 4 17. Jhdt.), Berlin 1911 (Abh. z. mittl. u. neu. Gesch. Hft. 32); eingehender für unsere Periode Martin Goebel, *Die Bearb. d. Hl.*, Diss. Leipz. 1914.

*Eigentliche Jesusminne*: MA: Banz, a. a. O.; *neuere Zeit*: Luise Wolfskehl, *Die Jesusminne i. d. Lyrik d. deut. Barock*, Giessen 1934 (*Giessener Beiträge z. d. Philol.* XXXIV).

Zu der von Wolfskehl nicht mit einbezogenen Entwicklung der Jesusminne in Frankreich siehe Henri Brémond, *Hist. litt. du sentiment rel. en France* III (bes. Kap. 1) Paris 1921. Interessant ist hier der Kampf zwischen den Auffassungen des Kindes, auf der einen Seite fast unmenschlich umnachtet, auf der anderen ein Beispiel für gottesnahe Einfalt und Frömmigkeit. Der Sieg der letzteren, des Emotionalen über das Rationale, erinnert vielfach an die nachrousseauische Periode.

i) Vgl. Rohde, *Roman* 159, N. 4; Anthologie z. B. V. 10, 58, 86, 87 u. s. w. (weitere Hinweise Panofsky 96 N. 4). Für das allgemeine Fortleben der Motive der Anthologie verweisen wir auf die Anm. y) zitierten Werke.

j) Auf die komplizierten Fragen der Chronologie und Vermittlung der Einflüsse können wir hier nicht eingehen, sondern verweisen auf Käte Axhausen, *Die Theorien über den Ursprung d. prov. Lyrik*, Diss. Marburg 1937, welche eine gute Übersicht und reiche Bibliographie bietet; letztere erfährt durch *Critical Bibl. of French Lit.*, hrsg. U. T. Holmes, Syracuse N. Y. 1947, und R. Bossuat, *Man. bibl. de la Litt. Franç. du MA*, Melun 1951 keine wesentliche Vermehrung. Für die mittellateinische Poesie verweisen wir auf die mit guten Bibliographien versehenen Werke von F. J. E. Raby (*A Hist. of Christian Latin Poetry*, Oxf. 1927; *A Hist. of Secular Lat. Poetry in the MA*, 1—2, Oxf. 1934), und die Hinweise bei Curtius. Besondere Erwähnung gebührt den beiden älteren Gesamtdarstellungen, E. Wechsslers *Kulturproblem d. Minnesangs* I, Halle 1909, fruchtbar obwohl leider unvollendet, und A. Jeanroys *La Poésie Lyrique des Troubadours*, Toulouse 1934, mehr kundig als literarisch verständnisvoll. Eine glänzende Einführung in das Lehrgebäude der Liebesallegorie bietet C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1938; wichtiges ergänzendes Material m. Hinweisen ist dem Büchlein von A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, N. Y. 1947 zu entnehmen; vgl. auch Kurt Matthaei, "Das weltlich Klösterlein" u. d. deut. Minne-Allegorie, Diss. Marburg 1907. Für die Liebe im weiteren Sinne, siehe P. Rousselot, *Pour l'Hist. du Probl. de l'Amour au MA*, Münster 1908 (Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. MA. VI, 6); eine ausgezeichnete kurze Übersicht über die Entwicklung vom MA durch die Renaissance bei H. Pflaum, *Die Idee d. Liebe/Leone Ebreo* 1—41, Tübingen 1926 (Heidelb. Abh. z. Phil. u. Gesch. 7), vgl. auch J. Festugière, *La philos. de l'amour de Marsile Ficin* (1920) Paris 1941 (Et. de Philos. Med. XXXI); die von Lüers a. a. O. 36, Anm. 34 angekündigte Arbeit, *Liebestheorien im MA*, ist, soweit wir ermitteln konnten, leider nicht erschienen. Ältere Spezialarbeiten wie Anna Lüderitz, *Die Liebestheorie d. Provençalen bei d. Minnesingern d. Stauferzeit*, Diss. Berlin 1902 (vollst. \*Lit. Hist. Forschungen XXIX, 1904), Lothar Goldschmidt, *Die Doktrin d. Liebe bei d. ital. Lyrikern d. 13. Jhdts.*, Diss. Breslau 1889, L. Freeman Mott, *The System of Courtly Love . . .*, Boston 1896 u. a. m. sind als Materialsammlungen noch brauchbar (für den spezielleren Fall Guido Cavalcanti siehe J. E. Shaw, *G. C.'s Theory of Love*, Toronto 1949). Von dem Gesichtspunkt der Bildersprache aus sind besonders die Parallelen zw. der arabischen u. provençalischen Liebesmetaphorik interessant; der vielumstrittene Einfluss der Araber auf die Provence scheint nach den Arbeiten von Lawrence Ecker (siehe unten) und A. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and . . . the Old Provençal Troubadours*, Baltimore 1946, u. a. m. gesichert. Ein anmutiges Dokument hierzu ist Ibn Hazm, *Halsband der Taube*, übers. v. M. Weisweiler, Leiden 1941. Nützliche thematische Übersichten bieten Lawrence Ecker, *Arab., Prov. u. Deut. Minnesang*, Diss. Bern 1934, Käte Hoffmann, *Themen d. frz. Lyrik im 12. u. 13. Jhd.*, Diss. Bonn 1936, Rud. Rineker, *Die Preziosität d. frz. Ren. poesie*, Diss. Zürich 1898, L. Karpa *Themen d. frz. Lyrik im 17. Jhd.*, Diss. Bonn 1933; Paul Schultz, *Die erot. Motive i. d. deut. Dichtungen d. 12. u. 13. Jhdts.*, Diss. Greifswald 1907;

auch in dieser Hinsicht wertvoll ist die Fortsetzung von Spies: Erika Kohler, *Liesekrieg, Z. Bildersprache d. höfischen Dichtung d. MA*, Stuttg./Berlin 1935 (Tübinger Germ. Arbeiten 21). Für England, Janet G. Scott, *Les Sonnets élizabéthains*, Paris 1929. Für die allgemeine Ikonographie der Liebe in Alltag und Allegorie findet man einen reichhaltigen Überblick in R. van Marle, *Iconogr. de l'Art profane au MA et à la Ren.*, La Haye 1932 (bzw. I Kap. 9, u. II Kap. 6); doch sind die Bildbeschreibungen sehr lakonisch und die Deutungen zuweilen etwas problematisch. Vgl. auch Reallex z. deut. Kunstgesch. I (1937) Artikel *Amor*, und die gute kurze Übersicht zur Amorgestalt bei B. Knipping, *De Iconografie v. de Contra-Reformatie in de Nederlanden I*. 63—70 (Hilversum 1939) — ein Werk, das auch für die folgenden Untersuchungen von Wert ist.

k) Reiche lit. Hinweise bei Bartsch, *A. v. Halberstadt . . . LI—LII* u. Schultz, *Die erot. Motive . . .* 24 f., sowie Rich. Galle, *Die Personifikation i. d. mhd. Dicht.*, Diss. Leipz. 1888 S. 59—71. *Ikon. Belege* allg. bei van Marle, a. a. O.; HSS z. B. A. v. Oechelhäuser, *Der Bilderkreis z. Wälschen Gaste* 25 f., Heidelberg 1870 (die von O. nur beschriebenen Ill. reproduziert: Kohlhaussen Abb. 20, Panofsky Abb. 85, unsere Abb. 11), *Manesse HS* (Insel Facsimile 1929) fol. 237; *andere Quellen*: Matthaei, *Klösterlein* 54 ff., vollständiger H. Kohlhaussen, *Minnekästchen im MA*, Berlin 1928 (Taf. 12—13, 52 u. s. w.), Betty Kurth, *Deutsche Bildteppiche d. MA I—III*, Wien 1926 (II, 105—07, III, 250). Über die 'Minneburg' siehe R. S. Loomis, *The Allegorical Siege*, *AJA* XXIII, 254—69 (1919), Kurth u. Kohlhaussen passim, und die Arbeiten von R. Koechlin Anm. n) unten, sowie \*R. D. Cornelius, *The Figurative castle*, Diss. Bryn Mawr 1930. — Ein Hinweis auf Otto Lauffer, *Frau Minne*, Hamburg o. J. (u. 1950) verdanken wir unserem kollegen W. Georg. In diesen gedruckten Vorlesungen stellt der Verfasser in dankens werter Weise viele literarische und ikonographische Belege zusammen, und wirft auch einiges Licht auf die Entwicklung der Gestalt. Von einer eigentlichen Quellenbehandlung ist aber nicht die Rede, und die endgültige Monographie, welche den internationalen Zusammenhang wirksam miteinbeziehen muss, ist also noch zu schreiben.

l) Bartsch a. a. O. XL; der Knabe tritt z. B. in den bildgedichtartigen Versen bei Brun v. Schonebek (hrsg. A. Fischer, Tübingen 1893, 385 ff.) und in des Wilden Alexanders Minneleich (C. v. Kraus, *Deut. Liederdichter d. 13. Jhdts I*, 1 ff., Tüb. 1951) auf.

m) Bartsch, *A. v. Halberstadt* a. a. O.; Matthaei 22; Kohlhaussen S. 39—45, Knabe m. Aufschrift 'Venus' Taf. 41 (die sehr grossen Flügel passten eher zum Dieu d'Amour, vgl. jedoch Muther Taf. 38), Frau mit Aufschrift 'Amor' Taf. 66. In der Konstanzer Minnelehre (hrsg. F. E. Sweet, Paris 1934) übersetzt der Dichter 'Cuncti potentis amoris filius', die Aufschrift auf der Krone des Knaben Cupido, durch 'Das kind ist ein göttinne' (Z. 260 ff.), obgleich bald danach die Minne ausführlich beschrieben wird (Z. 600 ff.), so dass ihm also beide Gestalten bekannt waren. Und wirklich erscheint Cupido nach G. Thiele (Mhd. Minnereden II,

VII — Deut. Texte d. MA XLI, 1938) in der Heidelberger HS der Minnelehre als eine 'geflügelte weibliche Figur'.

n) Besonders reiches Material bietet natürlich der Rosenroman, wofür wir auf Alfred Kuhn, Die Ill. d. Rosenromans, Jb. d. kunsth. Samml. d. all. Kaiserhauses XXI, 1 1912 verweisen. Ausser dem Dieu d'Amour (Taf. V, IX; Abb. 7, 9) tritt hier Venus auf (Taf. VII, als Schütze Taf. XI). Übrigens bringt Kuhn viele hochinteressante Beispiele für die Wechselwirkung zwischen profaner und sakraler Kunst. Für die frühen Drucke verweisen wir auf F. W. Bourdillon, The Early Eds. of the R. de la R., London 1906 (Bibl. Soc. Ill. Monographs XIV; m. Suppl. 1913). Der Dieu d'Amour erscheint auf Taf. III, IX, XXII, XXX sehend; Taf. XX (vgl. Suppl. a ii) geblendet; letzterer ist auch motivisch merkwürdig. Ausser den ma. HSS sind die Elfenbeinskulpturen das reichste Feld, siehe R. Koechlin, Le Dieu d'Amour et le Château d'Amour . . ., Gaz. d. B. Arts IV, 2, 279—97 (1921) u. dess. Les Ivoires Gothiques Français 1—3, Paris 1924 (Dieu d'Amour No. 1068. 1071 u. s. w.). Die Bildteppiche der frz. Tradition sind anscheinend sehr spärlich überliefert und das kleine corpus von Betty Kurth, Gotische Bildtepp. aus Frankr. u. Flandern, München 1923 bringt für unsere Zwecke nur eine reich gekleidete Venus (Abb. 39), und einen Triumph der Keuschheit (Abb. 69), wo der überwundene Cupido nicht wie gewöhnlich auf dem Wagen gebunden erscheint, sondern von ihm überfahren wird (farbige Wiedergabe bei H. Göbel, Wandteppiche . . . II, 2, gegenüber Taf. 338). Wo die genannten Spezialwerke nicht zugänglich sind, kann man sich mit den guten Reproduktionen in Bédier/Hazard/Martino, Litt. Française I, 62, 66, 88, 97, 115, Paris 1948 aushelfen.

o) Siehe F. Wickhoff, *Die Gestalt Amors i. d. Phantasie d. ital. MA. s.*, Jb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml. XI, 41—53 (1890), leider ohne Bildmaterial. Solches findet man bei P. Schubring, *Cassoni*, Lpz. 1919, Suppl. 1923 sehr reichlich. Hier wie auf dem Gebiet der Textillustrationen ist der Einfluss von Petrarca's Trionfi überaus wichtig; wie es bei Liebes- und Hochzeitgaben natürlich ist, herrschen die Trionfi von Amore und Castità vor. Cupido erscheint als Knabe z. B. No. 202—03, 208; 521—22 (Venus u. Cupido), aber auch, unpetrarchisch, als Jüngling, z. B. No. 266; 326 (Castità angreifend); und atypisch, bekleidet, à la Dieu d'Amour No. 743—45.

Das Spezialwerk über Petrarca, Prince d'Essling/Müntz, *Pétrarque, ses études d'art . . .*, Paris 1902 bringt wertvolles Material, wovon wir uur folgende etwas atypische Abb. erwähnen: Cupido S. 235, Cupido m. Venus zusammen im Triumphwagen S. 241, C. auf den Tod schiessend, u. auf Pallas schiessend (vgl. Cassoni 326) S. 248; ein erwachsener, bekleideter Mann auf eine Dame zielend S. 230 — alles franz. Arbeiten. (Obgleich es mit unserem eigentlichen Motiv nichts zu tun hat, können wir uns nicht enthalten, auf zwei Triumphe der Fama über den Tod hinzuweisen (Abb. bei S. 210 u. 227), die in charakteristischer Verweltlichung das Motiv in der Form eines Letzten Gerichts behandeln,

nur das die tuba mirum spargens sonum von Fama, nicht von einem Engel hantiert wird).

Beispiele für den putto ausserhalb der Trionfi findet man z. B. bei Ernesto Monaci, *Faess. di Ant. MSS* Taf. 48—56 Roma 1881—92 (aus der HS eines allegorische Liebesgedichts vor 1336), und spätere Versionen bei P. Kristeller, *Early Florentine Woodcuts*, Abb. 171, 178 (mit Hermesflügeln an den Füssen!), 190, London 1897; vgl. *Le Rime di Serafino . . .* hrsg. v. M. Menghini, I, S. LXXXXIV, LXXXXVI, Bologna 1894 (Opere inedite o rare).

p) Praz 79 ff., II, 77; das Kopenhagener Exemplar zeigt dem von de Vries No. 21 beschriebenen gegenüber einige Textvarianten.

p<sup>2</sup>) Für die christliche Ikonographie haben wir die folgenden Werke benutzt:

H. Bergner, *Handb. d. kirchl. Altertümer in Deutschland*, Lpz. 1905.

Heinrich Detzel, *Christl. Ikonographie* 1—2, Freib. i. Breisgau 1894—96.

Franz X. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst* 1—2, Freib. 1896—1908.

Karl Künstle, *Ikonogr. d. christl. Kunst* 1—2, Freib. 1926—28.

Emile Mâle, *L'art rel. du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 1922.

Emile Mâle, *L'art rel. du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 1898.

Emile Mâle, *L'art rel. de la fin du MA en France*, Paris 1908.

Emile Mâle, *L'art rel. après le Concile de Trente*, Paris 1932.

W. Molsdorf, *Christl. Symbolik d. ma. Kunst*, Lpz. 1926.

Jos. Sauer, *Symbolik d. Kirchengebäudes*, Freib. 1924.

q) Zuerst von \*Karl Bartsch, *Die Erlösung*, Lpz. 1858 (Bibl. d. ges. deut. Nat. Lit. 37) veröffentlicht, von Preger, *Die deut. Mystik im MA* II, 54 ff. etwas unfreundlich und verständnislos besprochen; vgl. A. Peltzer, *Deut. Mystik u. deut. Kunst* III, 3 Strassburg 1899 (Studien z. deut. Kunstgesch. 21), bes. S. 178 ff. u. II, 4, S. 183—90. Die ganze Gruppe verwandter Gedichte wird von Banz a. a. O. 42—52 besprochen (m. Bezug auf Spee wäre besonders die 'Tochter Syon' zu nennen, siehe Weinhold, *Lamprecht v. Regensburg* 261 ff.), ihre Beziehungen zur Prosa der Zeit 52—54.

r) Weitere Beispiele: Fragment aus d. zweiten Drittel d. XV. Jhdts bei A. Haberditzl, *Die Einblattdr. d. XV. Jhdts. . . Hofbibl. Wien*, I, No. CII (Wien 1920); Fragm. aus d. dritten Viertel d. XV. Jhdts. bei P. Kristeller, *Holzschnitte im kgl. Kupferst. kab. zu Berlin*, Zweite Reihe No. 179 (Berlin 1915). Banz führt ferner eine Breslauer Inkunabel an (246, Taf. VIII).

s) Banz weist als Parallele auf Otto v. Passau, *Die 24 Alten*, hin; in den uns zugänglichen Ausgaben von 1480 (Hain 12130) u. 1484 (Hain 12132) erscheint sie in der ersteren gekrönt, in der zweiten nicht. Das Itinerarium Mariae (wir benutzten Hain/Cop. 9322 u. 9326) bietet einen ähnlichen progressus in der Gestalt der zum Schluss gekrönten Maria. Inwiefern die Gestalt d. hl. Katharina v. Alexandrien (Künstle II, 360 f., Lit. bei Buchberger V, 890, hinzuzufügen E. Weigand in Pisciculi,

Festschr. Dölger 277—90, 1939), die ja öfters als sponsa Christi dargestellt wurde — allerdings meistens mit einem kindlichen Christus — auf das Jesus — anima Motiv eingewirkt hat, wagen wir nicht zu entscheiden.

t) Bibliographische Hinweise bei Baldensperger/Friederich, *Bibl. of Comp. Lit.* 422—24, Chapel Hill, N. C. 1950, u. in den folgenden Übersichten.

Kurzer Abriss in Turri/Renda/Operti, *Diz. storico-critico della Lett. Ital.*, Torino 1952 s. v. Petrarchismo e Antipetrarchismo (vgl. auch Art. Secentismo; beide Artikel sind bis auf die Druckfehler buchstabengetreue Abdrucke der Ausg. von 1941); ausführlicher die Artikel von Mario Praz in der *Enciclop. Italiana* s. v. *Petrarchismo* und *Secentismo*. Merker/Stammler kennt den Petrarchismus nicht, siehe jedoch Register s. v. Petrarka. Sehr wichtig zum Verständnis der stilistischen Tradition ist der Abschnitt 'Manierismus' bei Curtius 275 ff.

Für die deutsche Dichtung: W. Söderhjelm, P. in d. deut. Dicht., Helsingfors 1888 (*Acta Soc. Scient. Fennicae* XV, 399—443; bezeichnend ist, dass S. die Zeit bis 1700 auf 3 Seiten abmacht); Hugo Souvageol, P. in d. deut. Lyrik d. 17. Jhdts., Diss. Leipzig 1911; \*L. Pacini, P. in d. deut. Dichtungslehre, Köln 1936. (Waldbergs 'Galante Lyrik' deckt sich z. T. mit dem Petrarchismus). Besonders fruchtbar sind die S. 70.1 genannten Studien von Hans Pyritz.

u) Eine befriedigende Geschichte des Genre gibt es unseres Wissens nicht. Als Ausgangspunkt sind die Hinweise bei Baldensperger/Friederich, *Bibl. of Comp. Lit.* 181 (*Eclogue*) u. 185 f. (*Pastoral Lit.*) brauchbar (vgl. über die Psalmen 311 ff.; R. E. Prothero, *The Psalms in Human Life*, London 1904, bietet einen guten, wenn auch mehr 'existentiell' als literarhistorisch orientierten Überblick). Über die frühchristliche Verbreitung der Psalmen siehe Prothero, bes. 14 f.; über die allegorische Pastorale \*F. Macri-Leone, *La bucolica lat. nella lett. it. del sec. XIV*, Torino 1889, kurze Bemerkungen P. de Nolhac, *Pét. et l'Humanisme*, Bouillon 1892, und verschiedene Aufsätze von Anglisten in Verbindung mit Spenser und Milton. Die Auskünfte bei Merker/Stammler sind nicht befriedigend: der Art. *Hirtendichtung* nennt die Neulateiner nicht, der Art. *Neulat. Dichtung* handelt die Hirtendichtung nur mit ein paar Sätzen (471 b, 483 b) ab, u. auch der Art. *Humanismus* hilft nicht viel. Einführende Übersichten z. B. bei W. W. Greg, *Past. Poetry and Past. Drama*, London 1906, E. Carrara, *La Poesia past.*, Milano 1909. Brauchbar ist E. G. Carnap, *Das Schäferwesen i. d. deut. Lit. d. 17. Jhdts u. d. Hirtendichtung Europas*, Diss. Frankfurt 1939; sehr dürftig jedoch der Abschnitt über die geistliche Schäferei—Spee kennt der Verf. anscheinend nur aus Cysarz' Barocklyrik in 'Entwicklungsreihen', und weist ihm einen Platz am Ende statt am Anfang der deutschen Entwicklung zu. Aufschlussreich ist dagegen der kurze Abriss von Werner Krauss, *Über die Stellung d. Bukolik i. d. ästhet. Theorie d. Humanismus* (in *Ges. Aufsätze . . .*, Frankf. a. M. 1949).

v) J. W. Zinkgraf, Auserlesene Gedichte deut. Poeten (1624), Halle 1879 (Neudr. 15).

P. Fleming, Deut. Ged. hrsg. Lappenberg 1—2, Stuttg. 1865 (Bibl. d. lit. Vereins).

Phil Zesen, Dichterische Liebesflammen, Hamb. 1651.

Phil. Zesen, Gekreuzigte Liebesflammen, Hamb. 1654.

Assmann v. Abschatz, Anemons u. Adonis Blumen, hrsg. G. Müller, Halle 1929 (Neudr. 274—77).

Angelus Silesius, Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirten = Lieder der in ihren JESUM verliebten *Psyche*, hrsg. G. Ellinger, Halle 1901 (Neudr. 177—78).

Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann, hrsg. G. Ellinger, Halle 1895 (Neudr. 135—38).

Um das italianisierte weltliche Lied nicht gänzlich zu versäumen, haben wir J. H. Scheins Werke dieser Art in den Noten berücksichtigt (nach Sämtliche Werke, hrsg. A. Prüfer) I—VII, 1901—23, und zugleich die in dieser Ausgabe abgedruckten geistlichen Kontrafakturen mit einbezogen. Wir bedauern sehr, dass wir den Vergleich nicht auch auf Spees Melodien erstrecken konnten. Weiter haben wir einige englische Dichter gelegentlich herangezogen: Richard Crashaw, der wie Silesius Konvertit war (Poems, ed. L. C. Martin, Oxford 1927); John Donne, der, wie angedeutet, zugleich Petrarchist und Antipetrarchist war (Poems I—II, ed. H. J. C. Grierson, Oxford 1912; wichtiges Material wird Miss Helen Gardners neue Ausgabe bringen); Shakespeare, in dessen Sonette ähnliche Tendenzen spürbar sind (Sonnets, nach dem Quarto Facsimile, London 1925); und den Jesuiten Robert Southwell (Poet. Works, ed. W. B. Turnbull, London 1856).

w) Für die Neulateiner haben wir nach Möglichkeit frühe Ausgaben benutzt.

Jo. Secundus, Opera Paris 1759.

Jul. Cæs. Scaliger, Poemata I—II, 1591.

Janus Lernutius, Initia . . . & alia Poemata, Leyden 1614.

Janus Douza, Poemata Leyden 1609.

Jo. Bonefonius, Basia . . . Leyden 1659 (mit [G. Durant] Imitations du Lat. du J. B.).

P. Fleming, Lat. Gedichte, hrsg. Lappenberg, Stuttg. 1863 (Bibl. d. lit. Vereins LXXIII).

Dan. Heinsius, Poemata, Leyden 1621.

Jac. Balde, Poemata I—IV, Köln 1660.

Cas. Sarbievius, Strassb. 1803.

Wo die Gedichte numeriert sind, steht zuerst die Nummer, dann die Seitenzahl der benutzten Ausgabe; wo nicht, nur die Seitenzahl.

x) Von den Emblembüchern des 16. u. 17. Jhdts haben wir rund einhundert durchgesehen. Von der folgenden kleinen Auswahl der für diese Untersuchung interessantesten wird in den Anmerkungen Gebrauch gemacht.

Zuerst folgen die weltlichen, darauf die geistlich/moralischen Werke;

in beiden Fällen fügen wir dem kurzen Titel einen Hinweis auf Praz II hinzu.

G. Camerarius, *Emblemata amatoria*, Venetiis 1627 (Praz II, 34).

[Dan. Heinsius], *Quæris quid sit Amor*, [s. a. & l.] (Praz II, 77).

[Dan. Heinsius], *Het Ambacht van Cupido* (1615 — wir zitieren nach dem uns allein zugänglichem Aufdruck in dess. *Nederdeutsche Poemata*, Amst. 1616, Praz II, 77). Kürzung: *N. P.*

[Crisp. de Passe] *Thronus Cupidinis* (wir benutzten die ed. II 1618 mit dem Titelblatt der ed. III, Amst. 1620, Praz II, 124).

Otho Vænius, *Amorum Emblemata*, Antverpiæ 1608 (Praz II, 169 — die Ausg. mit lat., holl., u. franz. Versen). *Vænius*.

Hieron. Ammon, *Imitatio Crameriana*, Noribergæ 1647 (Praz II, 9). *Ammon*.

François Berthod, *Emblesmes sacrez* 1—2, Paris 1665 (Praz II, 19 — unsere Ausg. trägt jedoch nicht die Jahreszahl 1657) *Berthod*.

Dan. Cramer, *Emblemata sacra* 1—2, Francofurti 1624 (Praz II, 43—44). *Cramer*.

*Les Emblemes d'amour divin et humain*, par un Père Capucin, [s. a.] (Praz II, 10 — die Ausgabe 'chez Pierre Mariette').

Bened. Hæften, *Schola Cordis*, Antverpiæ 1629 (Praz II, 75). *Hæften*.

Gvil. Hesius, *Emblemata sacra*, Antverpiæ 1636 (Praz II, 78). *Hesius*.

Greg. Kleppisius, *Emblemata varia*, [Francof. a. M.] 1623 (Praz II, 89). *Kleppisius*.

Johann Mannich, *Sacra Emblemata*, Nürnberg 1624/25 (Praz II, 103) *Mannich*.

Franc. Pona, *Cardiomorphoseos . . . emblemata*, Veronæ 1645 (Praz II, 132). *Pona*.

*Theatrum amoris divini et humani = Amoris divini et humani antipathia*, Antverpiæ (1626 — wir benutzten die 1655 Ausg. mit dem Titelblatt der ed. III 1670, Praz II, 10). *Thea. Am.*

*Typus mundi*, Antverpiæ 1627 (Praz II, 166).

O. Vænius, *Amoris Divini Emblemata*, Antv. 1615 (Praz II, 170).

Jac. de Zetter, *Philosophia practica*, Francofurti 1624 (Praz II, 179 — seine Jahreszahl 1644 ist sicher ein Druckfehler). *Zetter*.

Charakteristisch ist, dass fast alle die benutzten weltlichen Emblem-bücher die Namen ihrer damaligen Eigentümer tragen, die vorwiegend dem dänischen Adel angehörten; für die geistlichen hatte der Adel anscheinend kein Interesse.

y) Hinweise bei Pyritz 40, Anm. 55 und Baldensperger/Friederich 304—06. In Betracht kommt besonders G. Ellinger, *Gesch. d. neulat. Lit. Deutschlands* I (Italien, 1929), II (Deutschland, 1929), III (Die Niederlande), IV (Frankreich, nicht erschienen), die ein ungeheures Material in kundiger und liebevoller Weise behandelt, und all das reichlich bietet, was von einer Pionierarbeit zu erwarten ist. Wer aber in Bezug auf einzelne Verfasser exakte Auskunft über Motivik, Bezie-

hungen zu anderen u. s. w. sucht, findet bei Ellinger sehr wenig, wie es vielleicht bei der Anlage seines Werkes unvermeidlich war; in dieser Hinsicht sind seine kurze Einleitungen u. Noten zu den beiden Bändchen *Deut. Lyrik d. 16. Jhdts.*, 1893, u. besonders *Secundus*, Basia 1899 (*Lat. Lit. Denkm.* 14) viel fruchtbarer. F. A. Wright/T. A. Sinclair, *A Hist. of Later Latin Lit.*, London 1931 bietet nur eine sehr kurze Übersicht 335 ff., wovon die Bemerkungen über die Poesie zuerst in Wrights *Secundus* Ausgabe 1930 erschienen. Eine gute u. stoffreiche Einführung in die gesamte europäische Latinität der Zeit stellt P. van Tieghem dar, *La Litt. Lat. de la Ren.*, Paris 1944 (= *Bibl. d'Humanisme et Ren. Travaux et doc.* IV), wovon S. 39—41 der Poesie gewidmet sind. Eine Reihe kritischer Monographien und kommentierter Neuausgaben der Neulateiner vom europäischen Gesichtspunkt geschrieben wäre wohl jetzt das dringendste Desideratum; die Anfänge sind z. Teil gemacht, meistens freilich als saure Pflicht in Verbindung mit Gesamtausgaben der vulgärsprachlichen Dichter. Eine sehr nützliche Übersicht über den Einfluss der griechischen Anthologie bietet James Hutton in *\*The Gr. Anthology in Italy*, Ithaca, N. Y. 1935, und *The Gr. Anth. in France and in the Latin Writers of the Netherlands*, *ibid.* 1946; mit Recht betont er dass Anthologie für unsere Periode die *Planudea* bedeutet, nicht die *Palatina*, welche bekanntlich erst von Salmasius 1606—07 aufgefunden, und erst am Anfang d. 19. Jhdts. vollständig publiziert wurde (vgl. ferner die S. 81.2 zitierten Artikel über das Fortleben von Moschus' erster Idylle). Nationale Übersichten der neulat. Dichtung sind *\*D. Murarasu, La poésie néo-latine et la ren. des lettres antiques en France*, Paris 1928; für England Wolfg. Mann, *Lat. Dichtung in Engl. v. Ausg. d. Frühhum. bis z. Antritt Eliz.*, Halle 1939, und Leicester Bradner, *Musae Anglicanae . . . 1500—1925*, N. Y. 1940 (bes. 49—57).

---

## Verzeichnis der Abbildungen.

Abb. 1. Christus an einem stilisierten Lebensbaum gekreuzigt, von symbolischen Vögeln (Phönix, Falke, u. s. w. — vielleicht auch eine Nachtigall?) umgeben; vgl. Kraus, *Gesch. d. christl. Kunst* II. 1, Abb. 192 (ohne Vögel, stärker stilisiert). Aus der 'Gaistlichen usslegung des lebens Jhesu Christi', Ulm u. 1470. Die Komposition geht zweifels-ohne auf ein ma. Vorbild zurück.

Nach R. Muther, *Deut. Bücherill.* Taf. 61.

Abb. 2. Dieu d'amour im Baume, auf ein Liebespaar schiessend; man bemerkt, dass der Gott auf das Auge des Mädchens zielt — amor ex oculo. Franz. Elfenbeinspiegel d. 14. Jhdts.

Nach Koechlin, *Les Ivoires* III. pl. 183, No. 1071.

Abb. 3. Christus am Lebensbaum — Version d. 17. Jhdts. Nach H. Oræus Assenheim, *Viridarium hieroglyphicomorale*, Frankf. 1619. Zu vergleichen ist der ebenfalls modernisierte Lasterbaum das. S. 30.

Abb. 4. Cupido/Jesus am Baume gekreuzigt, vor ihm die sponsa in Andacht versunken.

Nach Hugo, *Pia Desideria* Stich XXIX, 1628.

Abb. 5. Cupido/Jesus am Baume gekreuzigt, vor ihm die sponsa mit einem Liebespfeil in der Brust. In der Allee ein Springbrunnen-wahrscheinlich eine Anspielung auf das fontaine die vie — Motiv (vgl. Abb. 47—48) — worauf ein Vogel, wohl die Trutznachtigall selber, sitzt. Sehr bemerkenswert ist von unserem Gesichtspunkt aus das Täfelchen am Baume, mit dem Texte: 'Meine Lieb ist gekreuziget', welches technisch gesehen das Bild zu einem regelrechten Emblem macht. In den späteren Versionen ist es weggelassen, entweder aus künstlerischen Gründen, oder weil man seine Funktion nicht mehr verstanden hat.

Nach Spees Autograph in Strassburg, mit freundlicher Genehmigung der Bibl. Nationale et Universitaire, der wir auch das Photo verdanken.

Abb. 6. Dieselbe Szene nach der Kopie in der Pariser HS der TN, mit freundlicher Genehmigung der Bibliothèque Nationale. Photo J. Colomb-Gerard, Paris.

Abb. 7. Dieselbe Szene nach dem Titelkupfer der TN Ausgabe 1649. Im Springbrunnen rudert ein Schwan, wohl mit Anspielung auf das Schwanengesangmotiv. Die unteren Strahlen entspringen herzförmigen Behältern, welche wieder auf die fontaine de vie deuten. Die sitzende

Nachtigall hat sich von dem sponsus nach der sponsa gekehrt, eine andere fliegt auf sie zu — oder ist letztere vielleicht eine Taube, Symbol der Eingebung des hl. Geistes?

Nach dem Exemplar der Originalausgabe in British Museum, mit freundlicher Genehmigung des Museums. Photo British Museum.

Abb. 8. Situationen aus dem Zyklus "Christus und die minnende Seele" auf einem Münchener Einblattdruck d. 16. Jhdts.

Nach Banz Tafel IX.

Abb. 9. Die minnende Seele hat Christus ins Herz geschossen, das Blut strömt hervor. (vgl. Banz a. a. O. 229, dem wir den Hinweis verdanken).

Nach der Originalen 106 der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek, Donaueschingen. Mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek, welche uns auch das Photo geschenkt hat.

Abb. 10. Frau Minne auf einen Jüngling schiessend, der in eines Mädchens Arme zurücksinkt. Aus dem "Teppich der Medaillons" des späten 14. Jhdts (?) im Regensburger Rathaus.

Nach v. d. Leyen/Spamer, Das Rath. zu Regensb., S. 80<sup>v</sup>.

Abb. 11. Unreine Minne, als solche durch ihre Nacktheit gekennzeichnet, einen Narren erfolgreich (man bemerke den auf das Auge gerichteten Pfeil), einen weisen Mann erfolglos anfallend. Aus Thom. Zircläres "Welschem Gast" (spätes 14. Jhd.).

Nach Kohlhaussen, Minnekästchen Abb. 20.

Abb. 12. Militia amoris in Ovidischer Formulierung: Habet sua castra Cupido.

Nach Vænius, Embl. Am. S. 49, 1608.

Abb. 13. Militia divini amoris, geistliche Version. Cupido/Jesus hat die anima besiegt.

Nach Hugo, PD S. 52.

Abb. 14. Cupido auf einen Liebhaber schiessend.

Nach Vænius, Embl. Am. S. 153.

Abb. 15. Cupido/Jesus auf die ans Kreuz gebundene sponsa schiessend; ein Engel scheint den Pfeil noch tiefer in sie hineindrücken zu wollen. Der Aufbau des Bildes ist deutlich von Abb. 14 aus Vænius beeinflusst.

Nach Theatrum Amoris II. 126/27, 1655/70.

Abb. 16. Die sponsa, aus ihrer Brust Liebespfeile ('desideria') gegen Gott aufsendend.

Nach Hugo, PD, Bl. \*\*5<sup>v</sup>.

Abb. 17. Zwei Cupidines, sich gegenseitig verwundend.

Nach Vænius, Emb. Am. S. 9.

Abb. 18. Cupido/Jesus und die sponsa, sich gegenseitig verwundend. Geistliche Version von Abb. 17.

Nach Les Emblemes d'Amoyr Divin et Hvmain ensemble, Stich 28, Paris s. a. (1691? vgl. Praz I. 135).

Abb. 19. Die sponsa den himmlischen Cupido erwählend, den irdischen abweisend.

Nach Hugo, PD Stich XVI.

Abb. 20. Cupido/Jesus und die sponsa beglückwünschen sich nach dem Siege über Cupido carnalis, der übel zugerichtet im Vordergrund liegt.

Nach Thea. Am. 2, 82/83.

Abb. 21. Satirisches Idealbild der petrarchistischen Dame: Haar = Netz, Cupido am Stirne, Augenbrauen = Bogen, Augen = pfeilausschickende Sonnen, Blumen, wohl Lilien und Rosen, auf den Wangen, Lippen = Korallen, Zähne = Perlen, Brüste = Hemisphären.

Nach Harsdörffer, Frauen Zimmer Gesprächspiele I, 119, Nürnberg. 1644. Vorbild ist wahrsch. der Stich in Charles Sorel, L'Anti Roman S. [166], Paris 1633.

Abb. 22. Dame, mit Augenpfeilen einen Jüngling verwundend.

Nach Vænius, Emb. Am. 151.

Abb. 23. Das Augenpfeilmotiv geistlich gewendet: Gott des Menschen Herz verwundend, unter Berufung auf HL 4.9.

Nach Fr. Berthod, Embl. Sacrez II. 374, 1665.

Abb. 24. Allmacht der Liebe. Amor divino (?) mit Vogelklauen auf einem Pferd stehend, sendet seine Pfeile in eines jeden Brust. MS Barberiniano 3953. Soweit wir sehen können, gehört diese Darstellung zum Typus der aus Francesco Barberinis Documenti d'amore bekannten, wird aber weder von Panofsky noch von Franc. Egidi (Le miniature dei . . . Documenti, L'Arte 1902 — vgl. bes. die Tafel S. 3—5 — und die Ausgabe der Documenti, Bd. 4, S. XIV ff., Roma 1927) erwähnt. Die Frage des möglichen Zusammenhangs scheint uns einer Untersuchung wert, die aber nicht unsere Aufgabe sein kann.

Nach Guido Cavalcanti, Rime, ed. Ezra Pound, Pl. 1, Genova 1931.

Abb. 25. Cupido triumphans, seine Opfer betrachtend. Text charakteristischerweise aus Senecas Hippolytus.

Nach Thronus Cupidinis, Bl. [A<sup>6r</sup>], 1618/20.

Abb. 26. Venus triumphans.

Nach Vænius Bl. [5<sup>v</sup>].

Abb. 27. Geistliche Version: Cupido/Jesus (oder Caritas?) seine auserkorenen Heiligen mit Liebespfeilen und -feuer verwundend, welche von seinen Brüsten (wohl wieder HL?) ausgehen.

Nach Scribanus, Amor divinus, 1615 (den Hinweis verdanken wir Knipping, De Iconografie . . . I, 61).

Abb. 28. Der Schütze erschossen. Apollon als Opfer Cupidos, ein antik inspiriertes weltliches Gegenstück zur Erschiessung Jesu durch Caritas oder die minnende Seele (vgl. Banz 85).

Nach Vænius, Emb. Am. S. 21.

Abb. 29. Die Pfeile des zürnenden Gottes werden durch Mariä Fürbitte zerbrochen, ein modernisiertes spätma. Motiv (vgl. Banz 86).

Nach R. Muther, Deut. Bücherill. Taf. 179. (Original aus 1513).

Abb. 30. Teufel, Welt u. Liebe greifen vergebens Cupido/Jesus und die sponsa an.

Nach Haefthen, Schola Cordis S. 385, 1629.

Abb. 31. Tod, Teufel u. Welt greifen einen Christenmenschen u. seinen Schutzengel vergebens an. (Man bemerkt, dass die Welt hier durch das ma. Turmattribut charakterisiert ist, während sie auf unserer Abb. 30 den im 17. Jhd. häufigeren Reichsapfel trägt — vgl. Thea. Am. II, 162/63).

Nach H. Ammon, *Imitatio Crameriana* Bl. E', 1647.

Abb. 32. Angriff auf das *château d'amour*; der *Dieu d'amour* schießt aus dem Turme. Franz. Elfenbeinspiegel d. 14. Jhdts.

Nach Koechlin, *Les Ivoires* III pl. 186, No. 1092.

Abb. 33. Rechts: Die Laster greifen die Tugendburg an, welche von drei Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung verteidigt wird; "die myne" — geistliche Version der Frau Minne oder des *Dieu d'amour* — sendet von der rechten Zinne aus ihre Pfeile herab. Aus einer HS u. 1410. (Rom, Bibl. Casanatense Cod. 1404).

Nach Kurth, *Bildteppiche* I, Abb. 83.

Abb. 34. Ähnliche Szene vom Tugend/Laster Teppich des Regensburger Rathauses (spätes 14. Jhd.),

Nach Kurth II Taf. 244—46.

Abb. 35. Barockversion des Motivs, Minneburg in Herzensburg verwandelt. Statt *Dieu d'amour* oder *Caritas* steht der *Cupido divinus* als Verteidiger gegen die anstürmenden Teufel.

Nach Fr. Pona, *Cardiomorphosis* S. 21, 1645.

Abb. 36. *Cupido/Jesus* das Herz der *sponsa* verwundend. Der Text zitiert Thren. 3.12 *Tetendit arcum suum . . .* und ein paradoxes Distichon:

*Mille COR hoc validis, mea lux, transfige sagittis,  
Pharmaca sunt tua que vulnera dextra facit.*

Nach Haefthen, *Schola Cordis* Stich 34, 1629.

Abb. 37. *Cupido/Jesus* das Herz St. Teresas verwundend. Wie auch Knipping bemerkt, ist es für den Einfluss des Jesuskindes bezeichnend, dass es etwa wie hier in das alte Schema der *transverberatio cordis* der St. Teresa durch einen Engel, einzudringen vermag.

Stich von Anton Wiericx, nach R. Knipping, *Iconografie* I, Abb. 45.

Abb. 38. Herzensraub/tausch. Die *sponsa* entnimmt dem *Cupido/Jesus* das Herz, Text: *Vulnerasti cor meum . . .* (HL 4.9).

Nach Thea. Am. 2 S. 128/29.

Abb. 39. Herzenstausch. *Jesus* entnimmt der *sponsa* (hier Katharina v. Siena) ihr Herz. Text zitiert die Überlieferung: ' . . . mutauerunt inter se *CORDA*, *Christus*, & *Catharina Senensis*' und führt HL 4.9 in lat. Übersetzung nach der *Septuaginta* an: '*Abstulisti cor nostrum, soror mea sponsa*'. Wieder hier zeigt sich also der Einfluss d. hl. Katharina auf das *sponsus/sponsa* Motiv der Jesusminne.

Nach Pona, *Cardiomorphosis* S. 155.

Abb. 40. Herzensdiebe am Galgen. Scherenschnitt von H. C. Andersen 1856. Vgl. die ähnlichen Schnitte, welche der Student in den 'Blumen der kleinen Ida' verfertigt.

Nach P. Uttenreiter, H. C. Andersen Billedbog S. 91; Kopenhagen 1924 (Original im Odense Museum).

Abb. 41. Bild im Herzen. Dame im Herzen kann nur von dem Tod verdrängt werden. Text: 'Luteum simulachrum, ferreo cordi, vulgaris Amor insculpserat; fluxam nempe muliebris oris imaginem'.

Nach Pona, *Cardiomorphosis* S. 17.

Abb. 42. Cupido malt der Geliebten Bild. Text: 'imaginem eius mecum gesto'.

Nach Heinsius, *Nederd. Poemata* 2. S. 71 Stich 5, 1616.

Abb. 43. Der Teufel malt einem Jüngling das Bild einer Dame und weltlicher Herrlichkeit in das Herz.

Nach Zetter, *Philos. practica* [Bl. 23], 1624.

Abb. 44. Pastor bonus/Jesus hält der sponsa ein mit seinem Bilde versehenes Herz vor, wonach sie ihr eigenes bemalt.

Nach Thea. Am. 2 S. 116/17.

Abb. 45. Die sponsa findet das Bild des sponsus in ihrem Herzen.

Nach Thea. Am. 2 154/55. (Über das Kruzifix im Baume vgl. O. Lauffer, *Geister im Baum* — oben S. 44.1).

Abb. 46. Bild im flammenden Herzen. Nach der Umschlagzeichnung zu Malin Engström, Albert Engström och andra roslagsbor, Wahlström & Widstrand, Stockholm. 1948.

Abb. 47. Name im Herzen. Cupido/Jesus als Maler — vgl. Abb. 42.

Nach Pona, *Cardiomorphosis* S. 27.

Abb. 48. Bild im zerbrochenen Herzen: Danny Kaye als H. C. Andersen träumt von der Tänzerin Jeanmaire.

Nach Hans Christian Andersen starring Danny Kaye, London 1953.

Abb. 49. *Pressoir mystique*: Cupido/Jesus in der Weinpresse des Kreuzes spendet Blut aus seinen Wunden, das von der sponsa ins Herz aufgenommen wird. Text: *vinum lætificet COR hominis* (Psal. 103.15).

Nach Haefften, *Schola Cordis* S. 598.

Abb. 50. *Piscatio amoris*, ma. Version. Gott der Vater fängt mit der Wurzel Jesse als Angelschnur u. Christus als Köder Leviathan/Satan.

Nach Herrad v. Landsberg, *Facs. Ausg. Straub/Keller pl. XIV (bis)*. 1879—99.

Abb. 51. Wettfischen zw. Gott und Teufel. Gottes Köder ist der Gekreuzigte, Köder des Teufels u. a. der als *libido* bezeichnete blinde Cupido. Diese Barockversion hat noch ziemlich viel von dem ma. Geist bewahrt, so z. B. der Höllenrachen rechts.

Nach Zetter, *Philos. practica* [Bl. 76].

Abb. 52. Wettfischen zweier Cupidines, hellenist./römische Version.

Nach Real Museo Borbonico XI, Taf. LVI, 16, Napoli 1835 (den Hinweis verdanken wir Panofsky Abb. 97).

Abb. 53. Wettfischen zw. Cupido/Jesus und dem blinden Cupido; letzterer hat noch keine Herzen gefangen, wie es in einem geistlichen EmblemBuch verständlich ist. Hellenisierte Barockversion.

Nach Thea. Am. 2, 12/13 (Panofsky Abb. 103 gibt dieselbe Szene nach *Embl. d'Amovr Divin* . . . wieder).

Abb. 54. Venatio amoris: Cupido verfolgt den getroffenen Liebhaber.

Nach Vænius, Emb. am. S. 29.

Abb. 55. Herbergsmotiv: Cupido bietet dem Wanderer in der Herberge 'Au coeur percé' willkommen.

Nach Vænius, Emb. am. S. 197.

Abb. 56. Geistliche Variation: Ein Kreuzherr besucht das Wirtshaus 'Zum goldenen Stern': allegorice, der Ehestand ist nicht lauter Wohlleben.

Nach Mannich, Sacra Embl. S. 70 1624.

Abb. 57. Ballspiel der Liebe: Zwei Cupidines spielen mit dem Weltball jeu de paume.

Nach Heinsius, Ned. Poemata 2 S. 69 Stich 1.

Abb. 58. Die Tränen der Büsserin sind der Engel Wein — vgl. S. 124.1 oben.

Nach G. Kleppisius, Embl. Varia [Bl. 42<sup>r</sup>], 1623.

Abb. 59. Die sponsa von dem sponsus gekreuzigt — vgl. Abb. 8 und Banz 228.

Nach Thea. Am. 2. 136/37.

Abb. 60. Der sponsus als Lebensbrunnen in einem hortus conclusus, die sponsa ihr Herz darin reinigend ('Sündenwäsche'). Vgl. Abb. 61.

Nach Thea. Am. 2. 110/11.

Abb. 61. Titelbild der Pariser GTB HS. Man bemerkt wieder das fontaine de vie-Motiv.

Nach der HS mit freundlicher Genehmigung der Bibl. Nat. Photo wie Abb. 6.

Abb. 62. Der sponsus säugt die sponsa. Text HL.

Nach Thea Am. 2. 160/61.

Abb. 63. Pastor bonus. Der sponsus in St. Georg/Erzengel Michael Haltung.

Nach Thea. Am. 2. 92/93.

Schlussvignette. Singende Nachtigall von einem Paradiesvogel emporgetragen. Allegorische Schlussvignette aus Balde, Paraphrasis Lyrica, 1645.

# Det Kongelige Danske Videnskabernes Selskab

## Historisk-filologiske Meddelelser

(Dan. Hist. Filol. Medd.)

### Bind 28 (kr. 38.00)

kr. ø.

1. PEDERSEN, HOLGER: Tocharisch vom Gesichtspunkt der indoeuropäischen Sprachvergleihung. 1941. Zweite Auflage 1949.. 25.00
2. HENDRIKSEN, HANS: Untersuchungen über die Bedeutung des Hethitischen für die Laryngaltheorie. 1941 ..... 6.00
3. ERICHSEN, W.: Demotische Orakelfragen. 1942..... 3.00
4. WULFF, K.: Acht Kapitel des Tao-tê-king. Herausgegeben von Victor Dantzer. 1942 ..... 12.00

### Bind 29 (kr. 34.50)

1. HAMMERICH, L. L.: Clamor. Eine rechtsgeschichtliche Studie. 1941 12.00
2. SANDER-HANSEN, C. E.: Der Begriff des Todes bei den Ägyptern. 1942 ..... 2.50
3. BIRKET-SMITH, KAJ: The Origin of Maize Cultivation. 1943 .... 4.50
4. CHRISTENSEN, ARTHUR: Le premier chapitre du Vendidad et l'histoire primitive des tribus iraniennes. 1943..... 6.50
5. HANSEN, AAGE: Stødet i Dansk. 1943 ..... 9.00

### Bind 30 (kr. 39.50)

1. WESTRUP, C.W.: Recherches sur les formes antiques de mariage dans l'ancien droit romain. 1943 ..... 6.00
2. PEDERSEN, HOLGER: Zur Tocharischen Sprachgeschichte. 1944 3.00
3. BUSCHARDT, LEO: Vṛtra. Det rituelle Dæmondrab i den vediske Somakult. 1945 ..... 10.00
4. PEDERSEN, HOLGER: Lykisch und Hittitisch. 1945. Zweite Auflage 1949 ..... 8.00
5. JØRGENSEN, PETER: Über die Herkunft der Nordfriesen. 1946.. 16.00

### Bind 31 (kr. 57.50)

1. BOCK, KARL N.: Mittelniederdeutsch und heutiges Plattdeutsch im ehemaligen Dänischen Herzogtum Schleswig. Studien zur Beleuchtung des Sprachwechsels in Angeln und Mittelschleswig. 1948..... 24.00
2. WESTRUP, C. W.: Notes sur la sponsio et le nexum dans l'ancien droit romain. Le nouveau fragment des Institutes de Gaius. 1947 ..... 2.00
3. HAMMERICH, L. L.: Laryngeal before Sonant. 1948..... 12.00
4. ERICHSEN, W.: Eine ägyptische Schulübung in demotischer Schrift. 1948 ..... 3.50
5. JOHANSEN, J. PRYTZ: Character and Structure of the Action in Maori. 1948 ..... 7.00
6. HATT, GUDMUND: Asiatic Influences in American Folklore. 1949 . 9.00

Bind 32 (kr. 46.00)

kr. ø.

1. KABELL, AAGE: Don Pedro. 1949.....	8.00
2. NEUGEBAUER, O.: The Astronomical Treatise P. Ryl. 27. 1949...	3.00
3. LITTMANN, ENNO: Mohammed im Volksepos. Ein neuarabisches Heiligenlied aufgezeichnet, herausgegeben und übersetzt. 1950.	8.00
4. HAMMERICH, L. L., und JUNGBLUTH, G.: Der Ackermann aus Böhmen. I. Bibliographie; Philologische Einleitung; Kritischer Text mit Apparat; Glossar. 1951 .....	15.00
5. PEDERSEN, HOLGER: Die gemeinindoeuropäischen und die vorindoeuropäischen Verschlusslaute. 1951.....	2.00
6. BECH, G.: Grundzüge der semantischen Entwicklungsgeschichte der hochdeutschen Modalverba. 1951.....	3.00
7. RUBOW, PAUL V.: Hamlet og Boghandlerne. 1952.....	1.00
8. BIRKET-SMITH, KAJ: The Rice Cultivation and Rice-Harvest Feast of the Bontoc Igorot. 1952 .....	6.00

Bind 33 (kr. 44.50)

1. BLINKENBERG, ANDREAS: Le problème de l'accord en français moderne. Essai d'une typologie. 1950 .....	12.00
2. FRIIS, AAGE: Kong Oscar II's Forhold til Danmark, det nord-slesvigske Spørgsmaal og danske Venner. 1950.....	1.50
3. STEN, H.: Les temps du verbe fini (indicatif) en français moderne. 1952 .....	20.00
4. WESTRUP, C. W.: A Near-Kin within the Kin. A Comparative Study. 1952 .....	3.00
5. RÆDER, HANS: Ein Problem in griechischer Syntax. Die Verbindung der Partikel <i>ἄν</i> mit Futurum. 1953 .....	2.00
6. PALLIS, SVEND AAGE: Early Exploration in Mesopotamia. With a List of the Assyro-Babylonian Cuneiform Texts Published before 1851. 1954 .....	6.00

Bind 34

(*uafsluttet/en cours de publication*)

1. TOGEBY, KNUD: Mode, aspect et temps en espagnol. 1953 .....	12.00
2. JØRGENSEN, PETER: Zum Schleswiger Niederdeutsch. Kritik und Forschung. 1954.....	15.00
3. JACOBSEN, ERIC: Die Methamorphosen der Liebe und Friedrich Spees »Trutznachtigall«. Studien zum Fortleben der Antike I. 1954 .....	25.00

Printed in Denmark

Bianco Lunos Bogtrykkeri A-S