

Heinrich Glareanus und die neulateinische Lyrik seiner Zeit

Autor(en): **Forster, Leonard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **89 (1989)**

PDF erstellt am: **06.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-118233>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Heinrich Glareanus und die neulateinische Lyrik seiner Zeit

von

Leonard Forster

Heinrich Glareanus war lange Jahre Professor der Poesie an der Universität in Freiburg. Auf der Grundlage seiner Lehrtätigkeit schrieb er 1516 *De ratione syllabarum brevis isagoge*, eine kurze Anleitung zum richtigen Gebrauch der Silbenquantität, die häufig nachgedruckt wurde. Die meisten neulateinischen Dichter des 16. Jahrhunderts in Deutschland werden ihre ersten Kenntnisse des dichterischen Handwerks aus diesem Buch geschöpft haben. So spielt Glarean, obwohl selber kein hervorragender Dichter, in der Entwicklung der neulateinischen Dichtung in Deutschland doch eine hervorragende Rolle. Grund genug um, von ihm ausgehend, einen Blick auf diese Dichtung zu werfen.

Er war lange Zeit Professor der Poesie. Heute gibt es in der Bundesrepublik keinen Lehrstuhl für Poesie, wohl aber hier und da einen für Poetik. Glarean las nicht über Poetik, sondern über das dichterische Handwerk schlechthin; nicht etwa über das Wesen der Dichtung, sondern darüber, wie man Gedichte schreibt, und er setzte ganz unten beim Donat, also beim lateinischen Grammatikunterricht, an. Er bot die praktische Anleitung zu einer Fertigkeit, deren Brauchbarkeit ausser Frage stand. Es ging um etwas, wie er in der Widmung seines Büchleins sagte, das sich für einen Jüngling zu wissen lohnte; für einen Erwachsenen, der etwas auf sich hielt, sei es schändlich, es nicht zu wissen. Wir empfinden heute nicht mehr so; uns bedeutet Poesie etwas anderes. Um was ging es für Glarean?

Er tritt uns als Mann der Renaissance entgegen, als Vertreter der grossen Erweiterung und Intensivierung des geistigen Lebens; ein Freund des Erasmus. Er gehörte gleichzeitig zu den Söhnen armer Leute, die sich mit geradezu heldenhaftem Engagement über alle sozialen und finanziellen Hindernisse hinweg dem neuen Geist ver-

Vortrag bei der Tagung «Musik aus der Humanistenzeit: zum 500. Geburtsjahr Heinrich Glareans» am 24. September 1988 an der Katholischen Akademie der Erzdiözese Freiburg gehalten.

schrieben – die Bauernsöhne Nikolaus von Cues, Conrad Celtis, Euricius Cordus, Thomas Platter (den Glarean in Basel gut kannte); Eobanus Hessus, der Sohn eines Klosterkochs; der Bankert Erasmus von Rotterdam, Sohn eines Geistlichen. Sie alle, unbeschwert von Althergebrachtem, konnten die Gussform brechen und Neues erzeugen.

Hier brauche ich nicht auseinanderzusetzen, was dieses Neue war. Man macht sich aber, wie mir scheinen will, keine rechte Vorstellung davon, wie doppelgleisig die deutsche Literatur im 16. Jahrhundert ist, wie sehr das Alte und das Neue nebeneinanderherlaufen, sich gegenseitig ergänzen und durchdringen. Stark vereinfacht könnte man sagen: Was in deutscher Sprache geschrieben wird, ist – formal und oft genug auch inhaltlich – mittelalterlich; was auf Latein geschrieben wird, ist modern. Das gilt auch für die Lyrik.

Die herkömmliche Betrachtungsweise sieht es anders. So positiv man dem Humanismus als Geistesrichtung gegenüberstand, so negativ beurteilte man die humanistische Dichtung in lateinischer Sprache. Dass dies eigentlich eine unsinnige Gegenüberstellung war, dass Gehalt und Gestalt gerade für die Humanisten unlöslich verbunden waren, übersah man. Die Humanisten als gelehrte Snobs zu sehen, die durch ihr dünkelhaftes Festhalten an der lateinischen Sprache den Fortschritt der deutschen Literatur um ein Jahrhundert zurückgehalten hätten, das geht zum Glück nicht mehr an.

Wie sieht nun die Lyrik des 16. Jahrhunderts bei Licht besehen aus? «Vom Volkslied bis zum evangelischen Kirchenlied zehren alle Formen vom abgesunkenen höfischen Lied des Mittelalters, dessen Weiterleben bis in die Wortfolgen hinein zu beobachten ist.» Eine hohe Kunstdichtung gibt es in deutscher Sprache nicht. Eine sehr intensiv gepflegte Dicht-Kunst war freilich die des Meistersangs, aber gerade hier weitete sich das Erbübel des 16. Jahrhunderts, «die Diskrepanz zwischen Inhalt und formalem Gestaltungswillen bis zum Lächerlichen aus». So konnte Josef Schmitt vor zwölf Jahren schreiben. Der Humanismus brachte nicht nur neue Inhalte, sondern auch neue Formen. Das Neue trat in lateinischer Sprache und in entsprechenden Formen auf. Was konnte natürlicher sein, als mit dem Inhalt auch noch die Sprache und die Stilmittel zu übernehmen?

Ein Wort zur Form. Form ist nur selten leere Spielerei; Form ist Ausdrucksmittel. Das gilt von den grossen Gattungen Lyrik, Epik, Drama wie für die lyrischen Formen wie Ode oder Sonett, wie für die metrischen und strophischen Formen. Richtig angewendet erlauben sie eine weitgefächerte Erweiterung des Erlebnisses und der Ausdruckskraft. Mit der Übernahme der neuen lateinischen Dichtung standen dem deutschen Dichter plötzlich die sämtlichen Ausdrucks-

mittel der Antike zu Gebote. Jede Form, jede Gattung ermöglicht die Präsentation einer anderen Rolle, in die man sich versetzen kann, in der man sich verwirklichen kann. So boten die lateinischen Formen nicht etwa eine Einschränkung, wie man häufig gemeint hat, sondern eine Bereicherung des Geistes und der Imagination, denn für das 16. Jahrhundert gilt schon das Wort «Dasein heißt eine Rolle spielen». Es ging um die Inszenierung seiner selbst. Ein Musterbeispiel bot Kaiser Maximilian selber mit seinem *Theuerdank* und *Weißkunig*, und das Prinzip der Selbststilisierung galt auch für gewöhnliche Sterbliche, nicht zuletzt für den Dichter.

Ja, mag man einwenden, die Meistersinger waren ja schliesslich auch Formkünstler; wieso hätte man denn die lateinischen Formen nötig gehabt?

Die Meistersinger sahen auf die Zwölf Meister als Ahnen ihrer Kunst zurück. Die kanonische Liste der Meister existiert in mehreren Fassungen, aber allgemein akzeptiert waren: Wolfram von Eschenbach, Frauenlob, Klingsor, Heinrich von Ofterdingen, Reinmar von Zweter, Konrad von Würzburg und Heinrich von Mügeln, für unsere Begriffe eine recht bunte Gesellschaft. Um 1500 wird es niemanden gegeben haben, der ihre lyrischen Gedichte aus eigener Lektüre kannte. Wolfram war der einzige, von dem Werke gedruckt vorlagen; *Parzival* und *Titarel* kamen beide 1477 in Strassburg heraus, aber keine Lyrik. Die zwölf Meister waren also bloss ehrwürdige Namen, mit denen keine bestimmten Vorstellungen verbunden waren. Als Vorbild oder Muster konnten sie unmöglich dienen, denn ihre Werke waren praktisch nicht zugänglich.

Für den neulateinischen Dichter dahingegen gab es wohl Vorbilder und Muster: die Dichter der Antike, in mehr als nur einem Sinne klassisch, an denen man sich messen konnte. Ihre Werke waren zugänglich, ja seit der Erfindung des Buchdruckes erst recht zugänglich, und sie wurden jetzt mit neuen Augen gelesen. Die Vorbilder des Neulateiners hatten europäische Geltung; die Vorbilder des Dichters in der Volkssprache waren sozusagen nicht existent. Für beide bildete ein Grundprinzip der Dichtung überhaupt die *Imitatio*, für beide war also die Frage der Vorbilder eine Kernfrage. Ausserdem blieb der Neulateiner mit den literarischen Strömungen ganz Europas in befruchtendem Kontakt; der deutsche Dichter blickte nach innen, wurde in zunehmendem Masse provinziell und unterlag allzuleicht einer bürokratischen Verknöcherung, die nicht einmal das urwüchsige Talent eines Hans Sachs durchbrechen konnte. Sonst waren die Kreise der Humanisten und der Meistersinger einander in mancher Hinsicht sehr ähnlich: bei beiden lag die Gefahr des Klüngelwesens nahe, aber der Meistersinger schrieb wirklich für seinen Klüngel,

während der Humanist letzten Endes – theoretisch wenigstens – doch für die Humanisten ganz Europas schrieb.

So kam es, dass die deutsche Literatur europäischer Geltung die lateinische war, nicht die deutschsprachige. Für letztere fand Wolfgang Stammler die Formulierung: «Beharrung in alter Kunstübung.» Das will sagen: hie Mittelalter, dort Renaissance.

Die Übernahme der lateinischen Formen ging, wie wir sahen, mit der Übernahme neuer Inhalte zusammen, in denen ein neues Lebensgefühl zum Ausdruck kam, dem ein neuer Stil entsprach.

In der Blütezeit der mittelhochdeutschen Literatur herrscht ein sehr differenzierter Stilwille, der mit Vorliebe gliedert. Hierin kommt eine gradualistische Weltanschauung zum Ausdruck, die Vorstellung eines von Gott geordneten und gegliederten Weltganzen, wie sie in der grossartig durchgeformten und gegliederten *Divina Commedia* Dantes, aber auch im Baustil der Romanik in Erscheinung tritt. Noch der Aufbau des *Ackermann aus Böhmen* 1400 verrät eine strenge Gliederung. Um 1400 ist jedoch schon längst ein anderes Prinzip am Werk: das Prinzip der Reihung.

Setzt Gliederung eine durchdachte Struktur voraus, so verrät Reihung das Fehlen einer solchen Struktur; der Stilwille ist anders bestimmt. Gliedernde Formen sind geschlossen und von vornherein als solche gedacht; reihende Formen sind offen. In einer gegliederten Form sind die Elemente nicht austauschbar; jedes hat seinen Platz, kann weder ausgelassen noch umgestellt werden, hat eben durch seine Stelle im Ganzen seine Bedeutung; das gilt in besonderem Masse für numerologisch bestimmte Werke wie z.B. die *Divina Commedia*. Ein gegliedertes Werk ist nur dann offen, wenn es unvollendet ist; ein reihendes Werk hingegen ist immer offen. Es hat einen Anfang, aber weder Mitte noch Schluss ist vorgeschrieben; es kann endlos so weitergehen. Die Elemente sind austauschbar, können umgestellt oder ausgelassen werden, ohne die Struktur des Ganzen merklich zu verändern, und können unter Umständen für sich allein existieren und ganz andere Verbindungen eingehen. Das sieht man an der Volksballade, aber auch am lyrischen Volks- und Gesellschaftslied, das im 16. Jahrhundert seine Blüte erlebte, mit seinem losen Gefüge und seinem ausgiebigen Gebrauch von Wanderstrophen. Bestimmend ist nicht die Reihenfolge, sondern die Reihung schlechthin. Diese Unterschiede lassen sich nicht nur im Aufbau von Dichtungen, sondern auch bis in die Mikrostruktur der Syntax hinein nachweisen: hier Parataxe, dort Hypotaxe.

Ein Beispiel: Die Wundergeschichte von *Ritter Peter von Stauffenberg* kam zuerst in der spätgotischen Märe des Egenolf von Stauffenberg 1310 zur Darstellung. Die Einleitung hat 13 Verse. Im Jahre 1588

greifen Johann Fischart und Bernhard Schmitt den Stoff wieder auf. Fischarts Einleitung zum Gedicht umfasst sage und schreibe 815 Verse und hätte leicht zweimal so lang geraten können. Der mittelhochdeutsche Dichter gliedert elegant; Fischart reiht. Das soll keine Kritik sein, denn Fischart war ein grosser Dichter, der genau wusste, was er wollte und was man von ihm erwartete. Im späten 16. Jahrhundert empfanden seine adligen Auftraggeber im bürgerlichen Strassburg die späthöfische, gliedernde Mäe nicht mehr als modern, d.h. sie war dem damaligen Stilgefühl nicht mehr angemessen.

Die höfische Kultur verfährt gliedernd; das bürgerliche Spätmittelalter verfährt reihend. Renaissance und Barock gliedern wieder. Die deutschsprachige Literatur des 16. Jahrhunderts reiht; die lateinische gliedert. Dass bei einer solchen Symbiose Mischformen entstehen, ist unvermeidlich, denn es gab zweisprachige Dichter genug. Aber im grossen und ganzen lässt sich mit diesem Gegensatzpaar leidlich gut arbeiten und wir wollen es auch so halten.

Ein kurzes Beispiel: Für das Zifferblatt des Zeitglockenturms in Solothurn soll Glareanus 1545 folgende Verse geschrieben haben:

In Celtis nihil est Salodoro antiquius unis
Exceptis Treveris quarum ego dicta soror.

Das ist keine grosse Dichtung; es gehört einer Art Gebrauchslyrik an, von der später die Rede sein wird. Eine gewisse Eleganz und Geschlossenheit kann man dem Distichon aber nicht absprechen. Davon gibt es eine zeitgenössische Übersetzung:

Kein Elter Platz in Gallien ist
Dan Solothurn zu dieser Frist
Usgnomen die Stadt Trier allein
Darumb nembt man sie Schwestern gmein.

Der Autor ist wohl Johannes Aal, ein respektabler Solothurner Dichter, ein Schüler Glareans von Freiburg her. Sein Gedicht ist guter Durchschnitt, wie Glareans ja auch. Gerade deshalb sind die Unterschiede bezeichnend. Glarean gliedert, Aal reiht und weitet auf. Als Entsprechung zum lateinischen Distichon steht ihm nur der Knittelvers zu Gebote; seine Schuld ist es nicht, denn es gibt nichts anderes. Glarean sagt mit 13 Wörtern was er zu sagen hat; Aal braucht zwei Reimpaare und 22 Wörter, um denselben Inhalt wiederzugeben. Glareans Verse sind gekonnt; vom Verfasser eines Traktates über Silbenquantität darf man schliesslich nichts anderes erwarten. Im Vergleich sind Aals Verse hilflos, auf das Können kommt es ihm gar nicht an, er gibt sich mit formelhaften Reimen zufrieden, die nur um des Reimes willen da sind und inhaltlich entweder keine Berechtigung haben

oder geradezu Widersinn ergeben. «Kein elter Platz in Gallien ist Dan Solothurn» ist eine geschickte Wiedergabe von «In Celtis nihil est Salodoro antiquius»; was hat aber «zu dieser Frist» hier zu schaffen? Wäre zu einem anderen Zeitpunkt Solothurns Anciennität etwa anders gewesen? Auch «allein» und «gmein» sind nur des Reimes wegen da; der Sinn ist auch ohne sie vollständig. Aal reiht Formel auf Formel; Glarean gliedert und rundet. Aal, der Schüler, ist im Mittelalter steckengeblieben; Glarean, der Lehrer, ist schon Renaissance. Mitte des 16. Jahrhunderts hatte man der lateinischen Lyrik vorläufig nichts besseres entgegenzusetzen. Man könnte auch sagen: Glarean hat europäisches Niveau, Aal hat gar kein Niveau und schreibt für ein Publikum, das selber kein Niveau hat und auch kein Niveau erwartet: das Bürgertum einer nicht unwichtigen Reichsstadt. So sah die deutsche Literatur aus . . .

Es kann meine Sache nicht sein, eine Übersicht über die neulateinische Lyrik Deutschlands im 16. Jahrhundert zu geben. Zweck dieses Beitrags ist, das Wesen und die Bedeutung dieser Literatur zu verdeutlichen, ihre Bedeutung nicht nur an sich, sondern für die Weiterentwicklung der deutschen Literatur überhaupt.

Neulateinische Lyrik als hohe Kunstlyrik, die in den Barock hinüberleitet: das wäre ein Aspekt. Aber wir haben gerade einen anderen Aspekt kennengelernt: neulateinische Lyrik als Gebrauchsliteratur. Das war damals viel wichtiger als heute und bildete den eigentlichen Grund, warum Glarean behaupten konnte, die lateinische Verskunst lohne sich für einen Jüngling zu wissen. Sie hatte eine durchaus praktische Anwendung, die in unserer Zeit der Lyrik nicht mehr zukommt.

Man weiss es ja, die Dichter der Renaissance und des Barocks hatten immer eine Leserschaft im Auge, und zwar eine ganz bestimmte. Die relative soziologische Gleichartigkeit dieser Leserschaft in ganz Europa brachte es mit sich, dass die neulateinische Lyrik tatsächlich eine internationale, europäische werden konnte. Die Dichtung hatte dem Erwartungshorizont der Leserschaft zu entsprechen; das heisst, sie hatte der jeweils gegebenen sozialen Situation gerechtzuwerden. Um dies zu erreichen, brauchte sie keine hohe Kunst zu sein, und trotz des bekannten humanistischen Unsterblichkeitstopos war sie nicht notwendigerweise auf Dauer berechnet. Sehr viel war für den Augenblick geschaffen und von dem hinwiederum ist zum Glück sehr viel – mehr als wir heute ermessen können – mit dem Augenblick dahingegangen. Auch das vorhandene hatte häufig genug nur deshalb Anspruch auf weitere Tradierung, weil in der Lebensweise einer bestimmten Schicht die Augenblicke, die sozialen Anlässe untereinander eine starke Ähnlichkeit aufweisen. So konnte ein

Gedicht, das zum Geburtstag eines Fürsten in Italien geschrieben wurde, auch diesseits der Alpen als Muster für die dichterische Behandlung oder besser: die soziale Ausschmückung eines ähnlichen Anlasses dienen.

Mit anderen Worten: Sehr viele Werke der Renaissance- und Barocklyrik waren zweckgebundene Gebrauchsware und verdienen, als solche betrachtet zu werden. Nicht nur der Unsterblichkeitstopos verbaut uns Heutigen die Sicht darauf, sondern auch die humanistische Konvention, Dichtung sei Erzeugnis der gelehrten Musse. Dieses «otium studiosum» – die Neulateiner mögen sagen was sie wollen – war eine sehr geschäftige Musse, und diese Geschäftigkeit war nicht die Folge persönlicher Neigung, sondern durchaus gezielt. Im Allgemeinen ging sie darauf hinaus, wie Erich Trunz vor fünfzig Jahren in einer klassischen Untersuchung gezeigt hat, das Gruppenbewusstsein der Gelehrtenschicht zu stärken und zu festigen, von Ort zu Ort persönliche oder schriftliche Querverbindungen zu erstellen und aufrechtzuerhalten. Dazu bedurfte es keiner hohen Kunst; eine gefällige Eleganz genügte durchaus. Unter diesem Aspekt erscheint das Verseschreiben nicht mehr als leerer Zeitvertreib einerseits oder als existentielle Aussage andererseits, sondern als funktionale Beschäftigung im gegebenen sozialen Rahmen.

Ein Beispiel: Wer die hervorragende Bibliographie *Enchiridion renaetae poesis latinae in Bohemia et Moravia cultae* (Prag 1966 ff.) von Josef Hejnic und Jan Martínek in die Hand nimmt und die 40 engbedruckten Seiten besieht, worin die Schriften des Johannes Campanus aufgezählt werden, oder die 20 mit den Schriften des Georg Carolides von Carlsberg, dem geht es auf, wie sehr man am Anfang des 17. Jahrhunderts im mitteleuropäischen Herzland nach solchen Kriterien verfuhr.

Campanus und Carolides hingen nicht etwa einer gelehrten Musse nach. Sie waren hoch beschäftigte Leute; als Professoren an der Karlsuniversität in Prag hatten sie ihr volles Pensum; sie standen ausserdem mitten in den politischen und ideologischen Kämpfen dieser sehr bewegten Jahre in Böhmen und nahmen tätigen Anteil daran. Campanus war Rektor der Karlsuniversität zur Zeit der Schlacht am Weissen Berge 1620. Sein Kollege Jan Jessenius, der ebenfalls in der Bibliographie vertreten ist, steckte noch tiefer drin und wurde 1621 am Prager Altstädter Ring von den Kaiserlichen grauenvoll hingerichtet. Und doch scheinen diese Männer bei jeder Gelegenheit lateinische Verse geschrieben zu haben, die auch gedruckt wurden. Es handelt sich hier um eindeutig sozial bestimmte, zweckgebundene Dichtung; die Verse enthalten häufig nichts mehr als einen freundschaftlichen Gruss bei einem privaten Anlass. Sie erfüllen ungefähr

die Funktion der Visitenkarten unserer Väter oder unserer heutigen Sonderdrucke oder Blumensträuße. Durch sie wurde dem flüchtigen Augenblick eine gewisse bedingte Dauer verliehen, ihm ein Platz in der göttlichen Ordnung der Dinge angewiesen; es wurde ein sozialer Anlass dokumentiert und festgehalten. Heute geschieht das meistens mit Hilfe der Photographie; es gibt Leute, die nicht müde werden, den geringsten Anlass auf Film zu verewigen. Damals tat man mit lateinischen (auch mit deutschen) Versen das gleiche. Nur weil diese Texte in Verse gefasst sind und gedruckt vorliegen, gelten sie uns als zur Literatur gehörig; so stark ist für uns das Prestige des Verses. Wenn sie in Prosa geschrieben worden wären, so wären sie schon längst als das erkannt, was sie sind: rein gesellschaftlich bestimmte rituelle Handlungen, elegante Verbeugungen, die mit Dichtung, wie wir sie heute verstehen, ungefähr so viel zu tun haben wie Goethes Waschzettel. Gerade das Rituelle jedoch war für Campanus und seine Zeitgenossen in ganz Europa der Zweck der Dichtung – oder wenigstens einer der Zwecke und nicht einmal der geringste. Dass auch auf diesem Gebiet Spitzenleistungen möglich sind, ist ja klar. Aus einer gefestigten, international nach allen Richtungen hin abgesicherten und untereinander verbundenen sozialen Schicht gehen Werke hervor, die zwar für den jeweiligen Anlass geschrieben sind, die aber doch allgemeine Gültigkeit besitzen. Der Engländer denkt hier gleich an John Milton mit seinem *Lycidas*. Diese lateinische – und volkssprachliche – Casualdichtung bildete gleichsam die Muttererde, aus der dann Werke hoher Kunst entsprangen, deren Verfasser aus der fleissigen tagtäglichen Übung ritueller Handlungen und dem Beispiel zahlloser fleissiger Vorgänger sowohl die Geistesgestelltheit wie die handwerkliche Fähigkeit zogen, die sie zu höherem Schaffen erst befähigten.

So kommt es, dass die zwei Funktionen – die der Gebrauchsliteratur und die der hohen Kunstlyrik – ineinander übergehen.

Über die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten und das Aufkommen neuer Gattungen und Formen sprachen wir schon. Sie im Einzelnen aufzuzählen würde uns zu weit führen. Ich möchte mich deshalb auf zwei Themenbereiche beschränken: das Verhältnis zur Natur und die religiöse oder auch weltliche Meditation, die sehr häufig damit zusammengeht.

Für die Naturbetrachtung boten die römischen Dichter Vorbilder genug, in erster Linie Vergil, aber auch Horaz. «O fons Bandusiae splendidior vitro» – wo fände man eine solche Verherrlichung einer Naturerscheinung in deutscher Sprache vor dem Gedicht des Martin Opitz auf den Wolfsbrunnen bei Heidelberg? Opitz aber konnte nur deshalb so schreiben, weil er eine Reihe neulateinischer Vorgänger

hatte. Für das Mittelalter, und folglich für die noch mittelalterliche deutsche Dichtung des 16. Jahrhunderts, war die Natur bekanntlich Kulisse; jetzt beginnt sie einen grösseren Platz in der poetischen Welt einzunehmen. (Natur für sich in ihrer Eigenart wird freilich erst im 18. Jahrhundert erlebt.) Dies wird in der bildenden Kunst miterlebt und vorweggenommen; Dürers Landschaftsaquarelle und die wirklichen oder erfundenen Landschaften, in die seine Figuren hineingestellt sind, sind dem Naturgefühl der humanistischen Lyriker verwandt. Mit seltener Kraft kommt dieses Naturempfinden in einem Gedicht des Conrad Celtis zum Ausdruck:

Miraris campos liquidos Phoebumque calentem
me cupidum expetere?

Hic mihi magna Iovis subit omnipotentis imago,
templaque summa dei.

Warum geh lieber ich dorthin, wo Wasser fliesst, Sonnenlicht leuchtet,
dieses auch wundert dich wohl?

Hier zeigt sich mir des Allmächtigen Bild in all seiner Grösse,
Hier ragt sein Tempel für mich.

Freilich führt Celtis hier einen Gedanken des Seneca weiter. Dieser hatte behauptet, es komme nicht darauf an, was im Tempel geschieht, sondern darauf, was im Herzen vor sich geht. Neu bei Celtis ist die Beziehung zur Natur. Wie in der bildenden Kunst kommen Natur und Meditation zusammen zur Behandlung: Dichter meditieren in einem Garten, Heilige in landschaftlicher Einsamkeit. Ein antikes Beispiel böte «Diffugere nives», worin Horaz über den Wechsel der Jahreszeiten und deren Erscheinungen in der Landschaft meditiert und dabei die für die Renaissance und erst recht für den Barock so bedeutungsvollen «pulvis et umbra» (Staub und Schatten) evoziert. Überhaupt beschreibt Horaz die Natur nicht, er meditiert über sie; darin folgen ihm die Neulateiner.

Die typisch humanistische Gattung des Hodoeporicon, des Reise-gedichtes, begünstigte die Beschreibung der Landschaft und die Meditation über die Landschaft in einer Weise, für die die deutschsprachige Literatur weder Anlass noch Vehikel bot. Aber auch hier war die Landschaft nicht primär; primär waren die Besuche bei gelehrten Freunden oder verehrten Meistern, um auch auf diese Weise das Gruppenbewusstsein der Gelehrtenschicht zu stärken. Die Beschreibung der Reise selbst geschah häufig im Dienst eines gewissen Lokalpatriotismus, eines Gruppenbewusstseins anderer Art, wie bei Conrad Celtis, der in den geographischen Schriften des Glareanus einen Rückhalt fand. Oft sollte auch ein mächtiges Bildungserlebnis dokumentiert werden; hätte Goethe seine *Italienische Reise* im 16. Jahr-

hundert geschrieben, so wäre ein lateinisches Hodoeporicon daraus geworden.

So beliebt war diese Gattung, dass sie schon recht früh parodiert werden konnte, und zwar auf eine besonders raffinierte Art. Das grosse parodistische Werk des Jahrhunderts, die *Dunkelmännerbriefe*, bietet im zweiten Teil den unbeholfenen Versuch eines blöden Reuchlingegners, ein Hodoeporicon zu schreiben, das heisst sich in dieser neuen modischen Schreibart zu versuchen. Magister Philippus Schlauraff schreibt ein «Carmen Rithmicale» über seine Erlebnisse «quando fuit Cursor in Theologia et ambulavit per totam Almaniam superiorem». Er zieht von Ort zu Ort und trifft überall Freunde Reuchlins an, die ihn zu seinem Erstaunen verprügeln und verjagen, denn er verdient schliesslich nichts anderes. Hier ist von Naturbeobachtung nirgends die Rede, nichts, das die Reise irgendwie interessant hätte machen können, nur eine öde Katastrophenfolge. Auch hier ein Beispiel für die mittelalterliche langweilige Reihung. Auch die Form ist dementsprechend; Schlauraff schreibt, als guter Vertreter des überwundenen Mittelalters, akzentuierende Verse, aber die sind so schlecht, dass er schon dadurch lächerlich gemacht wird. Er schreibt auch ein elendes Latein und kann nicht einmal das konsequent durchhalten, denn er schliddert immer wieder ins Deutsche zurück. Überall geht es ihm schlecht:

Et ivi hinc ad Hagenaw do wurden mir die augen blau
Per te Wolfgange Angst Got gib das du hangst
Quia me cum baculo percusseras in oculo.

Ich kam dann nach Hagenau da wurden mir die Augen blau
Durch dich, Wolfgang Angst Gott gebe daß du hangst,
Weil du mit einem Stecken mir ein Auge tatest ausstechen.

Auf diese Weise lässt sich Ulrich von Hutten – denn er ist mit ziemlicher Sicherheit der Autor – die namhaften Humanisten Deutschlands Revue passieren, die alle den armen Magister Schlauraff abweisen. Hier durfte Glarean nicht fehlen, und tatsächlich trifft ihn Magister Schlauraff in Basel an, nachdem ihn Erasmus mit ironischer Höflichkeit abgewiesen hat:

Sed in domo Frobenii sunt multi pravi heretici,
Necnon Glarianus, qui imposuit mihi manus
Percutiens in dorsum et proiciens in deorsum.

Im Hause des Froben sind schlimme Häretiker oben,
Auch Glareanus war zuhand der hob gegen mich die Hand
Mit Fußtritt in den Hintern warf er mich treppab nach unten.

Von ihm hätte man freilich nichts anderes erwarten können, denn er wird von einem anderen Dunkelmann bezeichnet als «homo terribilis, et est iracundiosus, semper volens percutere» (ein schrecklicher Mensch, auch jähzornig und immer zum Dreinschlagen geneigt).

Hier haben wir freilich sowohl Naturbetrachtung wie Meditation weit hinter uns gelassen. Es ist höchste Zeit, dass wir darauf zurückkommen.

Für Martin Opitz 1624 war «der Fürst aller deutschen Poeten» Petrus Lotichius Secundus, von dem wir keine einzige Zeile in deutscher Sprache besitzen, und dessen Name unter Germanisten kaum als allgemein bekannt gelten kann. Er stammte aus Schlüchtern in Hessen und lebte von 1528 bis 1560; er ist mit 32 Jahren nach Kriegsdiensten und Auslandsreisen als Medizinprofessor in Heidelberg frühzeitig gestorben. Zu seinen berühmtesten Gedichten gehört die Elegie über die Belagerung Magdeburgs 1550, die von Harry Schnur in seinem Reclambändchen *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten* aufgenommen und elegant übersetzt wurde. Es ist ein Gedicht von fünfundfünfzig Distichen, das in der Folge mehrfach aufgegriffen und im Jahre 1631 übersetzt wurde, dreimal sogar. Man hielt es damals für eine Voraussagung der totalen Zerstörung der Stadt durch Tilly 1631, die zu den notorischen Greuelthaten des Dreissigjährigen Krieges gehörte. 1550 wurde die Stadt tatsächlich nicht zerstört, sondern sie ergab sich freiwillig. In der Elegie tritt die personifizierte Stadt auf und klagt über das Schicksal, das sie befürchtet. Lotichius' Verbindung von gedrängter Naturbeschreibung und Meditation ersieht man in den Zeilen:

Quaque fuit murus, terras proscindet arator;
Urbsque sub his, dicet, collibus alta fuit.

Wo die Wälle einst standen, wird Furchen ziehen der Pflüger.
Unter den Hügeln lag einst, sagt er, hochragende Stadt.

Hier wird ein Bauer der Zukunft gezeigt, der über die Folgen der Zerstörung meditiert. 1631 übersetzte diese Zeilen ein anonymes mittelmässiger Opitznachfolger so:

Und wird der Bauersmann mit seinem Pflug und Pferden
In dieser Mawren Statt umbreißen bloß die Erden,
Und so du etwan fragst, was da gewesen bey,
Antwort Er, daß allda ein Stadt gestanden sey.

An die Zeilen des Lotichius dachte wohl Andreas Gryphius, als er sein berühmtes Sonett I. 8. schrieb:

Du sihst, wohin du sihst nur eitelkeit auff erden.
 Was dieser heute bawt, reist jener morgen ein:
 Wo itzund städte stehn, wird eine wiesen sein
 Auf der ein schäffers kind wird spilen mit den heerden.

Er hatte wohl auch dieselbe Ovidstelle im Sinn, wie Lotichius (Her. 1. 54 ff.):

Jam seges est ubi Troja fuit, resecandaque falce
 Luxuriat Phrygio sanguine pinguis humus:
 Semiseputa virûm curvis feriuntur aratris
 Ossa: ruinosas occultit herba domos.

Saaten gewärtigen nun, wo Troja gestanden, die Sichel,
 Und von dem phrygischen Blut wuchert der üppige Grund.
 Flüchtig verscharrte Gebeine zermalmt die gebogene Pflugschar,
 Unter dem Kraute versteckt liegt von den Häusern der Schutt.

Für die meisten Menschen des 16. und erst recht des 17. Jahrhunderts hatten diese Stellen unmittelbare Anschauungskraft. Noch Johann Peter Hebel hatte sie im Sinn, als er «Die Vergänglichkeit» schrieb. Um die Wende des 19. Jahrhunderts konnte man die Natur viel ausführlicher und anschaulicher behandeln:

S'isch aitue, Chind, es schlacht emol e Stund
 goht Basel au ins Grab, un streckt no do
 un dört e Glid zuem Boden uus; es wachst
 do Holder druf, do Büecli, Tanne dört
 un Moos un Farn, un Raiger niste drin –
 s'isch schad derfür!

Aber die Zeilen des Lotichius sind nur ein kleiner Auszug aus einem längeren und kunstvoll aufgebauten Gedicht von über 100 Versen. Es beginnt noch ganz mittelalterlich mit einem Traumgesicht, der ahnungsvollen Vision eines Mädchens, der Personifikation von Magdeburg, der Stadt der Magd, die ihre Lage beklagt. Ehe sie ihre Klage beendet hat, wacht der Dichter auf und überlegt sich, was dieser Traum wohl zu bedeuten haben kann. Das will er in aller Ruhe tun und begibt sich deshalb in eine Einöde, an einen stillen Ort, wo er ungestört meditieren kann:

Montis inaccessi radicibus adiacet imis
 lucus, ubi varias consociantur aves.
 Est sacer arbustis vastisque recessibus horror,
 per medium raucae volvitur amnis aquae.
 Hic trepidae speciem repetens in valle quietis,
 ergo quod (aiebam) somnia pondus habent?

Tief am Fuß eines Berges, der unzugänglich ist, liegt ein
Hain, dort finden sich ein Vögel von vielerlei Art.
Schauerlich-einsam weitab liegt der Forst, und weit dehnt er aus sich,
Und es fließt mitten hindurch tosend und brausend ein Strom.
Hier im Tale versucht ich nach Bangen Ruhe zu finden.
Was für Bedeutung hat schon (fragt ich mich selber) ein Traum?

Aber, wie es Dichtern und Gelehrten häufig zu geschehen pflegt, wird seine friedliche Meditation durch Streit unterbrochen. Er wohnt einem Zweikampf bei zwischen einem Adler und einem Hahn – den Wappentieren des Kaisers und des Königs von Frankreich – der unentschieden bleibt. Während des Kampfes war der Himmel bewölkt; jetzt scheint wieder die Sonne und «paulatim molli pace fruuntur aves», die Vögel freuen sich der friedlichen Ruhe. Was das alles zu bedeuten hat, wird nicht erklärt, aber trotz des versöhnlichen Schlusses herrscht eine Stimmung des Unheils, das dann, lange nach dem Tode des Dichters, tatsächlich eintrifft. Lotichius lässt geflissentlich die Interpretation offen, denn er schliesst mit dem rätselhaften Spruch: «Plura quidem vidi, sed quae celandi putavi – Manches noch habe ich gesehen, doch deck ich es lieber mit Schweigen.» Für die Zeitgenossen bedurfte es vermutlich keiner weiteren Erklärung.

Fassen wir zusammen, was alles in diesem Gedicht zusammenkommt: die klassische Form; das mittelalterliche Traumgesicht; die Meditation in der Einsamkeit; die Variation auf einem Ovidischen Topos; der unmittelbare aktuelle politische Bezug; und die vorwärtsweisende symbolische Vision. Das Ganze stellt eine rhetorische und dichterische Leistung dar, die um 1550 in deutscher Sprache nicht möglich gewesen wäre; man kann sich ja vorstellen, was Johannes Aal – kein schlechter Dichter – daraus gemacht haben würde.

An solchen Beispielen wird es klar, dass von den Meistersingern in den Barock hinein kein Weg führt; der Weg dorthin führt über die Neulateiner. Das hat Karl Otto Conrady in einer klassischen Untersuchung vor mehr als 25 Jahren überzeugend dargetan; man muss immer wieder darauf hinweisen.

Zum Bereich des Meditativen gehört ein grosser Teil der Liebeslyrik. Die Liebeslyrik der Renaissance in ganz Europa steht in der Nachfolge Petrarca. Mit der Renaissance kam das ganze raffinierte Arsenal petrarkistischer Topoi in die volkssprachlichen Literaturen, zuerst natürlich in Italien, dann in Frankreich und von dort nach Norden und Osten. Das Charakteristische an Petrarca ist, dass er über die Liebe meditiert, und er tut das in der einzigartigen Form des Sonetts. In der Folge kann es für unsere Breitengrade – auch wieder stark vergrößernd – heissen: ohne Petrarca kein Sonett, ohne Sonett keine Renaissancelyrik. Für Deutschland hat das zur Folge, dass die

Renaissance erst dann rezipiert werden konnte, als die romanischen Vers- und Strophenformen in die Volkssprache übernommen und fruchtbar gemacht wurden; das heisst: als man gelernt hatte, zu gliedern anstatt zu reihen. Das geschah auf breiter Front erst mit der Opitzischen Reform, also erst ab 1624. Mittlerweile war man mit der Vorstellungswelt Petrarcas in lateinischer Sprache vertraut, zuerst natürlich mit seinen philosophischen Schriften, die ja lateinisch geschrieben waren, später mit dem ungeheuren Motivschatz des *Canzoniere* und den weitgespannten Variationen, die seine Nachfolger daraus geschöpft hatten. Natürlich geschah das zuerst in Italien in italienischer Sprache. Die italienische Literatur war wie die deutsche eine zweisprachige, aber anders als in Deutschland gingen Themen und Motive zwanglos aus einer Sprache in die andere über; sehr viele Dichter dichteten in beiden Sprachen, Italienisch und Lateinisch, wie Petrarca selber. So war die neulateinische Dichtung das gegebene Vehikel nicht nur für die Geisteswelt der Antike, sondern auch für die neuen Strömungen der Moderne – in diesem Fall den Petrarkismus – in ganz Europa, also auch in Deutschland. Den Ertrag der neulateinischen Lyrik des 16. Jahrhunderts bringen die grossen Anthologien des Cambridger Studenten und Heidelberger Universitätsbibliothekars, des Niederländers Janus Gruter, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, die eine petrarkistische Schatzkammer darstellen, die noch gar nicht richtig erschlossen ist. Natürlich kommt Glarean auch darin vor.

Wir sahen es ja: mit den neuen Formen kamen neue Ausdrucksmöglichkeiten; mit dem Petrarkismus war es auch so. Erich Trunz bemerkte vor kurzem, dass das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts «auf die Empfindungsweise eines Handwerksburschen zugeschnitten war, der auf Wanderung geht und von seiner Geliebten singt, zu der er zurückkehren und die er heiraten will». (Daraus ergibt sich freilich kein Hodoeporicon!) Es geht um eine enge, einfache Motivik. Mit dem Petrarkismus kommen komplizierte Seelenlagen zum Ausdruck, denen das einfache «Scheiden und Meiden tut weh» nicht mehr genügt.

Wie die Petrarca-Rezeption aussieht, ehe man gelernt hatte, Sonette zu schreiben, ersieht man am Beispiel Theobald Hocks um 1601. Im ersten Gedicht seines *Schoenen Blumenfelds* bearbeitet er das einleitende erste Sonett von Petrarcas *Canzoniere*. Ihm steht die Sonettenform noch nicht zur Verfügung. Was soll er machen? Trotz seiner modischen Allüren ist sein Formempfinden immer noch mittelalterlich, d.h. er reiht, wo Petrarca gliedert. Und so werden aus den 14 Zeilen des straffen Gebildes von Petrarca sage und schreibe zweiundvierzig, die in sieben sechszeiligen Liedstrophen nach vorhande-

ner Melodie heruntergeleiert werden. Lateinische Dichter hatten das Problem schon längst gelöst: mit 14 Hexametern oder 7 Distichen liess sich ein Sonett mühelos wiedergeben, was man in ganz Europa von Italien über Deutschland bis nach England hin dann auch tat.

Bisher sprachen wir von Meditation in der Dichtung, von Gedichten, in denen der Dichter meditiert und den Leser dadurch zur Meditation veranlasst. Es gibt aber auch eine andere Möglichkeit: das Gedicht selbst kann ein Meditationsobjekt abgeben: der Leser meditiert dann über das Gedicht. Das ist bei einer ganz besonderen Gattung der Fall, einer Gattung, die von neulateinischen Dichtern im 16. Jahrhundert *de novo* erfunden wurde und die dann in den meisten Volkssprachen – sogar im Russischen – zur Anwendung kam. Es handelt sich um das Emblem.

Seit dem grossen Sammelwerk von Henkel und Schöne darf man das Emblem als bekannt voraussetzen. Es besteht aus der Verbindung von drei Elementen: Motto, Bild und Gedicht, die aufeinander abgestimmt sind und sich gegenseitig ergänzen und erläutern. Das erste Emblembuch war das Werk des italienischen Juristen Andrea Alciati; es erschien 1531 in Augsburg und war dem Augsburger Patrizier und Humanisten Konrad Peutinger gewidmet; man sieht es ja, schon sein erstes Auftreten war international. Es werden häufig Naturerscheinungen darin dargestellt und moralisiert, und zwar auf eine Art, die zu weiterführenden Gedankengängen Anlass geben sollte. Hier können wir diese vielgestaltige Gattung nur streifen; sie durfte aber in unserer Betrachtung schon deshalb nicht fehlen, weil sie ein Zeugnis für die Originalität und Fruchtbarkeit der neulateinischen Literatur liefert.

Die grosse Leistung deutschen Geistes im 16. Jahrhundert war die Reformation. Das daraus entstehende Schrifttum, ob deutsch oder lateinisch, war grösstenteils für den Tag bestimmt. Die bleibende literarische Leistung in deutscher Sprache war das evangelische Kirchenlied – zugleichzeitig Gebrauchslyrik und hohe Kunst. Formal immer noch in alter Kunstübung beharrend, reihend, nicht gliedernd, und wohl gerade deshalb dem Volksempfinden nahestehend, war und bleibt es der hauptsächliche literarische Exportartikel Deutschlands nicht nur des 16. Jahrhunderts. Vehikel dieses Erfolges war die andere internationale Sprache neben dem Latein: die Musik. Hier knüpfen wir wieder in unerwarteter Weise an Glareanus an; wir haben unseren Kreis abgeschritten.

*Prof. Dr. Leonard Forster,
49 Maids Causeway,
Cambridge CB5 8DE, England*