

Was ein Poëte kan!

Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640)

Herausgegeben von
Stefanie Arend und Claudius Sittig

in Verbindung mit
Sonja Glauch und Martin Klöker

De Gruyter

ISBN 978-3-11-027877-4

e-ISBN 978-3-11-028832-2

ISSN 0934-5531

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2012 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com



Varipediclauda

Innovationen in Paul Flemings lateinischer Dichtung

*Ista tuis radians excelsior emicat annis
dumque doces vitam, vivis, ut ipse doces.*

Reinhard Düchting zum 75. Geburtstag

Eine Untersuchung von Flemings lateinischer Dichtung führt tief in die Latinistik und in die lateinische Sprach- und Stilgeschichte hinein, berührt die Ränder und Entlegenheiten der Latinität in sowohl historischer als auch formaler Hinsicht. Werke und Vorbilder werden heute im Lateinunterricht nicht mehr behandelt, die Namen der Autoren wohl nicht einmal genannt, und doch sind sie für Fleming prägend gewesen. Der Späthumanismus, die Gelehrtenkultur, in die Fleming hineingewachsen war, hat sich die Autoren des archaischen, spätantiken, gar mittelalterlichen Lateins breit erschlossen.¹ Es kann als Charakteristikum des ausgehenden 16. und ganzen 17. Jahrhunderts gelten, dass den Gebildeten Sprache, Formen und Stilistik der gesamten Latinität zur Verfügung standen, und das gilt auf allen Seiten der konfessionellen oder nationalen Demarkationslinien.

Caspar von Barth († 1658) zum Beispiel ist als evangelischer Gelehrter und philologischer Universalgeist, als Zeitgenosse und Vorbild Flemings bekannt.² Er hat sich nicht gescheut, selbst hochmittelalterliche Lehrdichtung – den Humanisten eigentlich ein Graus – in höchsten Tönen zu preisen: »Pauper Henricus ist ein fein Büchlein« lobt er die *Elegia de diversitate Fortunae* des Italieners Heinrich von Settimello († nach 1193), ein Lehrgedicht aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert.³ Im katholischen Bereich wurde gegen alle früheren sprachlichen Vorbehalte die ältere Hagiographie historisch-philologisch, d. h. in ihrem

¹ Der Begriff »Späthumanismus« wurde geprägt von Erich Trunz: Der deutsche Späthumanismus um 1600 als Standeskultur. In: Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts 21 (1931), S. 17–53 (mit zahlreichen Ergänzungen nachgedruckt in Erich Trunz: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien. München 1995, S. 7–60); eine Definition als »sozioliterarische Formation« findet sich bei Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters. Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3), S. 10f.; zur Diskussion vgl. die einleitenden Bemerkungen bei Gundula Caspary: Späthumanismus und Reichspatriotismus. Melchior Goldast und seine Editionen zur Reichsverfassungsgeschichte. Göttingen 2006 (Formen der Erinnerung 25), S. 20–25.

² Einzige Monographie zu Barth ist noch immer die alte Arbeit von Johannes Hoffmeister: Kaspar von Barths Leben, Werke und sein Deutscher Phönix. Heidelberg 1931 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 19).

³ So laut Aufzeichnungen des Zwickauer Gelehrten Christian Daum († 1687) aus Gesprächen mit Barth, ediert von Johannes Hoffmeister: Deutsche Fragmente von Kaspar Barth aus der

ursprünglichen Sprachgewand wiedergewonnen; dieses Unternehmen der *Acta Sanctorum* ist zum Vorbild für die späteren großen Quellenunternehmungen geworden; der Rezeption der Legenden und Heiligenliteratur haben die *Acta Sanctorum* noch einmal Vorschub geleistet.

Solche Orientierung führte vom Ziel der humanistischen Sprach- und Stilkritik weg. Der Humanismus verstand sich ursprünglich als eine Bewegung, die einen einheitlichen Maßstab für gutes und richtiges Latein an- und durchsetzen wollte. Die Sprachentwicklung im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, d. h. vor allem im 15. Jahrhundert, wurde durch die humanistische Kritik am Latein der Scholastik, am Latein der Konvente, Schulen und Universitäten des Spätmittelalters bestimmt. Das scholastische Latein war eine auf die Vermittlung komplexer philosophischer und theologischer Zusammenhänge angelegte, fast mathematisch-formelhafte Sprache, deren Hauptcharakteristikum die Freigabe der im Lateinischen angelegten Wortbildungsmöglichkeiten war. Diese Sprache war – so hat der schwäbische Humanist Heinrich Bebel († 1518) es einmal formuliert – karg wie eine Fastenspeise (*dicendi atque loquendi ieiunium*), ihre Autoren waren scharfe Denker, aber schlechte Lateiner.⁴ Gutes Latein musste bei antiken Autoren gelernt werden; auch da nicht bei allen, sondern vornehmlich bei denen der späten Republik und der augusteischen Zeit. Der Humanismus hat Sprache und Stil dieser Zeit zum Ideal einer Goldenen Latinität erhoben, umgeben von Absenkung und späterem Verfall der lateinischen Sprache. Dieses Modell der Sprachentwicklung ist das von uns rezipierte, das geltende (vgl. Abb. 1).⁵

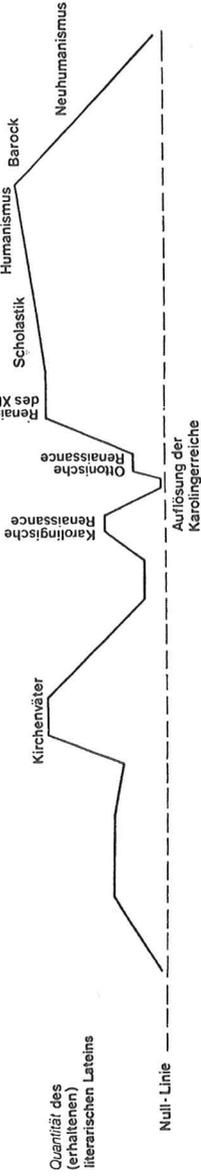
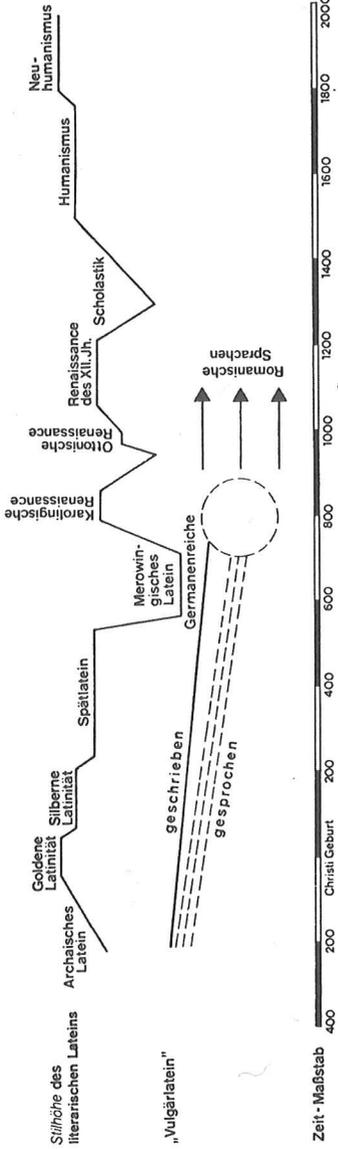
Schon unter den italienischen Humanisten des 15. Jahrhunderts setzte die Diskussion des Autorenkanons ein; durfte also zum Beispiel nur Cicero – so die Extremposition des sogenannten Ciceronianismus – als Vorbildautor in der Prosa gelten und in der Dichtung die augusteischen Dichter? Das war nicht nur sprachlich relevant, sondern bestimmte die Literaturproduktion. Neulateinische Autoren waren lange auf die Technik der Imitation, auf das *imitando delectare* festgelegt, d. h. also auf Sprache, Stil, Werk und Genus von Vorbildautoren, die – das machte nicht wenig den Reiz der Literatur aus – vom Leser wiedererkannt werden sollten. Hier nun wirkte das Prinzip der Suche nach Abstand, nach Distinktion. Enger Autorenkanon und imitatives Verfahren bedeuteten Einschränkung. Wer Aufmerksamkeit erregen, etwas Neues bieten, gar auf dem Buchmarkt erfolgreich sein wollte, der musste an die Ränder vorstoßen, sich vom klassischen Sprach- und Stilideal und seinen Vertretern lösen, überraschen. Es gab zwei Möglichkeiten der Innovation, und beide lassen sich bei Fleming belegen: erstens das Erschließen neuer Vorbildautoren, zweitens das Lösen vom strengen Postulat der Imitation. Beides führt vom klassischen Stilideal hin zum manieristischen. Es

Ratsschulbibliothek Zwickau. Heidelberg 1929 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1929/30, 2), S. 11.

⁴ Diese Bewertungen liest man in Bebel's *Opusculum qui auctores legendi sint*, das Teil (Lagen A, B) einer Werksammlung ist, die im Jahr 1513 bei Matthias Schürer in Straßburg erschienen ist (VD 16, Nr. B 1236).

⁵ Vgl. Walter Berschin: *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*. Bd. 3: *Karolingische Biographie 750–920 n. Chr.* Stuttgart 1991 (Quellen und Untersuchungen zur Lateinischen Philologie des Mittelalters 10), S. 148.

Diachronischer Schnitt der durchschnittlichen *Stilhöhe* des literarischen Lateins (zum Vergleich Vulgärlatein)



Diachronischer Schnitt der *Quantität* des literarischen Lateins (nur die erhaltene Produktion)

© W. Berschin 1986

Abb. 1: Entwicklung von Stil und Quantität des literarischen Lateins nach Berschin

gibt manche, die in dieser Entwicklung vom Klassizismus zum Manierismus eine Gesetzmäßigkeit sehen. Sie dürfen sich auf Ernst Robert Curtius berufen, der den Manierismus als eine Entwicklung beschrieben hat, welche die »klassische Norm überwuchert«, »der Klassik entgegengesetzt« ist.⁶ Wir wissen inzwischen, dass die Stilhaltungen von Manierismus und Klassizismus nebeneinander vorkommen können, auch zu Anfang des 17. Jahrhunderts gibt es noch die unnachgiebigen Ciceronianer. Von Curtius aber sicher richtig gesehen ist die Tendenz, wonach Epochen des Klassizismus (Goldene Latinität, Karolingerzeit, Lateinische Klassik des 12. Jahrhunderts, Renaissance) von Epochen des Manierismus (Spätantike, Ottonenzeit, Barock) abgelöst werden.

Der Manierismus ist ein gewaltiges Forschungsgebiet geworden; es gibt unendliche Literatur, die auch die Epochendiskussion betrifft. Die Kunstgeschichte z. B. bleibt – anders als die Philologie – bei ihrer Festlegung auf die Zeit zwischen Renaissance und Barock.⁷ Sucht man nach einer Definition des Manierismus in der Literatur, muss man sich von Curtius lösen, der sich auf bestimmte stilistisch-rhetorische Vorlieben (Hyperbaton, Periphrase, Figurengedicht usw.) konzentriert hat; das sind Indizien des Manierismus, aber eben nur Teile des Ganzen. Den besseren Ansatz bietet Hugo Friedrich,⁸ der den literarischen Manierismus daran erkennt, dass »in seinen Texten der normale Abstand zwischen Stil und Sache (ohne den es keine Kunstsprache gäbe) ein übermäßiger geworden ist«. Manierismus ist also ein »Übermaß an Kunst«.⁹

Paul Fleming war in seiner lateinischen Dichtung Manierist, das gilt – auch wenn das für einen jung verstorbenen Autor merkwürdig klingt – vor allem für den frühen Fleming. Will man den Innovationen, den *novitates* auf die Spur kommen, muss man die Leipziger Produktion in den Blick nehmen: die *Arae* (Sylv. IX, 1) und die *Taedae Schoenburgicae* (Sylv. IX, 3), das *Iesu Christo sacrum natalicium* (Sylv. IX, 2), den Rubella-Zyklus (Sylv. VIII) und den *Promus [...] historiae penum abundanter extradens* (Sylv. IX, 8; Zyklus über die Kriegsereignisse des Jahres 1631). Lektüre und Verständnis dieser Texte sind nicht einfach. Der um die Erforschung der Verhältnisse zwischen Fleming und dem Haus Schönburg verdiente Conrad Müller beschrieb seine Erfahrung mit den *Taedae Schoenburgicae* so: »[E]ine heitere, sonnige Gabe, ein Gesang von Liebe und Lenz, wohl der anmutigste in dem Reigen der schönburgischen Hausdichtung, freilich auch der schwierigste zum Lesen mit seinem modern überschwänglichen, verwickelten

⁶ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern ²1954, S. 277.

⁷ Vgl. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg 1957, S. 10.

⁸ Vgl. Wolfgang Adam: *Poetische und Kritische Wälder. Untersuchungen zu Geschichte und Formen des Schreibens ›bei Gelegenheit‹*. Heidelberg 1988 (Beihefte zum Euphorion 22), S. 50f. mit Anm. 141.

⁹ Hugo Friedrich: *Über die Silvae des Statius (insbesondere V, 4 Somnus) und die Frage des literarischen Manierismus*. In: *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*. Hg. v. Harri Meier u. Hans Sckommodau. Frankfurt a. M. 1963, S. 34–56, hier S. 37f.

Humanistenlatein [...] und man atmet erst auf, wenn man am Schluß noch auf das deutsche Frueblings-Hochzeit Gedicht [...] endlich stößt.«¹⁰

Den Hang zu Neuerung und Verrätselung, zum gesuchten Ausdruck und der über-raschenden Form hat Fleming später gezügelt, seine Dichtung entfernt sich von der manieristischen und nähert sich der klassizistischen Stilhaltung, ohne diese zu erreichen. Diese Erkenntnis ist nicht neu;¹¹ Ziel ist es, die Neuerungen Flemings an einigen Beispielen sichtbar und nachvollziehbar zu machen, und zwar in Form, Sprache und Stil.

Im Internetportal CAMENA zu den deutschen neulateinischen Dichtern ist der lateinische Fleming mustergültig aufbereitet:¹² Neben Lappenbergs Edition finden sich Volltext und Register, darunter ein *Index metrorum*. Dieser Index ist meistens zuverlässig,¹³ außerdem ein hervorragendes Instrument, um den entle-generen Dichtungsformen bei Fleming auf die Spur zu kommen. Die häufigsten Versmaße bei ihm sind durchaus die gängigen: Die Mehrzahl der Gedichte sind in Hexametern oder elegischen Distichen verfasst. Eine zweite große Gruppe machen die horazischen Metren aus: sapphische Strophe, alkäische Strophe, as- klepiadeische Kombinationen, Epodenmaße.¹⁴ Insgesamt 23 Mal kommt der pha- läkeische Elfsilber vor, 19 Mal stichische Hinkiamben; beides sind Metren, die in Catull-Tradition stehen. Es folgen Metren, die bei Plautus († 184 v. Chr.) oder in Senecas († 65) Tragödien vorkommen, etwa der trochäische Septenar.¹⁵ In die Spätantike und das Frühmittelalter gehören einige Metren des Rubella-Zyklus: der stichische Adoneus und der stichische iambische Dimeter. Bemerkenswert sind 15 Indizierungen »Fancy Metre«, die auf Stücke verweisen, in denen Fle- ming ausgefallene oder neu erfundene Metren und Verskombinationen verwen- det. Von diesen 15 Beispielen betreffen die meisten die schönburgischen Zyklen: fünf die *Aræ Schoenburgicae* und fünf die *Tædæ Schoenburgicae*.

Die *Aræ Schoenburgicae* sind Trauergedichte (Epicedien) auf den Tod der Maria Juliane von Schönburg aus dem Jahr 1630. Die *Tædæ Schoenburgicae* sind ein Zyklus mit Hochzeitsgedichten (Epithalamia) auf die Vermählung von

¹⁰ Conrad Müller: Paul Fleming und das Haus Schönburg. Waldenburg 1939 (Mitteilungen des Fürstlich Schönburg-Waldenburgschen Familienvereins 6), S. 29.

¹¹ Heinz Entner: Paul Fleming. Ein deutscher Dichter im Dreißigjährigen Krieg. Leipzig 1989, S. 130f.

¹² Vgl. <http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenahtdocs/camena.html> [Dezember 2011].

¹³ Sylv. IX, 6 ist kein »Fancy Metre« sondern ein katalektischer trochäischer Tetrameter (nach CAMENA-Terminologie »Trochaic Septenarius«), was wegen Lappenbergs Abdruck in Halb- versen schwierig zu erkennen ist. *Aræ Schoenburgicae* 3 (Sylv. IX, 1, 3) steht »Glyconic Strophe« für unregelmäßigen Wechsel von je 7, 7 und 4 Glykoneen mit einem Pherekrateus, ähnliches gilt für *Suavium* 9 (Sylv. VIII, 9) mit 4, 3, 3, 3 Glykoneen und je einem Pherekra- teus. – Vgl. das *Verzeichnis der häufig verwendeten Fleming-Ausgaben und Siglen* in diesem Band.

¹⁴ Sapphische Strophe 8 x, alkäische Strophe 5 x; *asclepiadeum alterum* 1 x (CAMENA: »Asclepiadean Strophe 3«); *asclepiadeum quartum* 3 x (CAMENA: »Asclepiadean Stro- phe 2«); I. Epodenmaß 9 x (CAMENA: »Iambic Strophe«); V. Epodenmaß 2 x (CAME- NA: »Pythiambic Strophe 1«); VI. Epodenmaß 5 x (CAMENA: »Pythiambic Strophe 2«); VII. Epodenmaß 8 x (CAMENA: »Iambic Trimeter«).

¹⁵ Eigentlich ein katalektischer trochäischer Tetrameter.

Christian zu Wechselburg mit Agnes von Schönburg im Frühjahr 1631. Es gibt zu den *Taedae* (»Hochzeitsfackeln«) eine Vorrede mit einem kleinen poetologischen Programm (Sylv. IX, 3, praef.): Fleming benennt darin sein Vorbild, den spätantiken Autor Ausonius († nach 393), bekennt sich zu einer »Keckheit der Worte« (*verborum petulantia*) und entschuldigt seine Dichtung als »nicht ganz ernst gemeinte Kunstspielereien« (*lusus artis minimae severae*). Schon das ist manieristisch, denn Schnelligkeit und Leichtigkeit als positive ästhetische Kategorien stehen in Spannung zu der ganz ausgefeilten Wort- und Formkunst der Stücke.¹⁶ Als Beispiel sollen die abschließenden Verse 8 bis 14 des ersten Gedichts im Zyklus gelten. Um zunächst von der Form zu sprechen, die als »Fancy Metre« indiziert ist: Fleming nennt sein Gedicht an die Musen und Amor *Ithyphallicum*. Dieses Metrum gibt es; so wird ein trochäischer Dreifuß genannt, der mit einem anderen Versmaß kombiniert wird, vor allem von Plautus.¹⁷ Bei Fleming steht ein Glykoneus davor; das findet man so auch nicht bei Plautus. Das Vorbild ist also gerade noch erkennbar, aber Fleming nuanciert.

Nec Jovis tonitru crepam, nec canam Gradivum.
 Quid boni inde fuat? Deum sed potentiorum
 omnibus mage dis canam. Quem? Cupidinillum. 10
 Huius uranimas faceis atque factiones
 expedibo. Sed heus, meae te volunt Camenae,
 magne pusio. Si voles scribier, venito
 et praei melos. Hoc quidem si nevis, tacebunt.

(Sylv. IX, 3, 1, V. 8–14)

Zur Erläuterung:¹⁸ Vers 9 die Form *fuat* steht nicht in den Grammatiken; sie ist eine alte Nebenform des Konjunktiv Präsens (*sit*), die sich vor allem bei Plautus findet, ein Archaismus also. Das Gleiche gilt für *mage* statt *magis* in Vers 10. Das von *cupido* gebildete Diminutiv *Cupidinillus* (»Amorlein«, »Putto«) im selben Vers ist nach dem, was man weiß, eine Neubildung Flemings. Gleiches gilt für Vers 11 *uranimas*, ein Kompositum aus *urere* (»verbrennen«) und *anima* (»Seele«), also »seelenverbrennend«. Der Akkusativ Plural *faceis* statt *faces* in Vers 11 ist die archaische Form bei Nomina der *i*- und gemischten Deklination; viele Beispiele finden sich auch hier bei Plautus (etwa *aureis*). *Expedibo* statt *expediam* in Vers 12 findet sich bei Ennius († 169 v. Chr.), Plautus, Pacuvius († ca. 130 v. Chr.), den Altlateinern also. Auch die Formen des Infinitiv Passiv auf *-ier* gelten als altlateinisch: Vers 13 *scribier* statt *scribi*. *Nevis* in Vers 14 ist ebenfalls nicht die herkömmliche Form, auch sie steht mehrfach bei Plautus für *non vis*.

¹⁶ Vgl. Friedrich (Anm. 9), S. 45f.

¹⁷ »Der Ithyphallicus (akatalektische Tripodie) erscheint als Klausel am häufigsten nach Kretikern [...] aber auch nach Trochäen und Anapäst«; Caspar Hammer/Hugo Gleditsch: Rhetorik und Metrik der Griechen und Römer. München ³1901 (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften III, 2), S. 265 (mit Nachweisen aus Plautus).

¹⁸ Die Nachweise der abweichenden Formen finden sich bei Friedrich Neue/Carl Wagener: Formenlehre der lateinischen Sprache. 4 Bde. Berlin/Leipzig ³1892–1905; *fuat* in Bd. 3, S. 600–602; *mage* in Bd. 2, S. 594f.; Akkusativ Plural auf *-eis* in Bd. 1, S. 383–393; *expedibo* in Bd. 3, S. 323; Infinitive auf *-ier* in Bd. 3, S. 223–235 und *nevis* in Bd. 3, S. 620.

Insgesamt acht Abweichungen und Neubildungen muss man also erkennen oder erschließen, bis man diese sieben Verse des frühen Fleming übersetzen kann. Das Gedicht handelt davon, dass nach den Epicedien der *Arae Schoenburgicae* nun ein anderer Gegenstand besungen werden soll.

Nicht mit dem Donner des Jupiter will ich dröhnen, nicht den Mars besingen. Was käme Gutes davon? Vielmehr will ich einen mächtigeren Gott besingen, größer als alle Götter. Wen? Das Amorchen. Seine seelenverbrennenden Fackeln und sein Treiben werde ich wachrufen. Doch ach, meine Musen brauchen Dich, großes Knäblein. Wenn Du bedichtet werden willst, komm und geh dem Lied voran! Willst Du das freilich nicht, werden die Musen schweigen.

Die episch-archaisierende Sprache steht im Kontrast zur erwarteten und angekündigten Leichtigkeit. Fleming will überraschen: durch das entlegene Metrum, durch die absonderlichen Wortformen, durch die Neubildungen, durch die Wendung des Gedankens. Vor allem in der Romania setzte sich zu Flemings Zeit eine Ästhetik des Concettismo durch, die – um von der Literatur zu sprechen – den Dichtern eine »elegant-tiefsinnige und zugleich staunenerregende, schockierende Ausdrucksweise« empfahl.¹⁹ Eine der Strategien des Concettismus ist die gesuchte, unerwartete Wortverbindung, die raffinierte Junktur. Um dies zu illustrieren, wird gern eine späte Theorieschrift des Concettismus angeführt: *Il Cannocchiale Aristotelico* des Italieners Emanuele Tesauo († 1675) trägt so einen Concettismus schon im Titel;²⁰ Aristoteles und Fernrohr passen nicht zusammen, der Concettismus liegt hier im Anachronismus. Auch Fleming bringt in Vers 13 einen Concettismus: *magne pusio* (>großes Knäblein<) ist ein sachlicher Widerspruch, oder in den Worten der traditionellen Rhetorik ein Oxymoron. Dieses Oxymoron wird effektiv vorbereitet: Fleming lässt den antiken Götterhimmel aufziehen, Jupiter mit Blitzattribut, Mars mit seinem Epitheton *gradivus* (>der Schreitende<), kündigt eine Überbietung an, verzögert noch einmal durch Nachfrage *Quem?* und löst dann im Diminutiv auf. Der Abstand zwischen »Stil und Sache [ist] ein übermäßiger«, zumal wenn man bedenkt, dass der Inhalt des Gedichts spärlich ist: Den Tod hab ich bedichtet, nun singe ich von der Liebe.

Auch in der Genuslehre schont Fleming seine Leser nicht. Was ist selbstverständlicher, als dass *grando*, *-inis* (>der Hagel<) Femininum ist, wie *fortitudo*, *dulcedo* und andere? In Sylv. III, 2 auf die Vertreibung des tillyschen Heers nach der Schlacht von Breitenfeld steht es aber mit *ferratus* (>eisern<) in Kongruenz. Alle Versuche, der Stelle einen Sinn abzuringen, enden erst, wenn man nach abweichenden Genera sucht. Nach Angabe des spätantiken Fachschriftstellers Nonius Marcellus (4. Jahrhundert) hat Varro († 27 v. Chr.) *grando* einmal als Maskulinum verwendet, und Fleming gebraucht diese Ausnahme.²¹ Nonius Marcellus

¹⁹ Gustav René Hocke: Über Manierismus in Tradition und Moderne. In: Merkur 10 (1956), S. 336–363, hier S. 341.

²⁰ Emanuele Tesauo: *Il cannocchiale Aristotelico, o sia idea delle argutezze heroiche vulgaremente chiamate imprese* [...], Turin 1654.

²¹ Nonius Marcellus *De compendiosa doctrina* III, G: *Grando generis feminini* [...] *masculini Varro* [...] *nec coruscus imber, alto nubilo cadens multus / grandine implicatus albo*; Noni Marcelli *De compendiosa doctrina libri XX*. Bd. I. Hg. v. Wallace M. Lindsay. Leipzig 1903. ND Hildesheim 1964, S. 306.

war übrigens einer der Autoren, die Caspar von Barth in den *Adversaria* breit ausgeschrieben hat.²² Die Stelle bei Fleming kann man dann wieder verstehen: [...] *ferratus atque sons merentis / grando caput fodiat Liburni* (›[...] und ein Eisenhagel soll sich in das schuldige Haupt des Kroaten bohren, der das verdient hat).

Ebenso unerhört ist eine Bildung in den *Taedae Schönburgicae* 4 (Sylv. IX, 3, 4). Das Metrum dieses Stückes ist laut Überschrift ein Hyporchema, ein schnelles Tanzlied, welches nur aus Kürzen besteht. Für solch ein Metrum sind im Verseninnern zahlreiche lateinische Wörter nicht zu verwenden, weil sie mindestens an einer Stelle eine lange Silbe haben. Das lateinische Wort für Finsternis gehört dazu; es besitzt ausschließlich Pluralformen mit langen Silben, ist ein sogenanntes *plurale tantum*: *tenebrae*, *-arum*. Fleming wusste – das ist selbstverständlich und aus anderen Gedichten auch ersichtlich²³ um diese Pluralform von *tenebrae*, doch setzt er sich wegen des Metrums darüber hinweg und verwendet den Singular *tenebra*. Bedenkt man, wie streng und reglementiert Metrik und metrische Tradition sind, empfindet man diesen Verstoß als ungeheuerlich. Doch auch hier konnte Fleming auf spätantik-frühmittelalterliche Autoren verweisen, die *tenebra* verwendet haben: Apuleius († ca. 170), Lucifer von Cagliari († 370/71), Venantius Fortunatus († ca. 600) und andere.²⁴ Und so dichtete er Vers 5f.: *Ruit oculitega, radiineca / opica tenebra pede citivolo* (›Die augenbedeckende, strahlentötende, finstere Nacht bricht eilenden Fußes herein). Bei vielen Auffälligkeiten in Flemings Dichtung ist es bisher gelungen, entlegene Vorbilder zu benennen – das könnte man auch bei dem Graecolatinum *opica* (mehrfach bei Ausonius).²⁵ Wie frei er aber sich auch über Traditionen hinwegsetzt, lassen drei andere Wörter in diesen zwei Versen erahnen: *oculitega*, *radiineca*, *citivolo*. Das sind sog. epische Komposita, die sich aus zwei *nomina* zusammensetzen, die mit einem Bindevokal *i* verknüpft werden. *Citivolus* gibt es noch vereinzelt bei mittelalterlichen Autoren, Heiric von Auxerre († 876/77) oder Johannes Scotus Eriugena († ca. nach 877) etwa,²⁶ die anderen beiden sind Flemings Neubildungen. Wie eine Klippe solle man ein neues Wort meiden, hat der Sprachpurist Cäsar einst gesagt;²⁷ bei Fleming wird die Neubildung bisweilen zum Konzept.

²² Caspar von Barth: *Adversarium commentariorum libri LX*. Frankfurt 1624, S. [27] (*Index generalis omnium scriptorum gentilium, quorum testimoniis utimur*).

²³ Z. B. Sylv. IV, 7; V, 63.

²⁴ Neue/Wagener (Anm. 18). Bd. 1, S. 712.

²⁵ Vgl. *Thesaurus Linguae Latinae*. Bd. IX, 2. Leipzig 1968–1981. Sp. 702f.

²⁶ Heiricus Autissiodorensis *Homiliae per circulum anni* I, 11: [...] *extraque omnia citivolis theologiae pennis exaltatus* [...]; Heirici Autissiodorensis *homiliae per circulum anni*. Bd. 1. Hg. v. Richard Quadri. Turnhout 1992 (CCCM 116), S. 90; Johannes Scotus Eriugena *Expositiones in ierarchiam coelestem* 13, 438: [...] *citivolam et altissimam extensionem* [...]; Iohannis Scoti Eriugena *expositiones in ierarchiam coelestem*. Hg. v. Jeanne Barbet. Turnhout 1975 (CCCM 31), S. 178.

²⁷ C. Iuli Caesaris *commentarii*. Bd. 3. Hg. v. Alfred Klotz. Leipzig 1927, S. 178: *tamquam scopulum sic fugias inauditum atque insolens verbum!* (Überliefert bei Gellius.)

Als Beispiel soll das vielleicht kühnste Gedicht in seinem lateinischen Œuvre dienen; zumindest aus lexikalischer Sicht muss das gelten, denn elf von zwölf Versen darin bestehen ausschließlich aus neugebildeten Wörtern, meist dreigliedrigem Komposita. Es findet sich wieder in den *Taedia Schoenburgicae* (V. 8) und richtet sich *Ad Mortas* »an die Totengeister«, schon das eine Neubildung. Eine deutsche Übersetzung kann man versuchen, weil das Deutsche zusammengesetzte Nomina kennt und frei verwendet.

Varipediclaudae, confracricurigradivae,	
gibbeidorsigerae, pellidraconiferae,	
hydrivenenilabrae, basilisciferocilacertae,	
tabidilumbimanae, collichimaerimitae,	
luminitorvituae, livalenticolubrisusurrae,	5
raucisonibaubae, linguibusulcificbrae,	
horricerasticomae, turpissimibusticolonae,	
imimedullivorae, crudicruoribibae,	
laneifilisecae, contortibipennitenentes,	
nulliviriseriae, cunthominiugulae,	10
appagete, appagete hinc, pestes, estote nec umquam	
christianagnesisponsivenustinecae.	

(Sylv. IX, 3, 8)

[Ihr Hinkfußhumpelnden, Bruchschenkelschreitenden,
 Buckelrückentragenden, Drachenhautbekleideten,
 Natterngiftlippigen, Wutbasiliskechsigigen;
 Faullendenleichnamigen, Chimärenhalsartigen,
 Finsteraugschauenden, Blaßnatternzischenden,
 Rauhkeuchhustenden, Spaltzungenbergenden,
 Schlangenhaarstrotzenden, Ekelgrabhausenden,
 Innerstmarkverzehrenden, Rohbluttrinkenden,
 Spinnfadenschneidenden, Krummaxttragenden,
 Keinmannschonenden, Jedermannwürgenden
 hinweg mit euch, fort von hier, ihr Seuchen, und seid niemals
 ChristianAgnesenSchönpärchenstötende.]

Was Fleming da über den Gräbern aufsteigen lässt, sind lexikalische Verwachsungen, Wortungetüme, ein Totentanz zunächst missgebildeter, später (ab V. 8) immer bedrohlicherer Gestalten. Der daran gemessen einzig plane Vers 11 ist ein Abwehrzauber, elidierte Sprachmagie, bekannt durch die Exorzismusformel *appagete Satana*. Das Gedicht ist gelungen: Die sprachliche Freiheit weiß Fleming für eine wunderbare Synthese von Inhalt und Wort, von *res* und *verba* zu nutzen; die lateinische Sprache wird in seinen Händen formbar und dienstbar gemacht, weil er die in ihr angelegten Wortbildungsmöglichkeiten zu nutzen weiß.

Und das nun ist eigentlich – oben war es erwähnt – ein Charakteristikum der lateinischen Sprache der Scholastik, jener Sprachstufe also, an der die Sprachkritik des Humanismus sich einst entzündet hatte. Befragt man die lateinische Tradition, dann begeht Fleming Ungeheuerlichkeiten. Wie grotesk dreigliedrige lateinische Komposita gewirkt haben, das weiß man aus dem Komödientitel *Horribilicribrifax* des Andreas Gryphius († 1664). Es war schon verpönt, mit einem

(sog. penthemimerischen) Einzelwort einen Halbvers zu füllen.²⁸ Einen ganzen Vers mit zwei Wörtern zu »stopfen« hat erst der spätantike Reisedichter Rutilius Namatianus einmal gewagt; sein *Bellerophontis sollicitudinibus* gilt als »der einzige Pentameter der lateinischen Literatur, der nur aus zwei Wörtern besteht«. ²⁹ Dass dies nur stimmt, wenn man die lateinische Literatur im 5. Jahrhundert aufhören lässt, sieht man; aber es gilt: Nach Ausweis der Überlieferung hat es das bis zum 5. Jahrhundert nicht gegeben und auch danach erst wieder im Barock; die Traditionsbindung hat es nicht anders zugelassen. Und Fleming überbietet sogar das. Schaut man genauer hin, dann haben neun der zwölf Verse Binnenreim; dieser sog. leoninische Reim galt den Humanisten als dunkle mittellateinische Verirrung. Der gewagteste Kunstgriff aber ist es, den letzten Pentameter mit einem Wort zu füllen. Die Bestandteile sind gut zu erkennen: Christian heißt der Bräutigam, Agnes die Braut, die beiden bilden ein Pärchen *sponsi*, und zwar ein schönes *venustus*, welches der Tod *nex* nicht bedrohen soll: *Christianagnesisponsivenustinecae*. Christian und Agnes von Schönburg durften sich rühmen, Wortbestandteil des ersten lateinischen Pentameters aus einem Wort geworden zu sein – so zumindest der momentane Kenntnisstand –, und Fleming ist dort angekommen, wo die Sprachkunst an ihre natürliche Grenze stößt. In dieser Entwicklung ist die nächste klassizistische Reaktion schon angelegt.

Dass sich hinter solcher Darbietung nicht nur Freude am Wortspiel, sondern ernsthafter Ausdruckswille verbirgt, sei abschließend noch einmal belegt. An dem spätantiken Autor Aurelius Prudentius Clemens († nach 405) war zu lernen, wie man in der lateinischen Dichtung einen abbildenden Stil umsetzte, d. h. wie man mit den Mitteln des Metrums und des einfachen rhetorischen Schmucks, etwa der Wortbildung und Lautmalerei, den Inhalt sprachlich reproduzierte. Noah hatte nach dem Abschwellen der Fluten zuerst einen Raben aus der Arche entsandt (Gen 8,6f.), der nicht wieder heimgekehrt war. Wo hatte sich dieser niedergelassen? Die Bibel gab darauf keine Antwort, weshalb schon in der Väterzeit eine Deutung die Lücke füllen musste.³⁰ Der (schwarze) Rabe hatte sich an schwimmenden Kadavern sattgefressen, die (weiße) Taube pflichtgetreu das Friedenszeichen zur Arche getragen. Prudentius dichtet:

²⁸ Zum Gebrauch solcher Wortformen vgl. den Aufsatz von Max Bernhard. Die penthemimerischen Wortformen im griechischen und römischen Pentameter. In: *Philologus* 84 (1929), S. 10–34.

²⁹ Rutilius Claudius Namatianus: *De reditu suo sive Iter Gallicum*. Hg. v. Ernst Doblhofer. Bd. 2: Kommentar. Heidelberg 1977, S. 206 (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Reinhard Düring, Heidelberg); die wichtige Studie von Bernhard (Anm. 28) hat Doblhofer zitiert; er hätte darin Flemings Gedicht finden können; Caspar von Barth hat übrigens 1623 eine eigene Namatian-Edition herausgegeben.

³⁰ Augustinus *Quaestiones in Heptateuchum* Gn, 13: *Quod scriptum est dimissum esse corvum nec redisse et dimissam post eum columbam et ipsam redisse, quod non invenisset requiem pedibus suis, quaestio solet oboriri, utrum corvus mortuus sit an aliquo modo vivere potuerit. Quia utique, si fuit terra ubi requiesceret, etiam columba requiem potuit invenire pedibus suis. Unde conicitur a multis, quod cadaveri potuit corvus insidere, quod columba naturaliter refugit; Sancti Aurelii Augustini Quaestionum in Heptateuchum libri VII Locutionum in Heptateuchum libri VII De octo quaestionibus ex Veteri Testamento*. Hg. v. Jean Fraipont. Turnhout 1958 (CCSL 33), S. 5.

Nuntia diluvii iam decrescentis ad arcam
 ore columba refert ramum viridantis olivae.
 Corvus enim ingluvie per foeda cadavera captus
 haeserat; illa datae revehit nova gaudia pacis.

(Prudentius *Dittochaeon* 3)³¹

[Als Botin der schon abschwellenden Fluten bringt die Taube im Schnabel einen Zweig des ergrüneten Olivenbaums zur Arche zurück. Der Rabe war nämlich von Fresssucht besessen auf den grässlichen Leichen hängengeblieben; sie aber führt das Freudenzeichen des erneuerten Friedens heim.]

In den letzten beiden Versen findet man die Elemente des abbildenden Stils: Gut hörbar ist das Würgegeräusch des Raben, welches Prudentius durch die Elision von *enim* mit dem in klassischer Literatur seltenen *ingluvies* nachahmt. Es war zweitens Konvention, dass ein syntaktischer Einschnitt nur in Ausnahmen mit einem Fußende, etwa mit dem Ende eines Daktylus zusammenfallen durfte, denn dann entstand dort keine Zäsur, sondern ein markanterer Einschnitt, eine Diärese; der Vers klapperte, stockte. Prudentius nutzt das: Er lässt nach *haeserat* den Vers hängenbleiben, genau wie der Rabe auf den Leichen ›hängengeblieben‹ war, und beschleunigt gleich darauf mit flinken Daktylen wieder, um den schnellen Rückflug der Taube einzufangen. Eine Möglichkeit der Abbildung konnte es also sein, gegen die Konvention zu verstoßen und ein Signal an den Leser zu geben. So eine Grenzüberschreitung war – wie gehört – auch der Einsatz einer penthemimerischen Wortform. Prudentius überschreitet die Grenze selten; in *Apotheosis* 863 verwendete er einmal solch ein übermäßiges Wort, um den zu umreißen, der nicht mit Worten zu beschreiben ist: *incircumscrip-tus Dominus, sed tradita forma est*.³² Fleming hat nicht nur diesen Vers gekannt, sondern auch die Abbildung des Prudentius aufgegriffen und überboten. Am 1. Februar 1631 kam er zu der hohen Ehre, eine eigene Bibeldichtung vor der versammelten Leipziger Professoren- und Studentenschaft vortragen zu dürfen. Gegenstand war die Geburt des Herrn (Sylv. IX, 2; *Iesu Christo sacrum natalicium*), ein Mysterium, das auch mit den stärksten Mitteln der Sprache nicht zu fassen war. In Vers 458 wird die Gottesmutter apostrophiert: ›Den unumschränkten und unermeßlichen, den Herrn hältst du Reine umschlossen [...].‹ – *Incircumscrip-tumque incompraehensibilemque / intemerata capis Dominum [...]*.³³ Erneut ist jenes Übermaß an Kunst belegbar, das Kennzeichen des Manierismus ist: Fleming überschreitet die festgelegten Grenzen nicht nur mit dem penthemimerischen *incircumscrip-tus* des Prudentius, sondern mit einem zweiten übermäßigen Wort. Über das Vorbild hinaus gelingt es ihm, die Unermesslichkeit Gottes abzubilden und den Kontrast zu der irdischen Enge, mit der die Gottesmutter den Herrn umfängt, zu schärfen. Das ist ein Ma-

³¹ Aurelii Prudentii Clementis carmina. Hg. v. Maurice P. Cunningham. Turnhout 1966 (CCSL 126), S. 390.

³² Ebd., S. 107; ich finde außerdem *Contra Symmachum* I, 385: *amphitheatralis spectacula tristia pompae*; ebd., S. 199.

³³ Eigentlich wäre *incompréhensibilis* im daktylischen Metrum nicht verwendbar; Fleming nimmt sich die (übrigens in Hss. oft anzutreffende) Lizenz, durch Diphthong zu ersetzen und so die Silbe zu längen.

nerismus, der der Verdeutlichung, der Eindringlichkeit dient und dem Publikum einen hohen ästhetischen und intellektuellen Reiz geboten haben muss.

Fleming folgt in seiner manieristischen Dichtung natürlich einer Schule. Einmal hat er in dem vielbesprochenen Gedicht Sylv. I, 4 (*Satyra*) das gegenüber Kritikern geltend gemacht und dabei (V. 64) die Exponenten seiner Dichtungsauffassung benannt: die beiden Scaliger (Julius Caesar † 1558; Joseph Justus † 1609), Friedrich Taubmann († 1613), Caspar von Barth, Daniel Heinsius († 1655). Insbesondere von Barth wird einen erheblichen Einfluss ausgeübt haben; auf seine Anregung dürften Flemings Experimente mit mehrgliedrigen Composita zurückgehen; man kann das in Barths *Amphitheatrum sapientiae* nachprüfen.³⁴ Caspar von Barth hat »Dichtung als angewandte Philologie« exerziert,³⁵ und auch für den frühen Fleming gilt dieser Hang zu einer – das ist nicht abwertend gemeint – philologischen Poesie. Dass Fleming in seinem lateinischen Werk später davon abgerückt ist, wird gern mit der deutschen Dichtung erklärt. Die engen und enger werdenden Möglichkeiten in der lateinischen Dichtung hätten auf das weitgehend unbestellte Feld der muttersprachlichen Dichtung gelenkt und den Innovationsdruck im lateinischen Werk abgebaut. Es gilt aber auch zu bedenken, dass solche manieristische Sprachkunst nur ein bestimmtes Publikum angesprochen haben kann. Fleming hat Zeit seines Lebens nur sechs eigene, größere lateinische Drucke herausgegeben, fünf in Leipzig, einen in Reval,³⁶ und ausgerechnet die Leipziger Drucke sind die stärksten Zeugnisse seiner manieristischen Stilhaltung. Der Grund ist meines Erachtens ein denkbar einfacher: Hier gab es das Publikum dafür, ein akademisch gebildetes, in aktuellen Stilfragen geschultes und mit Sprachkenntnis begabtes Publikum, das allein Geschmack an diesen außerordentlichen Erzeugnissen neulateinischer Kunstdichtung haben konnte. Auf der Reise zahlt Fleming in kleinerer Münze, auch da souverän und mit teils wunderbaren Ovidimitationen. Er war ein typischer Vertreter einer umfassend gebildeten Gelehrten- und Dichtergeneration, die über Sprache, Formen und Stilistik der gesamten Latinität verfügte; die lateinische Dichtung hat dieses Niveau seitdem nicht mehr erreicht.

³⁴ Dort das Gedicht VIII, 8 (*Fama*); Caspar von Barth: *Amphitheatrum Sapientiae*. Hanau 1613, S. 145.

³⁵ Hoffmeister (Anm. 2), S. 43.

³⁶ Vgl. Gerhard Dünnhaupt: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*. Zweite, verbesserte und wesentlich vermehrte Auflage des *Bibliographischen Handbuchs der Barockliteratur*. Zweiter Teil: Breckling–Francisci. Stuttgart 1990 (Hiersemanns *Bibliographische Handbücher* 9, II), S. 1490–1513, Nr. 3, 6, 8.1, 17, 21 u. 62.