universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

# Laurentius von Schnüffis

**Krasser, Maria**

**1937**

III. Lieddichtung

urn:nbn:at:at-ubi:2-2714

## III. L i e d d i c h t u n g

## I. Die beiden Liederbücher im Werturteil ihrer Zeit und des Dichters.

Durch seine beiden Liederbände, das "Mirant. Flötlein" und die "Mirant. Mayen=Pfeiff," war Laurentius mit einem Schlage bekannt und berühmt geworden. Sie mussten in kurzen Zeitabständen immer wieder neu aufgelegt werden, sie wurden nachgeahmt und bewundert und Kaiser Leopold I. ehrte ihren Sänger durch die Dichterkrönungsurkunde. Das Geheimnis des Erfolges lag aber bei Laurentius weniger an einer bedeutenden dichterischen Kraft. Es war religiöse Zweckpoesie, die starken äusseren Einflüssen zugänglich war und sich noch nicht zu voller innerer Einheit, zur letzten Rundung durchgerungen hatte. Das Packende und Einmalige daran ist die kernige Persönlichkeit des Miranten, die immer wieder das langatmige Moralisieren, die allzu gewissenhaft durchgeführten "Vernunfft=Beweisungen"[1], die schäferliche Maskerade durchbricht. In diesem wunderlichen Gemisch von Eigenem und Angelerntem, von persönlicher Freiheit und zeitlicher Gebundenheit, von ursprünglichem Temperament und erarbeiteter innerer Festigung , von Weltlichkeit und Geistlichkeit liegt der eigenartige Reiz der beiden Liederbände.

Ein gewisses Missverhältnis von Wollen und Können muss Laurentius selbst empfunden haben, wenn er am Ende des "Mirantischen Flötleins"

---

1) Mff. Vorred/ an den geneigten Leser.

in rührender Bescheidenheit bekannt:

"Was ich nicht wol gereimbt, hab ich doch wol gemeint."

(Abschied des Mirantenvon dem geliebten Leser, Vers 8)

Und der "Mirant. Mayen=Pfeiff" gibt er das treuherzige Versprechen mit auf den Weg:

"Mein Hertz wird das erstatten/
Was meine Zung nicht kann.""

(Anflehung Himmlischer Hülff, Vers 55/56).

Das klingt zu schlicht und echt, um an falsche Bescheidenheit oder versteckte Eigenlob, wie es in der Dichtung der Zeit ja häufig war, denken zu lassen. Von einem unbewusst feinen Gefühl für die eigenen Möglichkeiten geleitet, steckt Laurentius in diesem Selbsturteil die Grenzen seiner Lieddichtung ab.

## II. Das Mirantische Flötlein.

1682 erschien zu Konstanz das erste der beiden Liederbücher:

**Die Auflagen.**

"Mirantisches
Flötlein.
Oder
Geistliche Schäfferey
In welcher Christus/under dem
Namen Daphnis/die in dem Sünden=
Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem
bessern Leben aufferweckt/und durch wunderliche
Weis / und Weeg zu grosser Heiligkeit
führet.

Durch

P. F. Laurentium

von Schnüffis Vorder= Oesterrei=

chischer Provintz Capuzinern /

und Predigern.

Mit Erlaubnüß der Obern: auch sonder =

barer Freyheit Ihro Köm. Kayserl. Majestät /

nicht nachzudrucken.

Gedruckt zu Constantz/

In der Fürstl. Bischöffl. Druckerey/

Bey David Hautt/ Anno 1682.

In Verlegung Johann Jacob Mantelin Burgern /

und Handelsmann zu Lauffenburg."[1]

8°, 316 Seiten, 31 Kupfer[2], 30 Melodien.

Der Titel hat nur Schwarzdruck.

Die nächsten Auflagen erschienen in den Jahren 1694[3] und 1695[4] bei Emanuel und Joh. Georg Küniger zu Frankfurt. Die Frankfurter Ausgaben dekken sich vollinhaltlich mit der Erstauflage von 1682, auch die Seitenzahl 316 ist sich gleich geblieben. Nur die Kupfer fehlen. Nach dem Tode des Dichters erlebte das Werk 1711 eine neue Auflage[5] bei Emanuel und Joh. Rudolf Thurneysen zu Frankfurt, eine letzte 1739[6] im gleichen Verlag. Auch diese posthumen Ausgaben

---

1) Zugänglich im Museum Ferdinandeum, Innsbruck, und in Kloster Mehrerau, Bregenz.
2) J.G. Glückher del., M. Küsell fec.
3) Zugänglich in der Bayer. Staatsbibliothek, München.
4) Zugänglich im Vorarlberger Landesarchiv, Bregenz, und im Pfarramt Schnifis in Vorarlberg.
5) Zugänglich in der Oesterreichischen Nationalbibliothek, Wien.
6) Zugänglich im Vorarlberger Landesarchiv, Bregenz, und im Kloster Mehrerau, Bregenz.

stellen einen textlich vollkommen unveränderten Abdruck der Erstauflage dar. Neu ist ein Anhang geistlicher Lieder und ein Register, in dem die Elegien alphabetisch nach den Liedanfängen geordnet erscheinen. Um das beliebte Werk auch musikalisch dem Zeitgeschmack anzupassen, erachteten es die Verleger für nötig, die einfachen begleiteten Sololieder "durch einen berühmten Musicum zu drey Stimmen neben ihren dienlichen Ritornello und Basso Continuo componieren zu lassen."[1]

Eine nur bei Goedeke[2] verzeichnete Auflage 1735 war nicht nachweisbar. Auch eine Rundfrage an deutsche Bibliotheken verlief ergebnislos.

Das Werk ist "Dem Hochwürdigsten deß Heil. Röm. Reichs Fürsten/ Herrn Hn: Emerich / Bischoffen zu Wienn/ ..." gewidmet.

Erklärung des Titels

Der Titel mag für eine Sammlung geistlicher Lieder zuerst verwunderlich erscheinen. Laurentius hatte doch, wie aus der Selbstbiographie hervorging[3], bei seinem Abschied von der Welt die Laute in Trümmer geschlagen und durch diesen symbolischen Akt vollkommen mit der geliebten Musik gebrochen. Auf diese Frage gibt er selbst in der "Vorred an den günstigen Leser" zu bedenken, "das ich die Lauten der Eitelkeit war/ wie billich/ verworffen/nicht aber auch darmit das Gott=preisende Buß=Flötlein / welches ein jeder Seelen=Hirt unverliehrlich bey sich haben sollte...." So scharf Laurentius immer den Hebel

---

1) Der Verlegern Zusatz.
2) Karl Goedecke, Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, 2.Aufl., Bd.III., Dresden 1887, S.196.
3) S.66

bei sich selbst ansetzt, so mild und verständnisvoll zeigt er sich, wenn es gilt, anderen in ihren inneren Nöten beizustehen. "In Bedenckung/ daß solche/ wann sie lange Zeit von der Herd flüchtig/ gantz verwildet die Stimme des Predigern entweders gar nicht anhören/ oder nur außlachen/ von der fetten Weyd dern Geistlichen Büchern ein Eckl tragen.... dahero ich mir fürgenommen vermittelst eines H. Betrugs durch dises zwar fürwitzig=klingendes/ doch durchauß/ geistliche Flötlein gegen solche einen Versuch zu thun..."

So wird mit einer graziösen und liebenswürdigen Geste bereits im Vorwort auf den lehrhaften Zweck der Sammlung hingewiesen.

Die Gruppierung der 30 Elegien, deren jede genau 20 Strophen umfasst, in drei gleiche Teile erfolgte nach einem einheitlichen, steigernden Prinzip. In den 10 Elegien des 1. Teiles wird "der Streitt = Stand einer von der Welt zu Gott kehrenden Seelen" dargestellt, im 2. Teil "der süeß =werdende Buesses = Stand einer nunmehr zu Gott bekehrten / und hoffenden Seelen", im 3. Teil "der Frewden=Stand einer liebenden/ und mit Gott vereinigten Seelen", - also die drei Stufen des innerlichen Lebens, die via purgativa, die via illuminativa, die via unitiva, die schon in der Bekehrungsgeschichte des Miranten eine Rolle spielten. Eine innere Entwicklung steht also im Mittelpunkt. Die christliche Seele wird durch Clorinda verkörpert, die durch Daphnis, den guten Hirten, zu einem Leben der Busse und sühnenden Liebe erweckt wird.

Einteilung

Die straffe zyklische Anordnung ist ein Kennzeichen der Mirantischen Werke. Sie weiss sich auch später, in den Sammlungen der Verspredigten, zielbewusst durchzusetzen, obwohl dort kein handlungsmässiges Bindeglied mehr gegeben ist. Trotzdem aber diese Lieder aufeinander abgestimmt sind und aufeinander aufbauen, bildet doch jede Elegie ein in sich abgeschlossenes Ganzes von selbständiger Tektonik, das den als Motto vorangestellten Themasatz, der zum grossen Teil aus den Psalmen oder dem Hohen Lied gewählt ist, erschöpfend behandelt.

Anleihen des Franziskaner-predigers Brez bei Laurentius.

Gerade diese Selbständigkeit der einzelnen Elegien ermöglichte zeitgenössischen und späteren Erbauungsschriftstellern mühelose Anleihen. P. Gandolf Korte[1] hat beispielsweise nachgewiesen, dass der Franziskanerprediger P. Brez in drei verschiedenen Werken ohne Angabe der Quellen Strophen aus dem "Mirant.Flötlein" übernahm und nur wegen des Akrostichons den ersten Vers jeder Strophe änderte. In "Hortus deliciarum spiritualis.... Predigen auff jede Feyertäg des gantzen Jahres", Nürnberg 1720, die Strophen 16, 18, 19, 20 der IV. Elegie des 3. Teiles. In "Excitatorium adhortantis sese Christiani... geistliche Weck-Uhr....", Nürnberg 1722, die Strophen 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20 der V. Elegie des I. Teiles. In "Excaecatorum surditas .... Predigen auff alle Sonntag des Jahres", Nürnberg 1726, die Strophen 1, 4, 6, 10, 11, 13, 17, 18 und 20 der I.Elegie des 1.Teiles.

---

1) a.a.O. S. 64, 67, 84.

## III. Die Mirantische Mayen=Pfeiff.

10 Jahre nach der Erstauflage des "Mirantischen Flötleins" erschien der zweite Liederband: **Die Auflagen.**

"Mirantische
Mayen=Pfeiff
Oder
Marianische
Lob = Verfassung/
In
Welcher Clorus/ein Hirt/der
Großmächtigsten Himmels = Königin/
und Mutter GOttes Maria unver =
gleichliche Schön= Hoch= und Vermö=
geheit anmüthig besingt.
Geist= und Weltlichen & auch Predi=
gern/ sehr nützlich/ und annehmlich zu lesen.
Mit schönen Kupffern/ und gantz neuen Melodien gezihrt.
Durch
F. Laurentius von Schnüffis
Vnder Oesterreichischer Provintz
Capuzinern und Predigern.
Mit Röm. Kayserl.Majestät Gnad und Freyheit
auch Bewilligung deren Obern
Villingen /
Bey Johan Caspar Bencard/ Acad.Buchhandlern.
Anno 1691"[1]

8°, 332 Seiten und 4 Seiten "Auffopferung" als Anhang,
31 Kupfer[2], 30 Melodien.

---

1) Zugänglich in der Kapuzinerbibliothek Immenstadt i./Allgäu
2) J.G. Glückher del., Uhlr. Kraus f.

Rotdruck haben die Zeilen 2, 5, 7, 12, 21 und 23.

Die nächste Auflage erschien Dillingen 1692[1] im selben Verlag, die letzte nach dem Tode des Dichters Dillingen 1707[2].

Goedeke[3] zitiert eine ~~neue~~ Ausgabe III 8 o.O u.J., die unauffindbar war.

Erklärung des Titels.

Dem schäferlichen Titel liegt ein lieblicher Vergleich zugrunde. Die Mayen=Pfeiff der Hirten ist nichts anderes "als eine von grüner Dorn Hecken oder wildem Schoß abgestreiffte Rinde," die, obwohl "andere Pfeiffen und Flöten an den Thon/ und Kunstfähigkeit ihr weit überlegen," dennoch "zu lieblicher Früling Zeit nicht wenig erfrischt/ und erfreut." (Dedicatio). So lieblich möge auch die "Mirantische Mayen=Pfeiff" klingen, nicht wegen ihrer kunstvollen Verse, sondern wegen des Frühlings, den sie preise: denn "Maria ist ein lieblicher Früling/in dem sie uns das fruchtbare Thau/ und warmen Gnaden=Regen gebracht/ nach welchem die liebe Alt=Vätter so lang und hertzlich geseuffzet." (Dedicatio).

Einteilung.

Die Anordnung der 30 Elegien, deren jede wiederum 20 Strophen umfasst, ist dieselbe wie im "Mirant.Plötlein" . Wiederum ist jeder Elegie die entsprechende Melodie und ein Kupfer vorangestellt. Der künstlerische Wert dieder Kupfer ist gegenüber dem der Kupfer des ersten Liederbandes ungleich höher. Sie sind zwar vom selben Zeichner entworfen, der aber diesmal einen Stecher von

---

1 ) Zugänglich im Vorarlberger Landesarchiv, Bregenz, und im Museum Ferdinandeum, Innsbruck.

2) Im Besitz der Schweizer Kapuzinerprovinz, Standort Kapuzinerbibliothek Sursee.

3.) Karl Goedeke, Grundriss zur Geschichte der dt. Dichtung, 2. Aufl., Bd III., Dresden 1887, S196

~~von~~ ganz bedeutender Qualität gewonnen hatte.

Zweck und Inhalt der 30 Elegien ist eine Verherrlichung Mariens. Jede Melodie behandelt, im Anschluss an die als Motto vorangestellte Bibelstelle, in sich abgeschlossen eine Eigenschaft Marias. Das ganze ist wiederum in ein sinnl.-übersinnliches Liebesverhältnis eingekleidet. Clorus, ein Hirte, besingt in hingebungsvoller Liebe die Schönheit und Tugenden Marias. Diesmal aber wird die zyklische Einheit der Elegien nur durch die Einheit der Personen und der Stimmung festgehalten. Es fehlen die handlungsmässigen Bindeglieder und der stufenweise aufbauende innere Entwicklungsgang des "Mirant. Flötleins." Dennoch ist die "Mirant.Mayen-Pfeiff" im Ton viel ruhiger und ausgeglichener und wirkt dadurch einheitlicher und in sich abgerundeter als der erste Liederband. Eine gewisse Steigerung, ein kleiner Höhepunkt ist an den Schluss verlegt, wenn Clorius in der letzten Elegie (3.Th.,X) sehnlichst nach der Anschauung Mariens verlangt. Damit ist der Gipfel des innerlichen Lebens erreicht, die freudige Preisgabe des persönlichen Seins, die Sehnsucht nach völliger Verschmelzung mit dem Ewigen. Dieser Akt der Selbstentäusserung war auch im "Mirant.Flötlein" Ziel und Endpunkt.

Es wurde die Frage aufgeworfen[1], ob Laurentius durch diesen Marienliederband der Laurentius und die Mai-

---

1) P. Innozenz von Schongau, Ursprung der Maiandacht in: St.Fidelis-Glöcklein 1915/1916,Bd.IV, No. 1, S. 1 ff.

Begründer der Maiandacht geworden ist. Laurentius verrät mit keinem Wort eine derartige Absicht. Es geht auch nicht an, die 30 Elegien mit der abschliessenden "Auffopferung" auf die 31 Maitage zu verteilen, da sich ja auch im "Mirant. Flötlein" und später in der"Mirant. Maultrummel" diese Dreiteilung in je 10 Elegien findet. Maiandacht.

Auch der Gedanke, einen besonderen Monat im Jahr Maria zu weihen, ist nicht neu. Franz Xaver Eberle hat auf ein Andachtsbuch "Marienmonat" hingewiesen[1], das in 2 Auflagen, Köln 1657 und Molsheim 1699, erschienen sein soll. Die Erstauflage, auf die es hier ankommt, war mir nicht zugänglich, aber die Angaben scheinen verlässlich. Auf diesen "Marienmonat" ginge also der Gedanke zurück, einen Monat im Jahr Maria zu weihen. Welchen, das wird nicht angedeutet.

Das Verdienst nun, gerade den Mai zum Marienmonat erwählt zu haben, gebührt unstreitig Laurentius. Dass er damit nicht einer verbreiteten Vorstellung entgegenkam, sondern tatsächlich etwas Neues wagte, geht schon aus seinen langen Erläuterungen in der Dedicatio und in der II. Elegie des 1.Teiles hervor.

Eine besondere Marienverehrung im Mai gab es also auf deutschem Boden schon lange bevor die katholische Maiandacht in ihrer heutigen kirchlichen Form in Italien auftauchte.[2]

---

1) Franz Xaver Eberle, Die Maiandacht, in: Augsburger Postzeitung, 15.Mai 1922.

2) Die Maiandacht ist zum erstenmal 1713 in Italien nachweisbar. Vorerst blieb sie auf den häuslichen Kreis beschränkt, erst gegen Ende des XVIII.Jahrh. wurde sie durch den Jesuiten Lalomia in ihrer heutigen kirchlichen Form in Rom abgehalten. Ihre of-

Laurentius hatte seine Marienlieder "Eleonorae Magdalenae Theresiae, Gekrönten Römischen Kayserin" als „einer zarten Liebhaberin der grossen Himmels=Königin" zugeeignet. Die Dichterkrönungsurkunde war ein sichtbares Zeichen des allerhöchsten Beifalls. Aufnahme und Fortwirken

Für den Publikumserfolg zeugen die 3 Auflagen. Mit der letzten Elegie der "Mirant.Mayen=Pfeiff" hat sich Laurentius ausserdem ein bleibendes Denkmal gesetzt. Das Lied "Sonnen=schön prächtige" ist - wenn auch vielfach geändert, gekürzt, zersungen - durch seinen innigen Ton und seinen einprägsamen Rhythmus ein volkstümliches Kirchenlied geworden und geblieben.

\+ \+
\+

## IV. Der mystische Untergrund.

Obwohl in beiden Liederbüchern ein göttlich-menschliches Liebensverhältnis im Mittelpunkt steht, obwohl beide im glühenden Streben nach einer höheren Schau des Ewigen gipfeln, kann man doch nicht von einer mystischen Durchdrungenheit schlechthin sprechen. Mystik ist nicht die Sache einer gläubigen Gemeinde, sondern der Ruf der Gnade,

1.) Laurentius und das mystische Erleben.

---

fizielle Sanktion erfolgte Anfang des XIX. Jahrh. durch zwei Ablassdekrete Pius VII. vom 21.III. 1815 und 18.VI.1822.
Vergl. Dazu Düringer II, S.74
desgl. J. Beckx, S.J., Monat Mariä, Freiburg i./Breisgau 1901, S.X.

der an Wenige, Auserwählte ergeht. Mystik führt nicht ins Volk, sie entfremdet der Masse, ja, sie drängt geradezu zu einer Übersteigerung des Individuellen. Die folgenden Untersuchungen werden aber erkennen lassen, dass es in beiden Werken gar nicht in erster Linie auf Selbstbefreiung, Selbstentladung ankam. Es sollte damit religiöse Gebrauchskunst geschaffen werden, deren Wirkung auf den Leser weniger auf aesthetischem als auf religiös-sittlichem Gebiet liegen sollte. Der Leser sollte zu demselben religiösen Akt, angefeuert, mitgerissen werden.

Dazu kommt, dass die Mystik für Laurentius keine innere Notwendigkeit, kein wesenhafter Bestandteil seines inneren Seins war. Wenn wir Mystik im engsten Sinne begreifen, als Wesensverschmelzung mit dem Göttlichen, als Ueberschattetsein von den höchsten Geheimnissen, als begnadetes Getroffenwerden vom Hauch der Unendlichkeit - da muss Laurentius bescheiden ferne stehen. Ein über die eigene Gebundenheit triumphierendes, weltenweites Sich-Erschliessen, der grosse Affekt, die hingabeselige Entrücktheit sind ihm ebenso fremd wie das spekulative Vorwärtstasten zu den letzten Rätseln. Seine ganze Veranlagung war herb, männlich, erdverwurzelt, seine Religiosität hart erkämpfter Besitz, tatbereit, dogmatisch verankert. Mit seiner gefestigten inneren Haltung stand er jedem seelischen Experiment, das seinen schwer errungenen Herzensfrieden gefährden konnte, nicht als ängstlicher Skrupulant, wohl aber sehr entschlossen ablehnend gegenüber. Die Grenzgebiete

zwischen Ekstase und Selbsttäuschung, zwischen Gottesliebe und Eigenliebe, zwischen Kirchlichkeit und Willkür wusste er klug zu vermeiden.

Dass er aber dennoch fruchtbaren Boden für wertvolle Anregungen von aussen bot, ist Beweis genug, dass diese herbe, gezügelte Haltung keiner inneren Unfreiheit entsprang. Die grossen spanischen Mystiker des XVI. Jahrhunderts, die lebenswarmen Lehren seines Ordensgründers, der praktische, weltnahe Geist eines Franz von Sales, die innige Gottesminne Spees fanden in seinem Herzen freudigen Widerhall. Und obwohl ihm der schöpferisch-mystische Impuls fehlte, wusste er sich mit staunenswerter Hingabe und Erlebenskraft an fremder Glut zu entzünden. Aber er verliert kaum je den festen Boden unter den Füssen: Nicht die Schau ist ihm das Primäre, sondern die Tat, nicht die Entrücktheit des Einzelnen, sondern die innere Hebung und Beglückung weiterer Kreise.

Von dieser Einstellung her ist der mystische Untergrund der beiden Liederbände zu erklären. Ihr Ziel ist eine neue, stärkere, innigere Hingabe an Gott - also das Ziel auch der Mystik im weiteren Sinne. Wichtig erscheint, dass sich Laurentius keinem selbstgenieesserischen Jenseitsleben hingibt. Er will Sucher, Führer und Wegbegreiter zugleich sein. Zwei Wege will er erschliessen: den rein beschaulichen, der, von der kreatürlichen Ichdurchdrungenheit her bestimmt, das Göttliche in den menschlichen Vorstellungskreis herabzwingt, den Weg, den die mittelalterlichen Mystiker, die grossen Spanier, Spee vorausgegangen waren. Es ist der Weg des inneren Trostes,

der
/leidenschaftlichen Glut, der Entrückung, der aber nicht allen erschlossen ist. Laurentius unterscheidet sich von seinen Vorgängern dadurch, dass er diesen Weg nicht nur selig erregt beschreitet und sich dem grossen Unbekannten nicht in unmittelbarer, freudiger Gläubigkeit in die Arme wirft, Er schlägt immer wieder Brücken zwischen Bild und Urbild, in klarer Übersichtlichkeit begründend und beweisend.

Schwerer und härter, aber nicht minder trostreich und sicher ist die Stufenleiter des asketischen Tugendweges, auf der sich der kämpfende Christ den Himmel erstürmt. So führen beide Wege zum Endziel des innerlichen Lebens, zur Vereinigung mit Gott. Nur die Basis, auf der sich diese Vereinigung vollzieht, ist eine andere: Hier wird das Göttliche in die menschlichen Kleinheit eingefangen, dort sucht sich die Seele durch Selbstverleugnung vom Kreatürlichen zu lösen und zum Göttlichen emporzuschwingen.

Es handelt sich also im Folgenden keineswegs um die Darlegung eines mystischen Systems. Wohl aber soll Einblick getan werden in die freudige Bereitschaft und Aufgeschlossenheit eines durchaus innerlich gestimmten Mannes und verfolgt werden, wie die fremde Saat auf diesem fruchtbaren Grund zur Blüte und Reife kam.

2.) Sinnliches Erleben des Uebersinnlichen.

Die neue sinnlich-leidenschaftliche Sprache, mit der die Spanier die Kraft und Glut ihres inneren Erlebens darstellten, wurde auf deutschem Boden zum erstenmal von Spee angestimmt. Damit aber erfuhr das deutsche Christusideal eine

grundlegende Wandlung. Der gewaltige, starke Gott der Reformationszeit, der als "eine feste Burg" alle menschliche Kleinheit überragte, stieg nun als hilfreicher Vater zu seinen Kindern, als guter Hirte zu den Verirrten, als schönster Bräutigam zur liebenden Seele herab. Laurentius unterscheidet sich dadurch rühmlich von der geistlichen Liebeslyrik der Zeit, dass er der Person Christi mit Ausnahme der schäferlichen Maskerade nicht zu nahe tritt. Während Spee, seine Nachfolger auf protestantischem Boden und später Scheffler detaillierte Beschreibungen Christi geben, legt sich Laurentius massvolle Zurückhaltung auf und beschränkt sich auf ganz allgemein gehaltene, superlativische Vergleiche. Dazu kommt, dass Laurentius kein ausgesprochen visueller Typ war und dass alle seine Darstellungen visueller Eindrücke matt und verschwommen sind. Seine Beschreibungen des Geliebten sind konstruiert, nicht geschaut. Aber der Mangel wird in köstlichen Besitz umgewertet: Er wird zur treibenden Kraft des innerlichen Lebens, er steckt im Ziel, das die starke Brücke zwischen Diesseitsgebundenheit und Jenseitsfreiheit schlagen soll. Die Anschauung Gottes steht am Ende des Tugendweges, glühend ersehnt und begehrt.

Die Anschauung Gottes.

Laurentius unterscheidet eine zweifache Schau des Göttlichen: Wenn Christus als schäferlicher Bräutigam zur liebenden Seele tritt, sie ermuntert und aufrichtet, so ist das wohl eine grosse Begnadung, ein unfassbares Glück. Aber es ist noch nicht die Krone des innerlichen Lebens, erst eine Stufe. Die Seele ist noch nicht reif für die letzte An-

schauung Gottes: Darum nimmt er eine Gestalt an, die ihrem menschlichem Begreifen entgegenkommt; er verhüllt gleichsam sein göttliches Licht mit einem milden Schleier, damit seine übergrosse Helle nicht blende und zermalme, sondern wärme und belebe. Diese irdische Erscheinung Christi soll seine wahre göttliche Wesenheit nur ahnen lassen.

Die zweite und eigentliche Schau Gottes vollzieht sich erst, wenn der Wille danach so stark wird, dass er alles Körperliche überwindet, wenn die Jenseitssehnsucht über das Diesseits triumphiert:

"Mein hier = verbleiben/
Und Zeit vertreiben /
Ach währet allzu lang !
Das groß Verlangen /
Gott umbzufangen
Macht mir unsäglich bang !
Ey laß ! Warumb denn sterb ich nicht/
Der langen Zeit
Forthin befreyt /
In Schawung Gottes Angesicht !"
(Fl.3.Th., IX ,16)

Noch deutlicher spiegelt sich diese Grundhaltung in der Schlusstrophe der "Mrant.Mayen-Pfeiff:"

"Deine Gnad wird mir dein
Angesicht müssen seyn /
Weil ich hier bin /
Massen unwürdig ich
Völlich zusehen dich /
Biß ich zu deiner
Gegenwarth reiner
Schaiden werd' hin:
Allwo ich dann werd' ewiglich /
O schönste Frau/ anschauen dich."
(Mpf.3.Th.X ,20)

Während nun Laurentius auf Erden an die Geheimnisse der Anschauung Gottes kaum zu rühren wagt - oder vermag, hat er einen anderen Weg gefunden, das Göttliche in die Grenzen menschlichen Begreifens zu zwingen. Nicht das göttliche Wesen

Versinnlichung des göttlichen Wirkens.

wird zu versinnlichen gesucht, wohl aber sein Wirken . Das Tertium comparationis seiner meisten Vergleiche ist die Handlung. Diese Vergleiche wirken nicht auf die Sinne, sondern den Intellekt: Sie lösen Reflexionen aus. Aehnliches hat H.A.Kober auch für Prokopius von Templin nachgewiesen.[1]

Besonders klar tritt dieser Vorgang in den vielen Bildern der "Mirant.Mayen-Pfeiff" entgegen. Maria wird beispielsweise ein neuer Frühling genannt (Mpf. 1.Th., II.), aber nicht, weil sie dem Frühling an Schönheit und Lieblichkeit gleichkommt. Das statische Prinzip bleibt vollkommen zurück, Handlung, Bewegung tritt an seine Stelle:

> "Dise wird besser ein Frühling genennet/
> Weil sie die wahre Hayls=Freuden gebracht/
> Nemblich in dem sie den Winter zertrennet/
> Welcher uns alle armseelig gemacht:
> Dise vertribe das frostige Wetter/
> Welches sehr plagte die liebe Alt=Vätter."
> (Mpf. 1.Th. II., 12)

Sie hat die Sonne geboren (13), Menschen und Engel mit neuer Daseinsfreude beglückt und auf öden Feldern der Erde die Blume Jesse hervorgebracht (15).

Es ist dasselbe dynamische Prinzip, das auch das barocke Gemälde beherrscht: Kein Ruhepunkt, nicht das Bleibende wird festgehalten, sondern das Geschehende eines einzigen Augenblicks.

Resonanz des Göttlichen im Menschlichen.

Aber Laurentius sucht das Wirken des Göttlichen nicht nur in sinnliche Bilder und Vergleiche einzufangen. So wenig es der Seele möglich ist, schon auf Erden in die Geheimnisse der göttlichen Wesenheit einzudringen, so leicht ist es

---

1) H.A. Korber, Procopius von Templin, in: Euphorion, Ed.XXI, Leipzig und Wien 1914, S. 705.

dieser, die kleine Kreatur mit einem Hauch ihrer Kraft zu überschatten. Die kämpfende und leidende Seele vermag also noch nicht zur vollkommenen Anschauung Gottes vorzudringen, aber sie blickt in sich und schliesst aus den Wirkungen des Göttlichen auf seine Wesenheit. Diese Wirkungen sind nicht nur geistiger Art. In der Darstellung der mystischen Getroffenheit hält Laurentius die grellen und grellsten Farben nicht mehr zurück. Die Seele fühlt sich von allen Erregungen sinnlicher Liebe durchschauert. "Krafftloß vor Liebs=Ohnmachten"[1] sinkt Clorinda zu Boden, sie glaubt vor Liebesglut verschmachten zu müssen[2], die Sinne drohen zu schwinden[3], die Liebe steigert sich zu körperlicher Qual[4], die "den Leib biß in die Seel durchrennt".[5]

Nicht die Darstellung des Göttlichen also, sondern seine Resonanz im Menschlichen steht im Mittelpunkt.[6] Es ist die Uebertragung der frommen inneren Bereitschaft des Stabat mater in die erregte, affektgeladene Sphäre des XVII. Jahrhunderts.[7]

---

1) Fl. 3.Th., II, $17^{9}$
2) Fl. 3.Th., II, 17
3) Fl. 3.Th., II, 19
4) Fl. 3.Th., IX., $^{3}$
5) Fl. 3.Th., IX, $5^{10}$
6) Ueber die gesteigerte innere Reaktionsfähigkeit des Barockmenschen vergl. Willi Flemming, Die Auffassung des Menschen im XVII. Jahrhundert, a.a.O. S. 414.
7) Eine ähnliche Haltung zeigt bereits Johannes vom Kreuz, Geistlicher Gesang, St. $32^{1-3}$, in: Karmelitenausgabe sämtl. Werke in 5 Bänden, Bd. IV., München 1925, S. 19.

In diesen Schilderungen berührt sich Laurentius eng mit der religiösen Erotik seiner Zeit,[1] mit der er auch die überreich strömenden Quellen gemeinsam hat: Die glutvolle Bilderwelt des Hohen Liedes.

3.) Der Einfluss des Hohen Liedes. Die Bedeutung des Hohen Liedes für mystisch gestimmte Zeiten.

Eine innigere Beschäftigung mit dem Hohen Liede setzte schon in den ersten christlichen Jahrhunderten ein. Auf Origines (+ 254) geht die rein mystische Auffassung des Hohen Liedes zurück.[2] Es ist die der unio mystica, der Vereinigung der nach ihrem himmlischen Bräutigam schmachtenden Seele mit Christus, der sie in heiligender und reinigender Liebe zu sich emporhebt.

Später ging diese Deutung in einer mystisch-dogmatischen Auffassung über, bei der nicht mehr die einzelne Seele, sondern die Gesamtheit der Gläubigen, die Kirche, mit der Gestalt der Braut identifiziert wird.

Daneben machte sich auf katholischem Boden noch eine dritte Richtung geltend, die in Sulamit ein Bild Mariae erblicken wollte. Auch diese Auffassung spielt bei Laurentius herein.

Im allgemeinen aber entsprach der subjektiven Haltung mystischer Seelen vor allem die ursprüngliche Deutung. Seit der Blütezeit der mittelalterlichen Mystik drang sie durch die ver-

---

1) Friedrich Spee, Trutznachtigall, Köln 1649
7. Liebgesang der Gespons Jesu, darin die Eigenschaften einer vollkommen begierlichen Liebe abgemalet seind.

2) Von Origines stammen ein Kommentar, 2 Predigten über Kap.1, 1-11, und 1,12- 2,14, desgleichen ein Büchlein über die Verteilung der Reden des Hohen Liedes auf verschiedene Personen. Vergl. Martin Goebel, Die Bearbeitungen des Hohen Liedes im XVII. Jahrh., Diss. Leipzig 1914, S.12.

schiedensten Bearbeitungen des Hohen Liedes in immer weitere Kreise. Die bräutliche Nonnenmystik, selbst die tiefdurchdachten Systeme der mittelalterlichen Klassiker wurden mehr oder weniger aus dieser Quelle gespeist. In der Gegenreformation erfuhr die Beschäftigung mit dem Hohen Lied eine neue Hochblüte, die besonders von protestantischer Seite ausging und zwar von jenen Kreisen, die gegen den Primat des Intellekts und des Dogmas zu Felde zogen und ihre innere Erneuerung von einer neuen Gefühlskultur erhofften. Die Lehre der unio mystica sollte dem religiösen Leben neue Wärme geben und die verschütteten Quellen wieder zum Strömen bringen. So wurde die mystische Vereinigung Christi mit der Seele, die der Grundzug der mittelalterlichen Mystik war, wieder Inbegriff und Ziel des religiösen Strebens. Zu den sehr zahlreichen Bearbeitern des Hohen Liedes im XVII. Jahrhundert zählen auch Opitz, Harsdörfer und Zesen.[1]

Auch bei jenen, die auf selbständigem poetischen Weg der unio mystica zustrebten, auch bei Spee und Scheffler spielte die Bildersprache des Hohen Liedes immer wieder herein. Mächtigen Zustrom und Antrieb erfuhr die neue Bewegung durch die mystische Welle, die von Spanien herüberschlug, durch die erregte Seelensprache Theresas und ihre leidenschaftliche Wiedergabe durch Johannes vom Kreuz.

---

1) Ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher Bearbeitungen des Hohen Liedes im XVII. Jahrhundert bei Martin Goebel, Die Bearbeitungen des Hohen Liedes, im XVII. Jahrhundert, Diss. Leipzig 1914, S. 51 ff.

Motive.

Die Tiefenwirkung des Hohen Liedes selbst auf Laurentius war nun derart, dass sich ihm verschiedene Motive, Vorstellungen, Wendungen so unzertrennlich einprägten, dass bei ihm die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem oft kaum mehr zu ziehen ist.

Es seien hier nur die wesentlichsten Motive herausgehoben, die nicht nur bei Laurentius, sondern in der gesamten religiösen Liebeslyrik der Zeit immer wiederkehren.

Die bräutliche Seele hat dem himmlischen Geliebten tiefe Liebeswunden geschlagen (Fl. 3.Th., I - Cant.4,9). Nun liebt er sie glühend und hingebungsvoll. Weit verbreitet ist auch das Motiv des Blumenbettes (Fl.3.Th., IV, 19 - Cant. 3,15)[1] und des Liliengartens, in den der himmlische Bräutigam herabsteigt (Fl.3.Th., IV - Cant. 6,1)[2]. Aber die Liebe wächst und wägt wie die Wolke. Steter Genuss macht träge und stumpf, er ist der Tod der Liebe wie Sehnsucht ihr Nerv. Darum brechen Prüfungen über die liebende Braut herein. Der Bräutigam verbirgt sich vor ihr und sie sucht ihn mit schmerzerfüllter Seele (Fl.3.Th.,III -Cant.1,6)[3]. Oder er

---

1) Joh. vom Kreuz, Geistl. Gesang, Str. 24
in: Karmelitenausgabe sämtl.Werke in 5 Bänden, Bd. IV., München 1925,S.15.

2) Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau 1657, 3 Th., 94. Lied.

3) Johann vom Kreuz, Geistl. Gesang, Str. 1 - 12
wie 2), S. 7 - 11.
Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau, 1657, 1. Th. 4. Lied.
Friedrich Spee, Trutznachtigall, Köln 1649, 9. und 10. Gesang.

geht an ihrer Türe vorbei, obwohl sie ihm den Riegel aufgetan hatte (Fl. 3.Th., IV - Cant.5,6). Aber der Bräutigam hat nie aufgehört die Seele zu lieben. Wenn er auch hart scheinen muss, so ist er doch voll Mitleid und Liebe. Und wenn er auch nicht eintritt, so bleibt er doch an der Türe stehen und blickt freundlich durch das Gitter herein (Fl.3.Th., IV, 17 - Cant.2,9).

Zeiten der Trübsal und Trockenheit aber gehen vorüber. Sie sind ein Zur-Ruhe-kommen, ein Kräftesammeln, die schöpferische Pause. Tiefgang und Höhenflug sind der Lebensrhythmus des Gottsuchers. Aber immer wieder tritt der Bräutigam zur leidgeprüften Seele, tröstend und ermunternd. Er führt sie in seinen Weinkeller und reicht ihr den Wein seiner Weisheit und Liebe (Fl.3.Th.,II, Mpf. 1.Th., VII - Cant.2,4).[1] In seliger Trunkenheit[2] streift die Seele alle Erdenschwere von sich ab. Immer mehr lernt sie das Irdische verachten und ihr Heil allein in Christus suchen:

"Die Dauben in Ritzen
Der Felsen gern sitzen /
Zu ruhen alldort /
Ich hab mich auch eben
Mit ihnen begeben
Zum sichersten Orth /
Indem ich/ verspeyrt
In Daphnis halb=runden
Blut=trieffenden Wunden
Die Zeit mit Seufftzern verzehrt."
(Fl.3.Th.,VII,17-Cant.2,14)[3]

---

1) Joh. vom Kreuz, Geistl.Gesang, Str. $26^{1,2}$
in: Karmelitenausgabe sämtl.Werke in 5 Bänden, Bd. IV, München 1925, S. 17.

2) Theresia von Jesus, Geistl. Trunkenheit,
in: Karmelitenausgabe sämtl.Schriften in 8 Bänden, Bd.I, Regensburg 1912.

3) Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau 1657, 2.Th., 46.Lied, Str. $14^{1-4}$:
"Ach wer gibt mir Taubenflügel
Daß ich über Berg und Hügel
Von der Erde mich erhebe,
Und in's Wunden Jesu lebe!"

Die ausserordentliche Beliebtheit gerade dieses Motivs wirft ein grelles Licht auf den Geschmack und das Phantasieleben der Zeit.

Die Sehnsucht der bräutlichen Seele nach der letzten Vereinigung wird schliesslich so mächtig, dass sie die körperlichen Fesseln zu sprengen vermag. Nun ist sie reif und würdig zur Vermählung mit dem himmlischen Bräutigam. Das All stimmt in den Jubel ein. Ringsum beginnen die Blumen zu spriessen (Fl.3.Th.,X,1 - Cant. 2,11)[1], der Bräutigam schreitet seiner treuen Braut entgegen und drückt ihr die Krone aufs Haupt. (Fl.3.Th.,X - Cant.4,8).

Auch in der "Mirant.Mayen-Pfeiff" lassen sich Beziehungen zum Hohen Lied aufdecken. Die Beschreibung Marias hält sich eng an die Darstellung der Sulamit. Ihr Antlitz ist braun, doch wunderbar lieblich (Mpf.1.Th.,IX-Cant.1,5)[2], sie ist schön wie der Mond (Mpf.1.Th.,IV,$9^{3}$-Cant.4,9), auserwählt wie die Sonne (Mpf.2.Th.,IV-Cant.6,9). Sie ist der verschlossene Garten (Mpf.2.Th.,VIII,$9^{1}$-Cant.4,12), der versiegelte Bronn(Mpf.2.Th.,VIII,$11^{1-2}$-Cant4,12). Sie ist eine sanfte Freundin ihrer Getreuen (Mpf.2.Th., IX,$11^{1-2}$-Cant.6,3), aber mit furchtbarer Gewalt tritt sie den Feinden entgegen, "behenckt mit Waffen/
Und Schildten tausend=fach."
(Mpf.2.Th.,IX,$11^{5,6}$-Cant.4,4).

---

Sigm. v.Birken, Pegnesis,II,Nürnberg 1679,S.192.:
"Du/Jesu/ bist der Fels:ich will die Taube seyn.
Was thut der Feind?er jagt mich in dein Herz hinein."

Weitere Stellen bei Max Waldberg, Die dt.Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, S. 83.

1) Joh. vom Kreuz, Geistl. Gesang, Str.$22^{1,2}$
in: Karmelitenausgabe sämtl.Werke in 5 Bänden, Bd.IV., München 1925, S.15

2) Joh.vom Kreuz, Geistl.Gesang,Str.$33^{1-2}$, wie[1], S.19.

Wendungen.

Auch zahlreiche stilistische Wendungen, deren Herkunft kaum mehr empfunden wird, tauchen fast unverändert an verschiedenen Stellen auf:

| | |
|---|---|
| Fl.3.Th.,V,10[1]: | Cant. 5,10: |
| "Mein Liebster roth/und weiß"[1)] | "Mein Freund ist weiß und rot..." |
| Fl.3.Th.,II, 19[7,8]: | Cant. 2,6: |
| " Ich bin nunmehr Dein / Du hingegen mein"[2)] | "Mein Freund ist mein und ich bin sein." |
| Fl.3.Th.,II,17[12]: | Cant. 2,5: |
| "Ich muß vor Lieb verschmachten." | "...weil ich vor Liebe verschmachte." |
| Fl.3.Th.,III,1[5]: | Cant. 5,8: |
| "Ich bin vor Liebe kranck..." | "Ich bin kranck vor Liebe.." |
| Mpf. 1.Th.,X, 16[5,6]: | Cant. 8,6: |
| "Weiß dero Lieb geblieben Vil stärcker/als der Todt." | "... denn stark wie der Tod ist die Liebe...." |

Diese Zusammenstellung liesse sich ins Uferlose weiterführen.

Verhältnis zu verwandten Bearbeitungen.

Gerade die innige Beschäftigung der Zeit mit dem Hohen Lied und die zahlreichen freien Bearbeitungen brachten es mit sich, dass viele Motive aus der ursprünglichen Fassung nicht nur übernommen wurden, sondern sehr oft auch eine neue, individuelle Wendung erfuhren. So kommt es, dass Motive häufig erst aus zweiter Hand, in einer zeitgemässen oder persönlich ansprechenderen Fassung übernommen werden.

---

1) Aehnl. Stellen Stilkapitel S.357
2) Eine Zusammenstellung ähnlicher Stellen bei Max Waldberg, Die dt.Renaissance-Lyrik,Berlin 1888,S.84 ff.

In Fl. 3.Th.III sucht Clorinde ihren Daphnis mit schmerzlicher Sehnsucht, aber nirgends auf Erden kann sie ihn finden. Da geht ihr plötzlich im tiefsten Leid ein höheres Wissen auf:

"Das Creutz ist deine Liger=statt/
Wohin gantz matt
Mit hertzlichem verlangen
Zuruhen bist gegangen." (13$^{4-8}$)

Und sie findet den geliebten Hirten auf Golgatha. Hier zeigt sich eine deutliche Uebereinstimmung mit dem 10. Gesang von Spees "Trutznachtigall". Auch da sucht die Gespons Jesu den Bräutigam vergeblich auf Erden und findet ihn endlich am Kreuzweg. Eine ähnliche Lösung, wenn auch in ganz anderer Prägung, gibt Angelus Silesius.[1]

Aber die Art und Weise, wie Laurentius derartige Motive übernimmt und umbiegt, ist meistens durchaus eigenwillig und selbständig. Immer macht sich bei ihm ein Hang zum Konkreten, Sinnfälligen geltend, er will verdeutlichen, veranschaulichen, erklärren.

Sehr häufig kehrt in der religiösen Dichtung der Zeit das Motiv der geistlichen Trunkenheit wieder. Es seien nur einige Auffassungen aus der Fülle herausgegriffen, um zu zeigen, wie sich Lauren-

---

1) Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau, 1657, 1.Th. 4. Lied, Str.9:

"Wart' ich will auf die Höhen
Des Myrrhenbergs gehen,
Daß ich dich, Myrrhenbüschlein, find:
Und wenn ich dich funden
Verwundt und gebunden,
So will ich dich legen,
Um deiner zu pflegen,
Wo meine beyden Brüste sind."

tius durch seine gegenständliche Darstellung vom ekstatischen Erleben anderer, ihm Nahestehender, abhebt.

Für Theresia von Jesus[1] ist die geistliche Trunkenheit "eine Art mystischer Todesnot. Ein gänzliches Absterben für alle Dinge dieser Welt und ein gleichzeitiger Genuss Gottes. Die Seele weiss gar nicht, was sie tun soll, sie weiss nicht, soll sie sprechen oder schweigen, lachen oder weinen. Es ist eine glorreiche Verrücktheit, eine himmlische Torheit, in der man die wahre Weisheit lernt."[2]

Johannes vom Kreuz:[3] "Im innern Keller des Geliebten mein Trank ich von ihm ...."[4]

"Dieser Keller ist die höchste Stufe der Liebe, das vertrauteste Liebesverhältnis, zu dem die Seele in diesem Leben gelangen kann... Wie (beim natürlichen Durste) der Trunk den ganzen Körper durchströmt und sich allen Gliedern und Adern mitteilt, so ergiesst sich auch diese wesenhafte Mitteilung Gottes über die ganze Seele..."[5]

Friedrich von Spee[6] stellt das Motiv auf eine breitere, dogmatischere Basis. Der Wein Christi bleibt nicht auserwählten Seelen vorbehalten, er ist das

---

1) Dass Laurentius tatsächlich mit den Ideen der Heiligen vertraut war, beweist Fl. 3-Th., IX,4.-
2) Theresia von Jesus, Geistl. Trunkenheit, in: Karmelitenausgabe sämtlicher Schriften in 8 Bänden, Bd.I, Regensburg, 1912, S.189.
3) Ueber die Beziehungen zu Johannes vom Kreuz vergl. das Romankapitel S.80
4) Johannes vom Kreuz, Geistl. Gesang, Str. 26[1,2] in: Karmelitenausgabe sämtl. Werke in 5 Bänden, Bd.IV., München 1925, S.17.
5) wie 4) S. 204 ff.
6) Ueber den Eindruck, den Spees "Trutznachtigall" auf den Miranten machte, vergl. die Selbstbiographie, S.5, Fußnote

Blut, das zur Erlösung der Menschheit vergossen wurde:

"Zum Kreuzweg thu dich neigen,
Dort findest ihn allein.
Allda pflegt er zu schwitzen
In rotem Kelterhaus;
Allda die Brünnlein spritzen
Mit sanft und lindem Saus." [1]

Laurentius, Fl.3.Th., II. steht der Auffassung der Spanier näher, geht aber in der Darstellung einen ganz anderen, durchaus primitiven Weg. Daphnis hat Clorinda in seinen Weinkeller geführt und ihr seinen besten Wein gereicht, der so lieblich schmeckte, dass sie das goldene Gefäss bis auf die Neige leerte. Nun werden, vom Bacharacher angefangen, alle erdenklichen Weine aufgezählt, um einen Begriff von der Köstlichkeit des eben genossenen Getränkes zu geben : Keiner aber vermag an diesen himmlischen Wohlgeschmack heranzureichen!

"Deßgleichen am Rhein /
Etsch / Mosel/ und Meyn /
Niemahlen ist zu finden;" ($14^{1-3}$)
"Vernatscher / Väldtlin=
Leutacher / Tramin=
Veldkirch= und Luethenberger /
Die sonsten nicht schlimm /
Seynd Wasser vor ihm /
Zu schätzen/ ja noch ärger:
Der Frantz=Wein so gar /
Und Spannische Wahr
Ihm nicht seynd zu vergleichen:" ($15^{1-9}$)
u.s.w.

An solchen Aeusserlichkeiten also bleibt Laurentius hängen! Mit denselben derben Mitteln, ohne Geist und Zartheit wird auch das trunkene Dahintaumeln Clorindas dargestellt. Strophen dieser Art sind

---

1) Friedrich Spee, Trutznachtigall, Köln 1649, 10. Gesang, Str.14

aber insoferne bemerkenswert, als sich in ihnen der Verfasser der späteren Verspredigten überdeutlich ankündigt.[1]

Diese robuste Konstitution hatte aber auch ihr Gutes. Sie bewahrte Laurentius vor dem andern Extrem, dem feinere, erregbare Seelen in jener Zeit/verfallen waren. Im Gegensatz zu so vielen anderen Bearbeitern ist seine Darstellung des mystischen Liebesverhältnisses massvoll und keusch. Die mystische Vermählung, die besonders von den Spaniern, auf deutschem Boden von Scheffler in glutvollen, leidenschaftlichen Bildern dargestellt wird, ist bei Laurentius von ergreifender Herbheit, ohne jegliche versteckte Erotik. Christus schreitet seiner treuen Braut durch blühendes Land entgegen und führt sie dann in sein Reich des immerwährenden Glückes hinein (Fl.3.Th.,X).

4.) Beziehungen zu Johannes vom Kreuz.

Aber von Laurentius schlägt nicht nur eine gewisse Ideenverwandtschaft die Brücke zu den Spaniern. Es kann unbedenklich von einem direkten Einfluss des Johannes vom Kreuz gesprochen werden. Der "Geistl.Gesang" des Spaniers ist nach den 3 Stufen des Reinigungs-, Erleuchtungs- und Einigungsweges aufgebaut. Es ist eine innige Verquickung von Askese und Erotik, von Tatfreude und Beschaulichkeit. Das "Mirant.Flötlein" zeigt dieselben Grundzüge: Auch hier wieder die Stufen des asketischen Tugendweges

---

1) An dieser Stelle sei an einem ähnlichen Motiv nachgewiesen, zu welchen schweren geschmacklichen Exzessen diese alles versinnlichende, volkstümliche Darstellungsart letzten Endes führen musste.
In Mpf.3.Th.,IV wird die "Gnadenmilch"Marias kretischem Wein (11),Malvasier und der berühmten Milch(?) Islands und Tromelias(M2) verglichen.Zuletzt heisst es:
"Gegen Marien Gnaden-Milch aber/
Welche auß deren lieblichsten Brust

im Rahmen eines mystischen Liebesverhältnisses, das sich aber schon durch den stark betonten schäferlichen Grundcharakter vom spanischen Vorbild unterscheidet.

Tiefergreifend ist der Unterschied in der Darstellung. Die Hymnen des Spaniers sind von hoher poetischer Schönheit. Es ist die Uebertragung der orientalisch-glutvollen Bildersprache des Hohen Liedes in die herbere westliche Geschmackssphäre. Es ist echte Lyrik, die auf deutschem Boden glühend bewundert und nachgeahmt, aber kaum je erreicht wurde. Die 40 Strophen des "Geistl. Gesanges" begrenzen einen ungeheuer weiten inneren Erlebensraum, poetisch erschaut, tief innerlich erfasst. Keine Gedankenklügelei, kein armes Deuten und Erklären hemmt den freien Strom. Die Deutung der bunten Bilder gab der Spanier in einer umfangreichen Prosaerklärung, die sein klares und tiefes mystisches System darlegt.

Laurentius fehlte dieses tiefere Unterscheidungsvermögen für echte Gefühlsdichtung und intellektuelles Erklären. Unbedenklich verschmolz er beides zur eigenartigen Mischgattung des "Mirant. Flötleins".

Auch erscheint bei Laurentius die Erotik gegenüber der Askese viel stärker zurückgedrängt, die Ekstase gegenüber der Wirklichkeit, die Schau gegenüber dem Handeln. Laurentius ist durchaus Realist.

---

Häuffig herfließt auff ihre Liebhaber/
Bringend denselben grosse Wällust;
Alle Milch/ auch in Zucker gesotten/
Schmäcket vor jhr/ wie saure Käß=Schotten." (13)

Die Schwierigkeiten der nach Vollkommenheit ringenden Seele, von der kleinsten Entmutigung bis zur tiefsten Trostlosigkeit, finden bei ihm ihren überzeugenden Widerhall: Nichts wird verschwiegen, nichts geht in jauchzender Ekstase unter! Nicht durch das Gefühl sollen die Schwierigkeiten überwunden werden. Vernunft und Wille sind die Waffen des geistlichen Kampfes, Liebe seine Triebkraft, Gott das Ziel.

\+ \+

\+

## V. Der Liedtypus.

Schwerer, als diese gedanklichen Beziehungen aufzudecken, fällt es, die liedgeschichtliche Stellung des Laurentius von Schnüffis zu umreissen. Zahlreiche Beziehungen scheinen geradezu auf der Hand zu liegen: Aber immer, wenn man einer gefundenen Spur folgen möchte, bricht sie jäh ab. Bei aller zeitlichen Bedingtheit und Beeinflussung steht hinter diesen Liedern doch ein sehr eigenwilliger, selbständiger Geist, der allem Uebernommenen seinen Stempel aufdrückte und aus vielem Fremden doch ein neues, einmaliges Ganzes zu schaffen vermochte.

1.)Die Elegien von Flötlein u.Mayenpfeiff:

Die Bezeichnung Elegie sagt über die Art dieser Lieder gar nichts aus, es wird kein klarer, einheitlicher Typus damit benannt. Der Begriff der Elegie war im XVII.Jahrhundert sehr dehnbar.[1] Properz und Ovid galten als Vorbilder. Wo man sich

[1] Vergl. J. Wiegand, Elegie, Reall.I, S.260 ff.

aber überhaupt um formale Nachbildung der Gattung bemühte, glaubte man, nach dem Muster Opitzens, durch den Wechsel von männlich und weiblich ausgehenden Alexandrinern dem klassischen Distichon vollauf gerecht zu werden. Laurentius verzichtete aber auf jegliche Nachbildung des elegisches Masses.

Eine lyr.-didakt. Mischgattung.

Auch in gehaltlicher Hinsicht wurden der barocken Elegie keine klaren Grenzen gesteckt. Nach Opitz sollte die Elegie vorwiegend "traurige sachen, nachmahls auch buhlergeschäffte, klagen der verliebten, wünschung des todes, brieffe, verlangen nach den abwesenden, erzehlung seines eigenen lebens"[1] enthalten. Die barocke Elegie bezieht alle nicht handlungsgebundenen Stoffe in ihren Kreis ein. Meist überwiegt wohl die lyrische Stimmung, aber wo die lyrische Grundhaltung und damit das feinere Unterscheidungsvermögen für die Stoffqualität fehlte, konnte ungefähr alles, was sich eben in eine längere Versfolge zwingen liess, als Elegie bezeichnet werden. Laurentius nennt manches wirkliche Liebesgedicht der beiden Liedbände ebenso unterschiedslos Elegie wie seine späteren Verspredigten. Er mag aber immerhin selbst einen gewissen Unterschied zwischen den subjektiven Liedeinlagen der Selbstbiographie und dem neuen Liedtypus empfunden haben. Dort wird noch ausdrücklich von einem "Hof=Uhrlaub Liede" gesprochen. Die Elegien Von Flötlein und Mayenpfeiff aber klingen trotz des lyrischen Grundtones schon viel distanzierter und bil-

1) Martin Opitz, Buch von der deutschen Poeterey, Breslau, 1624, 5. Kapitel.

den in Ausdehnung und Haltung eine Vorstufe zu den späteren Verspredigten.

Die stilistische Durchführung der Mirantischen Elegien lässt in mancher Hinsicht an die Forderungen der zeitgenössischen Jesuitenpoetik denken: Jacobus Pontanus verlangt beispielsweise für die Elegie "eine edle, pathetische, mit Sentenzen nicht überfüllte und angenehme Sprache. Häufige Fragen, Ausrufe und Rollenpartien bilden eine besondere Zier derselben. Der elegische Dichter soll mit Mass antike Beispiele verwenden, dagegen gelehrte Induktionen nicht sparen."[1] Laurentius sucht nun diese Regeln mit seinem Drang zum Konkreten, Verständlichen, Volkstümlichen zu vereinbaren. Ein vergebliches Bemühen, das von vorneherein einen einheitlichen Grundton der Lieder unmöglich macht!

Es ist begreiflich, dass derartige Hemmungen der lyrischen Aussprache nicht günstig erscheinen. Ein gewisses Pathos, eine Fülle von Zitaten, lange Beweisketten sind nicht der geeignete Rahmen für lyrisches Sich-Verströmen. Laurentius schafft selten aus innerem Müssen, meistens aus bewusstem Wollen. Sogar in der "Mirant.Mayen-Pfeiff", die ihrer äusseren Einkleidung nach innig-zarte Marienverherrlichung sein sollte, bedient er sich der "Vernunfft=Beweisungen", damit "die Jenigen, welche wegen Schwachheit des Glaubens die heilige Vätter wenig achten/ und nichts/ als was sie durch die Vernunfft fassen können/

---

1) Jacobus Pontanus, Inst. Poet., 1600, bei Joseph Bielmann, Die Lyrik des Jakobus Pontanus, in: Literaturwissenschaftl. Jahrbücher der Görresgesellschaft, Bd. IV, Freiburg 1929, S.90.

glauben wollen/ auff das wenigste/ durch die unverwerffliche Vernunfft=Beweisungen überzeuget/ der Wahrheit nicht werden widersprechen können..." (Vorred an den geneigten Leser). Immer wieder schiebt der Gedanke an den Zweck, an das Publikum einer ungehemmten Selbstaussprache den Riegel vor.

Ihrer ganzen Anlage nach sind die beiden Liederbücher also ein Zwischenglied zwischen den subjektiven Liedern der Selbstbiographie und den späteren Verspredigten. Neben Liedern mit stark persönlicher Gefühlsaussprache stehen bereits solche mit rein lehrhaft objektiver Grundhaltung, die sehr deutlich auf den Typus der späteren Verspredigten hinweisen. Gerade der wohldurchdachte zweckmässige Bau, das immer wiederkehrende Schema der 20 Strophen verraten untrüglich, dass diese Lieder wohl nur selten aus starkem schöpferischen Impuls, aus innerem Drange entstanden sind. Die hohe Strophenzahl findet sich wohl auch bei Spee, aber da immer aus innerer Notwendigkeit heraus, als Entsprechung zum Gehaltlichen.[1] Laurentius hingegen kann jeden Stoff in diesen Rahmen hineinpressen oder in die Länge ziehen.

Die beiden Liederbücher bedeuten also eine bemerkenswerte Stufe, aber nicht das Ziel einer poetischen Entwicklung. Es ist - besonders im "Mirant-Flötlein" - noch viel Unausgeglichenes darin, ein Schwanken in Gattung und Haltung, Unklarheit über die eigenen Grenzen und Möglichkeiten. Laurentius ist zwar

---

1) Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, S.42 betrachtet die "unliedmässige Länge der Lieder" bei Spee als Symbol "für die Unaussprechlichkeit dessen, was auszusprechen doch immer wieder gebieterischer Drang ist."

in erster Linie als Lieddichter bekannt, aber die Feststellung, dass er erst mit den Verspredigten sein ureigentlichstes Gebiet gefunden hat, wird seinem Ruhm keinen Eintrag tun.

So prägen also die beiden Liedbände noch keinen in sich abgeschlossenen Typus. Wie in der "Mirant.Wald-Schallmey" die verschiedensten Strömungen des zeitgenössischen Romans zusammenflossen, so erscheinen auch diese Lieder von verschiedenen Quellen gespeist.

2.) Die innere Liedform. Subjektive Gefühlslyrik.

Die künstlerischen Möglichkeiten dieser Lieder werden schon durch die schäferliche Einkleidung, die der subjektiven Aussprache an sich nicht günstig ist, begrenzt. Es handelt sich ja um Rollenlieder.[1] Der Dichter kann nicht unmittelbar seine Gefühle preisgeben, die Schäfergestalten Clorinda und Clorus werden zu Mittelspersonen des inneren Erlebens. Aber, genau betrachtet, gilt es für Laurentius ja gar nicht, ein starkes persönliches Gefühl hinter eine fremde Maske zu zwängen, ein allzumächtiges Ichbekenntnis zu distanzieren. Clorinda und Clorus sind bewusst sehr allgemein gehalten, Clorinda ist eine Allegorie der menschlichen Seele, Clorus der Mensch schlechthin. So taucht ein zweites, nicht minder grosses Gefahrmoment auf: Es handelt sich hier nicht um Vergewaltigung, wohl aber um Verflachung der Persönlichkeit. So musste einerseits immer wieder Rücksicht auf das schäferliche Ko-

Die Grenzen.

---

1) Vergl. dazu Kurt Forstreuter, Das Rollengedicht, in: Zeitschr.f.Aesthetik, Bd.XXII, Stuttgart 1928, S.17 ff.

stüm, andererseits auf den gewollt allgemein-menschlichen Grundcharakter der Elegien genommen werden. Wenn es Laurentius trotzdem mitunter gelingt, diese Fesseln zu sprengen und sich zu persönlicher Gefühlsaussprache durchzuringen, so beweist dies deutlich, dass sich seine eigenwillige, starke Persönlichkeit nicht kampflos unterdrücken liess.

Dynamik.

Bezeichnend für diese Art der Gefühlslyrik bei Laurentius ist es, dass es sich nur in den seltensten Fällen um ein Seelengemälde, um die Darstellung eines inneren Zustandes handelt. Alles ist im Wandeln, im Werden. Jedes dieser Lieder ist mit inneren Spannungen geladen, es fehlt nicht an dramatischen Akzenten, die besonders im Bau klar zutage treten. Ein kleines äusseres Ereignis wird zum Anstoss. Daran entzündet sich die Seele, es ist ein Wachsen, ein Werden, ein Steigern und zuletzt ein sanftes Zurückfluten in eine sichere Erkenntnis, einen tapferen Entschluss, nur selten in eine hoffnungslose Klage.

In Fl. 3.Th.VI erzählt Clorinda nach einer kurzen einleitenden Klage über ihre nie zur Ruhe kommende Liebessehnsucht (1,2), dass Daphnis heute an ihrer Türe ohne einzutreten vorübergegangen sei.

Dieses Nichts an Geschehen bringt ein mächtiges Stück innerer Entwicklung ins Rollen. Zuerst bricht Clorinda in bittere Klagen aus (4).Da sie sich die Ursachen des Fernbleibens nicht erklären kann, versinkt sie in immer tiefere Trostlosigkeit (5) und will sich schliesslich zu Tode weinen (7, 8, 9, 10). Das Leben hat für sie weder Wert

noch Zweck, seit sich Daphnis, der Einzige, Schönste, Vollkommenste von ihr zurückgezogen hat (11). Aber wie ist es möglich, grübelt Clorinda, und mit der Vollkommenheit des Geliebten vereinbar, dass er die liebende Braut treulos verlässt? (12). Nein, nicht seine Schuld kann es sein! Demütig schaut nun Clorinda in sich und erkennt, dass ihre Türe zu weit geöffnet war: Nicht für Daphnis allein, auch für die Freuden und Begehrlichkeiten der Welt (13, 14). Daphnis aber tritt nur in den verschlossenen Garten eines reinen Herzens ein, nur die Liebe, die auch die Kraft zu voller, hingabefreudiger Selbstentäusserung hat, kann vor ihm bestehen (15). Das Leid, das Daphnis schickt, soll nur prüfen und stärken, nicht quälen. Der Vollkommenste muss ja auch der Allgütigste sein! Und wenn er auch oft hart erscheinen muss,

"Bleibt Er doch an der Tür /
Und schawt / wann dein Herz bitter/
Heimlich durch das Gegitter
Mitleidentlich herfür." ($17^{7-10}$)

In vertrauensvoller Liebe beugt sich Clorinda nun dem weisen Ratschluss ihres Daphnis (18,19), nur noch ihm allein will sie angehören (20).

Selbst bei derartigen Elegien, die starke, persönliche Gefühlsaussprache sein wollen, lässt sich ein gewisser rationalistischer Einschlag nicht verhehlen. Das Gefühlserlebnis als solches hat für Laurentius erst Wert und Gewinn, wenn es vernunftgemäss fundiert ist. In der besprochenen Elegie siegt letzten

Endes nicht die rein triebhafte Kraft der Liebe über alle Zweifel. Schrittweise hat sich Clorinda von Erkenntnis zu Erkenntnis emporgerungen: Der Verstand gab die eigentliche Lösung, die dann freilich vom Gefühl freudig erfasst und vertieft wurde.

Die stilistische Formung dieser Lieder zeigt manche Unebenheiten. Der Gedanke, dass hier eine rein seelische Entwicklung gestaltet werden sollte, vermag es nicht, Laurentius vom Gebrauch derberer Mittel abzuhalten. In die feinsten Seelengemälde schieben sich plumpe Beispiele ein, die den Stimmungsduft zerstören und einen Riss im sanft und stetig anschwellenden Icherlebnis bedeuten. Bei Spee wären derartige Gewaltsamkeiten undenkbar.

Die innere Bewegtheit dieser Lieder, dieses deutliche Anschwellen und Abebben, zeigt sich auch vielfach in den Einzelstrophen, die in sich abgeschlossen ein kleines inneres Erlebnis gestalten, mit feinstem Einklang von gefühlsmässigem und musikalischem Rhythmus. Reich bewegt und gegliedert ist die Eingangsstrophe von

Fl.l.Th.II: "Clorinda erwachet aus dem schädlichen Sünden=Schlaff und befindet sich sehr übel getröst:"

"Gott! wo bin ich doch ?
Auff was für einer Erden ?
O weh mir! leb ich noch ?
Ach! Ach! wie will mir werden!
Ich bin gantz müd/ und schwach/
Erfüllt mit Ungemach/
Und schmerzlichen Beschwerden."

Zuerst ein starkes Anschwellen, Ausrufe, erregtes Stammeln. Dann ein allmähliches Sich-besinnen, Ruhiger-werden, eine Art Abgesang. Beachtens-

wert sind die Entsprechungen dieser rein innerlich bedingten Zweiteilung in der Reimstellung a b a b c c b . Vers 1-4 gehören eng zusammen, es ist derselbe Rhythmus, dieselbe Bewegung, ein Ganzes, das schon rein äusserlich durch die Kreuzreime/unlöslich zusammengeschweisst erscheint. Vers 5 gliedert sich mit einem ganz neuen Reimwort an, auch die Paareimstellung von Vers 5 und 6 eröffnet ein neues System, dem innerlich der vollkommen geänderte Stimmungston entspricht. Erst Vers 7, der durch den Reim an Vers 2 und 4 anschliesst, stellt eine Brücke her und rundet so die Strophe zu einem abgeschlossenen Ganzen.

Allg.menschliche Gefühle in subjektiver Prägung.

Der Gehalt dieser Lieder nun, die im Wesentlichen einer rein subjektiven Aussprache dienen sollen, ist nur sehr selten ein einmaliger, urpersönlicher Gefühlsausbruch. In der Regel sind es gerade die allgemein-menschlichsten Gefühle, die am tiefsten und persönlichsten gestaltet werden. Gerade darin zeigt sich deutlich die vollkommene innere Isoliertheit des Barockmenschen. Immer wieder tauchen die uralten Probleme auf: Vergänglichkeit - Tod - Ewigkeit,[1] und dass keiner darum herumkommt, das ist eben das Schicksal der Menschheit.[2] Aber anstatt sich dieser Leidensgemeinschaft bewusst zu werden, anstatt an Mitleid, Hilfe und gemeinsame Erlösungsmöglichkeit zu glauben, empfindet der barocke Mensch

---

1) Vergl. Kapitel Verspredigten S.291ff
2) Vergl. dazu Walter Rehm, Der Todesgedanke in der dt. Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik, Halle 1928.

diese Probleme so, als ob sie nur ihn allein, den Einzelnen angingen. Es ist sein Problem, sein Kampf, sein Leid, sein Schicksal: Er steht ganz allein in trostloser Verlassenheit, er blickt als Erster in grauenvolle Tiefen, in hilfloser Verzweiflung erschauert er vor den letzten Rätseln.

Pl.1 Th.III beginnt stimmungsmässig mit einem der so beliebten Natureingänge:

"Der Himmel ist gantz schwartz
Mit Hagel=Sturm bewittert/
Würfft/ über mich erbittert/
Auß Schwebl/ Feur/ und Hartz:
Kocht in ergrimmter Hitz/
Stracks meinen Kopf/ und Rücken
Tyrannisch zu zerstücken/
Gantz neue Pfeil/ und Plitz." (2)

Die rachgierigen Megären wollen über mich ihren Zorn ergiessen (3), der Höllenhund lauert mit grauenvoll aufgesperrtem Rachen auf mich, nur auf mich (4), entsetzliche Tiere fletschen nach mir die Zähne (4); es ist als ob sich alle Schauer des Himmels, der Welt, der Hölle auf das eine, arme, winzige Menschenwesen entladen wollten:

"Wo ich mich nur hinkehr /
Steht mir der Tod vor Augen/
Wil mir die Seel außsaugen /
Da hilfft kein Bitten mehr." ($5^{1-4}$)

Auch hier ist wieder ein Anschwellen und Steigen: Zuerst scheint der Himmel zu bersten, dann entlädt die Hölle ihr Geschwader, verzweiflungsvoll sucht die Seele schliesslich auf der Welt ihre letzte Zuflucht: Aber wohin sie sich auch kehrt, hier und dort, links und rechts, vorne und rückwärts grinst ihr das Gespenst des Todes entgegen, bis sie mit furchtbarem Entsetzen

erkennt, dass es für sie keine Rettung mehr gibt.

Derartig heftige seelische Erschütterungen stehen in schroffem Gegensatz zum schäferlichen Rahmen des Ganzen. Laurentius mag dies selbst irgendwie empfunden haben, denn er beschränkt die Betonung des schäferlichen Milieus hauptsächlich auf die mehr handlungsmässigen Elegien. Das Schäferliche entsprang bei Laurentius keiner inneren oder ästhetischen Notwendigkeit, es war eine Moderichtung, die er, der so leicht Beeinflussbare, eben mitmachte. Dass sie aber, ihm selbst unbewusst, seinem klaren, nüchternen, praktisch eingestelltem Wesen entgegengesetzt war, geht schon daraus hervor, dass es ihm unmöglich ist, den schäferlichen Ton durchgehend beizubehalten. Die schäferliche Darstellung soll dazu dienen, das Unaussprechliche in ein greifbares, wirklichkeitsnahes Bild einzufangen. Aber es bleibt eben nur ein Abbild, ein Vergleich unter vielen, vielen anderen, die unbedenklich und wahllos aus Geschichte und Dichtung herangezogen werden.

Beziehungen zur Schäferlyrik.

Der reinste Schäfertypus ist Clorus, der liebende, sehnsüchtige Hirte, der sich in stiller Beschaulichkeit in die seligen Geheimnisse Marias vertieft. Obwohl das Schäferliche nur sehr zart betont wird, im Titel, im Namen, in den Kupfern, in einigen Motiven, so bildet es doch einen einheitlichen, stimmungsvollen Hintergrund.

Schäfergestalten.

Anders im "Mirant.Flötlein". Der Grundgehalt, die Läuterung der christlichen Seele, ist viel

zu ernst, um sich in mehr als in Aeusserlichkeiten in das schäferliche Milieu xx verpflanzen zu lassen. Die heftigen seelischen Erschütterungen Clorindas, die aus dem Innersten kommen, sind dem Liebesschmerz der profanen Schäfergestalten nicht vergleichbar.

Auch die Gestalt Christi zieht Laurentius in den schäferlichen Kreis herein, indem er - wie Spee - an das Gleichnis vom guten Hirten anknüpft. Zum Unterschied von Spee aber erscheint bei Laurentius die Gestalt des himmlischen Daphnis xhxx vollkommen einheitlich ~~und~~ auf den Zug des guten Hirten abgestimmt. Für Clorinda, die den schmerzlichsten Wandlungen unterworfen ist, ist er der Ruhepunkt, der Maßstab des ewig Bleibenden, der Vollkommenheit.

Bei Spee[1] fehlt dieser einheitliche Grundzug, das Bild des guten Hirten ist eines unter vielen. Die ganze Leidensgeschichte Christi wird in schäferlichem Rahmen dargestellt: Der Hirte Daphnis durchleidet die bitteren Stunden am Oelberg (39.Gesang), er wird gefangen (40.,41.Ges.), mit Dornen gekrönt (42.Ges.), gekreuzigt (43.Ges.), in den Schoss seiner Mutter gelegt (44.Ges.) und steht schliesslich glorreich von den Toten auf (48.Ges.).

Die in der barocken Schäferlyrik unvermeidliche Beschreibung des Geliebten findet sich auch bei Laurentius: aber sie ist bewusst allegorisch, unsinnlich gehalten, die Plastik tritt gänzlich zurück. In der Beschreibung Daphnis wird haupt-

Beschreibung des Geliebten.

---

1) Friedrich Spee, Trutznachtigall, Köln 1649, 39. - 48. Gesang.

sächlich mit negativen Vergleichen gearbeitet, um anzudeuten, dass ihm eben nichts vergleichbar ist. Fl.3.Th., V zählt in den Strophen 2 - 6 zahlreiche wegen ihrer Schönheit berühmte Männer auf,

"Doch waren dise all
Nichts/ als farb=lose Schatten
Ohn allen Schein /
Die gegen dem Crystall
Ein solche Gleichheit hatten/
Wie Kisel=Stein." ($7^{1-6}$)

Der schönste Daphnis aber ist "vil weisser/ als der Schnee" ($11^{1,2}$) und so rot, daß ihm "der Esther Hals/ geziehret mit Corallen" ($11^{4,5}$) weichen muss. Aber auch die Farbe ist nur Symbol. "Weiß ist er von der Unschuld"($12^{1}$) und

"Roth ist er von der Lieb/
So Er / den dritten wehend /
Zum Vatter trägt /
Roth: wann er Kummer=trüb
Offt einer Seel nachgehend
Sie nicht erhägt./
Roth: weil er mit erhitztem Muth
Für uns vergossen all sein Bluth."(13)

Diese primitive, volksliedmässige Farbensymbolik hat natürlich mit den wortreichen, schillernden, sinnlichen Beschreibungen des Geliebten in der weltlichen Schäferlyrik nichts mehr zu tun, aber in der geistl. Schäferlyrik der Zeit ist sie wiederholt anzutreffen. Die Beschreibung Matias in der "Mirant. Myen=Pfeiff" bewegt sich in demselben Rahmen. Sie ist die weisse Lilie[1], die rote Rose[2]. Dieses verbreitete Motiv, das ursprünglich auf die Bildersprache des Hohen Liedes zurückgeht[3], gehörte schon im Mittelalter zum festen Bestand der weltlichen und ~~geistlichen Lyrik~~.

1) Mpf. i.Th., III, Motto
2) Mpf. 1.Th., IV, Motto
3) Cant. 2,2.

geistlichen Lyrik. Weiss und rosenrot ist sowohl der irdische Geliebte als die Muttergöttes in den Mariendichtungen[1].

Gerade in diesen Darstellungen verwischen sich häufig die Grenzen zwischen Symbolik und Wirklichkeit. In

Mpf.l.Th.IX wird die Erscheinung Marias ganz auf einen Zug abgestimmt. Sie ist "braun von Angesicht/ doch überauss schön" (Motto). Der erste Teil der Beschreibung ist ganz sinnlich gehalten. Eine Reihe berühmter dunkler Schönheiten - Andromeda (1), Semiramis, Cleopatra(3) - werden zum Vergleich herangezogen. Braun ist die Farbe der heissen Liebe, des stürmischen Begehrens (4).Die dunkle orientalische Schönheit Marias bezeuge auch die Hl. Schrift (6). Und nun plötzlich die vollkommene Wendung ins Abstrakte: Dunkel ist aber auch die Farbe der Demut und Bescheidenheit (7, 8, 9), der Weisheit (11) und der Tugend (15). Braun ist Marias Antlitz

"Dann mich die Sonn entfärbet hat
Die ich anschaute früh/und spath:
Die Strahlen Gottes hatten /
Die stäts betrachtet ich /
Zu einem Schatten
Gemachet mich." (19-10)

---

1) Auch bei Friedrich Spee, der motivisch starke Berührungen mit der Volkslyrik zeigt, findet sich diese Farbensymbolik. Trutznachtigall, Köln 1649, 10.Gesang,Str.13:

"O Maydlein, wir dich fragen:
Ist er dann rot und weiß ?
Thut er die Farben tragen
Von rotem Traubenschweiß ?
Hat er Händ,und Füß gefarbet
In außgepreßtem Wein ?
Hat er in rot verarbet
So weißes Helfenbein?"

Oder: C. Hohenstein, Blumen, Breslau 1689, Himmel-Schlüssel (Vers 473/74):

"...der von der Unschuld weiß/
von seiner Liebe roth/ ..."

Die Beschreibungen des Geliebten sind auch in der weltlichen Schäferlyrik metaphorisch gehalten: Es ist kein Malen[1], keine treue Schilderung der Wirklichkeit, sondern die Uebertragung einer Körperlichkeit in eine andere. Bei Laurentius aber handelt es sich überhaupt nicht um die Darstellung von Körperlichem; da der metaphorische Stil soll vielmehr Abstraktes durch Körperliches veranschaulichen helfen.

Viel enger sind die motivischen Beziehungen zur weltlichen Schäferlyrik. Zahlreiche Motive werden herübergenommen und ins Religiöse umgebogen. Motive.

Im Mittelpunkt des schäferlichen Fühlens steht die Liebe. Aber es ist keine Liebe, die sich freudig verströmt, keine beglückte und beglückende Hingabe an ein geliebtes Du. Kein Einswerden mit einem fremden Sein, sondern ein Zersplittertwerden im eigenen Ich. Ein unausgeglichenes Kräfteverhältnis ist am Werk, zu schroff ist die Kluft zwischen Geben und Nehmen, zwischen Bitten und Gewähren. Bezeichnend für das schäferliche Liebesverhältnis ist es, dass ein Teil stets turmhoch über dem andern steht. Typen wie der schmachtende Schäfer, die unerreichbare, oft treulose Schäferin kommen - auch in vertauschten Rollen - immer wieder vor. Auch Intrigantenrollen sind häufig. So ist das schäferliche Getändel nur der Rahmen für die Hohlheit und innere Verlogenheit höfi-

---

x Vergl. dagegen die rein sinnlich gehaltene Beschreibung Christi bei Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau, 1657, 1. Buch, 37. Jahrgang.

1) Vergl. Fritz Strich, Der lyrische Stil des XVII. Jahrh., S. 44.

schen Liebens: Es kann die wahren Züge nicht verdecken, es hebt sie nur umso schärfer hervor.

Auf diese Auffassung der Liebe geht eine immer wiederkehrende Reihe von Motiven zurück.

Tränen - seligkeit.

Den meisten Schäfern ist eine passive, weltschmerzliche Haltung eigen. Die Tränen fliessen gern und reichlich. Im "Mirant.Plötlein" ist eine ganze Tränen-Elegie eingeschaltet (2.Th.,V). Clorinda ist so verzweifelt, ihren Bräutigam betrübt zu haben, dass sie sich am liebsten in Tränen auflösen möchte:

"Ich will machen
Mir ein aignes Thränen=Teich /
Und verlachen
Den Neptun in seinem Reich /
Will im tieffen
Augen=Wasser watten her /
Also trieffen
Als wenn ich Thetys wär." (13)[1]

Mangel an Vertrauen.

Die Liebe ist das einzig bleibende Gefühl in all dieser inneren Getriebenheit. Aber es ist keine Liebe, die zu Glück und Freiheit führt. Es ist die bittersüsse Liebe, die Lust und Schmerz zugleich verschenkt. Die unerlässliche Grundlage wahren Glückes fehlt ihr: Vertrauen![2] Als Daphnis eines Abends ohne einzutreten an Clorindas Tür vorbeigeht, versinkt sie sogleich in Angst und Zweifel. Ihr Leben ist voll Sehnsucht nach dem Geliebten. Wenn er ferne ist, gibt sie sich widerstandslos einer verzehrenden Trauer hin. So eng und

---

1) Ph. Sidney, Arcadia, 1590, Book II.
hsg.v.Ernest A. Baker, Londnn 19o7, S.211:
"Over those brooks trusting to ease mine eyes
(Mine eyes even great in labour with their tears)
I laid my face; my face ew'n wherein lies
Clusters of clouds,which no sun ever clears,
In watery glass my watery eyes I see.

2) Martin Opitz, Schäfferey von der Nimfen Hercynia,1630,
(Kürschners dt.N.Lit.Bd.27,S.113.):
"Wer ihnen glaubt,fängt Wind auf mit der Hand,
Pflügt in das Meer und säet in den Sand."

klein ist diese Liebe, dass sie noch vollkommen an die körperliche Gegenwart des Geliebten gebunden ist. Das glückgesättigte Eingebettetsein in ein liebendes Wissen ist der Zeit fremd.

Suche nach dem Geliebten.

Das ungestüme Begehren nach der körperlichen Nähe des Geliebten lässt niemals zur Ruhe kommen[1]. Ist der Geliebte fern, sucht ihn die Braut in Wald und Flur. Das graziöse schäferliche Verstecken und Suchen, Haschen und Erreichen findet sich auch in der geistlichen Schäferlyrik, aber dort in unmittelbarer Anlehnung an das Hohe Lied.[2]

Liebesleid.

Das schlimmste Uebel, an dem die schäferliche Liebe krankt, ist dies, dass ihr der robuste, fröhliche Wille zum Glücklichsein fehlt. Der barocke Mensch ist ein Affektwesen[3]. Der kleinste Anstoss von aussen genügt, um die innere Spannung zur Entladung zu bringen. Diese gesteigerte Reaktionsfähigkeit muss zu innerem Zwiespalt führen, diese Hellhörigkeit für die Sprache der Triebe zur Taubheit gegen die Mahnungen von Vernunft und Willen. Besonders in der Liebe kommt es zu einem wahren Kult des Emotionalen. Oft weiss der Liebende überhaupt nicht mehr, was er eigentlich will, Leidenschaft oder Ruhe, Genuss oder Einsamkeit.

---

1) Fürer von Haimendorf, Irdische Flora, 1702, S.30:
"Des Tags geh ich herum in Büschen und in Wäldern..."
und suche meinen Schatz/ den ich nicht finden kann."

2) Vergl.S.174

3) Vergl. Willi Flemming, Die Auffassung des Menschen in XVII. Jahrhundert,a.a.O. S.414

Aber eines steht fest: Der Schäfer will leiden, will betrübt sein. Die sehnsuchtsvolle Liebe kann sich geradezu zu körperlichem Schmerz steigern, der mit Wonneschauern ausgekostet wird.[1] Das Liebesfieber[2], die Liebeskrankheit (Fl.3.Th., III, 1[5]) [3], die Liebesohnmacht (Fl.3.Th.,II,17[9]) sind die unvermeidlichen Begleiterscheinungen der bittersüssen Liebe. Der lose Schütze Cupido, der dem liebenden Herzen schwere Wunden schlägt, schleicht sich sogar in die geistliche Dichtung ein.[3] Das Kupfer zu Mpf. 3.Th.,VII. stellt den schwer verwundeten Hirten Clorus dar. Auf ihn zielt die Liebe Marias, die - sehr gewagt - in der Gestalt Cupidos erscheint, mit sicheren Pfeilen. Doch

"Wer von Marien Lieb ist wund
Ligt in der Onmacht gantz gesund."

Antike Götter im geistl. Schäferlied.

Aber nicht nur Cupido hat sich in diese geistlichen Lieder verirrt. Die ganze antike Göttergallerie ist darin ebenso beheimatet wie im weltlichen Schäferlied. Christliche und heidnisch-mytholgische Vorstellungen laufen friedlich nebeneinander her. Im niederdrückenden Bewusstsein ihrer Schuld sucht sich Clorinda vor dem Angesicht Gottes zu verbergen.: Die sucht in Neptuns Reich, bei der grossen Thetys letzte Zuflucht (Fl. 1.Th.,IV,16). Clotho spinnt den Lebensfaden der Seele und ist das Werk beendet, muss die Seele Charons

1) G.R.Weckherlin, Lust und Vergnügen in der Pein, Str.1, 1,2
"O wie süss sind meine Schmerzen,
Die ich ihrethalben ertrag."
Friedrich von Logau, Bittere Liebe, Vers 1:
"Lieben ist ein süsses Leiden"

2) Herrn von Hofmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte, 6. Teil, Lpzg. 1709, S.21:

Schiff besteigen (Fl. 1.Th., IX, 5). Echo ruft sehnsuchtsvoll nach ihrem Narziss (Fl. 2.Th., II,6), Faunus und Drias tanzen auf der Frühlingswiese, fröhlich jagt Diana mit ihren Hunden durch die Wälder. (Mpf. 1.Th., II,9.)

Unbedenklich werden Christus und Maria mit mythologischen Gestalten verglichen. Maria ist stärker als Peneis (Mpf. 2.Th.,VI,4), keuscher als Vesta (Mpf. 2.Th., VI,5), mächtiger als Ops (Mpf. 2.Th.,VI,19).

Hierin unterscheidet Laurentius[2] sich[1] grundlegend von Spee, der dem schlichten, überzeugenden Empfindungston zuliebe vollkommen auf die modisch-zurechtgestutzte Mythologie zu verzichten vermochte.

Mit den mythologischen Gestalten wurde aber auch der ihnen entsprechende Rahmen ins Schäferlied verpflanzt. Naturbeschreibungen, Natureingänge sind aus der Schäferlyrik nicht wegzudenken.[1] Allerdings fügten sich wenig neue, originelle Züge in das Bild. Es ist die traditionelle idyllische Naturauffassung der Antike, die unselbständigeren Geistern nun als Ideal und Masstab galt. Natureingänge.

Zwischen Mensch und Natur lag noch eine tiefe Kluft. Das Trennende wurde mühevoll zu

---

"Ich bin krank am Liebes=fieber /
So ich doch verschweigen soll;
Geht der Mund nicht dessen über /
Wessen unser Hertze voll."

3) Angelus Silesius, Heilige Seelen-Lust, Breslau 1657, 1.Buch, 39. Lied, Str.1:
"Jesu, du mächtiger Liebesgott
Nah dich zu mir .....
Ergreif die Waffen, und in Eil
Durchstich mein Herz mit deinem Pfeil,
Verwunde mich ."
Dasselbe Motiv b.Friedr.Spee, Trutznachtigall, Köln, 1649.7.Ges. Str.7[1-3].

1) Vergl. Gertrude Bieder, Natur u.Landschaft i.d. dt.

überbrücken versucht, und darüber das wunderbare, voraussetzungslos Gemeinsame, das Eingegliedertsein in den Lebensrhythmus der grossen Welt, vergessen. Die innige Naturverbundenheit Spees eilt seiner Zeit voraus. Ihm gelingen Bilder von volksliedmässiger Schlichtheit, neu und packend und dennoch keiner weiteren Erklärung und Deutung bedürfend.[1] Laurentius vermag darin seinem grossen Meister nicht zu folgen. Er liebt das vertraute Tal, den freundlichen Hain, den Wald bei hellem Tageslicht. Aber wenn der Mensch seiner gewohnten Umgebung entrückt ist, empfindet er die Natur als etwas Böses, Feindliches, Fremdes. Die Natur der Schäferlyrik ist ein Dekorationsstück, das mehr oder weniger prunkvoll entfaltet wird, je nach Geschmack und Geschick. Sie steht der wirklichen Natur ebenso ferne wie das schäferliche Lieben einem schlichten, tiefen Gefühl.

Von den beliebten Natureingängen macht Laurentius häufig Gebrauch. Sie sollen entweder einen stimmungsmässigen Auftakt für das Kommende bilden und in Entsprechung zu den Gefühlen der Personen stehen. In Fl. 1.Th., II erwacht Clorinda in grösster Betrübnis und Verwirrung:

"O was ein wilder Ort/
Den ich nicht kann erkennen!" ($3^{1,2}$)

Oder der Todesfurcht Clorindas in Fl. 1.Th., III wird als wirkungsvoller Auftakt ein furchtbares Gewitter vorangestellt. In Fl. 2.Th., II sitzt Clorinda wehkla-

---

Barocklyrik, Diss. Zürich 1927.

1) Vergl. Friedr. Spee, Trutznachtigall, Köln 1649, 9. Gesang:
"Heint spät auf braunen Rappen" u.s.w.

gend unter Zypressen und klagt ihr Leid den Hainen und Sträuchern.

Die Natureingänge stehen bei Laurentius aber auch sehr häufig als erstes Glied eines Vergleiches, der erst im 2. Teil der Elegie abgeschlossen wird. Diese Natureingänge erscheinen vollkommen in sich abgerundet und selbständig, ohne Hinweise auf das Kommende. Zum besten dieser Art gehört das Frühlingslied in Mpf. l.Th.,II. Mit einem jubelnden Preis des Frühlings setzt die Elegie ein:

"Under den Zeiten ist keine zu finden/
Welche dem Frühling an Lieblichkeit gleich/
Massen der Winter mit seinen Schnee=Winden
Flüchtig/ dem Zephyr einräumet das Reich/..."(1$^{1-4}$).

Mit feinem Gefühl für die Harmonie von gedanklichem und musikalischem Rhythmus wurden für dieses Frühlingslied leicht beschwingte Dactylen gewählt, denen in der Vertonung ein schlichter, tanzliedmässiger 3/4 Takt entspricht. In anmutiger Steigerung wird dann das Erwachen der Natur geschildert: Die Störche kommen aus fernen Ländern, Bäche und Ströme vertauschen ihre Eisschollen mir rieselndem Silber (2); die Nachtigall beginnt zu schlagen, die Lerche fliegt dem blauen Himmel zu, die Herdenglocken klingen fröhlich auf den Wiesen (3); die Saaten spriessen, in hellem Grün prangen die dornigen Hecken, die Mayenpfeiff jauchzt durch Tal und Au (4). Die ganze Natur erwacht zu neuer Lebensfreude: Die Blumen blühen um die Wette (6), die Bäume tragen schwer unter der Blütenlast (7), leuchtend wie Gold zieht der neue Tag herauf (8). Die Natur erscheint beseelt: Faunus und Drias tanzen in neuer Lust, Diana zieht durch die

Wälder, Hirten und Nymphen bekränzen das Haar mit duftenden Blüten (9). Die Erde ist zum Paradies geworden.

Dieser Natureingang ist ein vom folgenden Vergleich unberührtes, vollkommen selbständiges Frühlingslied. So hübsch und anmutig sich diese kleinen Bildausschnitte zum Ganzen fügen, so zeigt es sich doch gerade an diesem Beispiel, wie unselbständig die schäferliche Naturauffassung eigentlich war. Es ist das arkadische Landschaftsideal, das vorbehaltlos übernommen wird.

Oft wird die Natur auch in den Kreis des Erlebens hereingezogen. Sie wird für den Menschen zum fühlenden Wesen, an das er seine Fragen, seine Bitten, seine Zweifel und Klagen richten kann.[1] Naturbeseelung.

" O / Ihr verborgne Ritzen
In hocher Felsen Spitzen /
Ihr auffgespaltne Stein /
Seyt mir in meinem Jammer
Doch eine Zufluchts=Kammer/
Ach lasst mich bey euch ein!"
(Fl.l.Th., IV,1)

Diese Naturbeseelung entspringt allerdings weniger einem tief inneren Verwandtschafts - gefühl als der ungehemmten Redefreudigkeit des barocken Menschen. Es muss ein Wesen da sein, das seine Klagen hört, und geduldig seinen Seufzern lauscht- und wenn es nur das Echo wäre, das geheimnisvolle Antwort widerhallt. Das ungehörte Verhallen eines

---

1) Johann Christian Günther, An seine Magdalis, Str.1[1,2]:
"Erzählt, ihr kalten Nordenwinde,
Die Seufzer meiner Schäferin!"

Simon Dach, Aus dem Französischen, Str.1[1,2]:
"Lenz, ohn meine Sonne
Bist du wieder hie ?"

Seufzers, das Verzittern eines Jubelrufes im All, das blosse Dasein wortgewordener Herztöne gilt noch wenig.

Aber die Natur weiss auf alle diese Klagen keinen Trost. Es wird auch kaum je einer erwartet. Die Stummheit und Passivität des Angeredeten ist geradezu bezeichnend für diese Art der schäferlichen Rhetorik.[1] Der barocke Mensch sieht und hört nur sich selbst in allen Dingen. Er ist weit entfernt von der Alldurchdrungenheit mystisch gestimmter Seelen, die jedem fremden Sein sein Eigenleben lässt und so und nur so zu jenem leichtbeschwingten, fröhlichen Verkehr zwischen Mensch und Natur, zwischen Geistigkeit und Wirklichkeit, zwischen kleiner und grosser Welt gelangt. Laurentius kennt noch kein demütig-inniges Auf-du- und-du-Stehen mit der Aussenwelt wie Spee, kein fröhliches franziskanisches Bruder- und Schwester-Sein mit Vogel und Blume, Baum und Strauch, Fels und Quell. Unbewusst wird das menschliche Herrentum der Natur gegenüber, die nur Objekt bleibt, immer wieder betont. Darum bleibt auch die personifizierende Anrede lediglich rhetorische Geste, ohne zur wahren Beseelung durchzudringen.

---

1) Vergl. Opitzens Uebersetzung eines Sonettes von Petrarca in seiner "Trostschrift" an Herrn David Müller (Max Waldberg, Die dt. Renaissance-Lyrik, Berlin 1888, S. 132.):

"Ihr Thäler, die jhr voll von meinen schweren Klagen,
Ihr Flüsse, die jhr voll von meinen Thränen seyd;
Du Wild, der Wälder Ziehr, Ihr Vögel, Lust der Zeit;
Ihr Fische, denen Strand und Bäche wolbehagen;
Die Lufft, die meine Lust und Seufzer pflegt zu tragen;
Die vormals süsse Bahn, nun Weg der Bitterkeit;
Ihr Hügel, die ich hiess mein Leben, jetzt mein Leid;
Ihr Oerter, wo ich frey kann meinen Kummer sagen;"
u.s.w.

Erzählende Schäferlieder.

Nur selten beschränken sich die Schäferlieder auf die Darstellung eines rein gefühlsmässigen Erlebnisses, meistens liegt ihnen ein unbedeutender Handlungsgang zugrunde. Diese erzählenden Schäferlieder, die Laurentius bereits in die Selbstbiographie einstreute, sind besonders als Einlagen im schäferlichen Prosaroman beliebt. Aus dieser Entstehungsart erklärt es sich auch, dass das rein erzählerische Interesse in diesen Liedern nie die Oberhand über das lyrische Grundelement gewinnt. Nicht das meist unbedeutende Geschehen, sondern seine gefühlsmässige Vertiefung steht im Mittelpunkt. Die Wahl des Handlungskernes zeigt wenig Abwechslung. Alles dreht sich letzten Endes doch immer wieder um die alten Motive des Suchens und Findens, Bittens und Gewährens. Und über dem allen liegt die Grundstimmung der Sehnsucht, die der geistlichen Lyrik ebenso eigen ist wie der weltlichen. An Fl. 2.Th., II fällt die rückgreifende Erzählungstechnik auf. Die Elegie setzt mit einem freundlichen Stimmungsbild ein. Die Nacht der Traurigkeit ist verschwunden, hell leuchtend zog der Tag eines neuen Glückes herauf (1).

Nun erst, gleichsam als Begründung dieser hoffnungsfrohen Stimmung, setzt die Darstellung des gestrigen Erlebnisses ein. In tiefster Betrübnis und Verlassenheit war Clorinda durch die Wälder geeilt, aber nirgends zeigte sich ein Mensch, nirgends ein fühlendes Herz (2-4). In ihrer Hilflosigkeit schrie Clorinda ihr Leid mit lauter Stimme hinaus in die Wälder (5).

Da klang geheimnisvolle Antwort wider, die Seele fühlte sich in ihrer Zwiesprache mit dem Echo neu getröstet. Im Gegensatz zu anderen Echoliedern der Zeit, bei denen es sich hauptsächlich um ein virtuoses Getändel mit Gleichklängen handelt, kommt es nun bei Laurentius zu einer deutlichen Steigerung und Entwicklung des inneren Erlebnisses. Die Echobotschaft ist bei Laurentius nichts Zufälliges, sie wird mystisch erfasst, als Kunde aus einer höheren Welt. Zuerst wird die verzweifelte Seele dorthin gelenkt, wo sie allein Trost finden kann:

"Wer kann vom Geist=auffgeben
Mich retten dann ? Ach wer !
Echo antwortet : Er." ($9^{7,8,9}$)

Nun hat die Seele ihr Ziel. Sie erhält aber ausserdem die Gewissheit, dass es auch für ihre Sünden noch Verzeihung und Erlösung geben kann:

" Werd ich dann (ungescheucht
So viler meiner Sünden)
Verzeihung können finden
Bey Daphnis noch vielleicht ?
Echo antwortet: Leicht". ($8.11^{8-9}$)

Auch das Mittel der Erlösung wird genannt:

" Ach was kann doch beschönen
Mein Eyd= gebrochne Trew ?
Echo antwortet : "Rew." ($12^{7,8,9}$)

Und aus der Reue quillt die Liebe:

" Sie quählet mich so hart /
Daß ich gantz muß zerfließen ?
Wann werd ich denn genießen
Des Daphnis Gegenwart ?
Echo antwortet: Wart!" ($13^{5-9}$)

Die Sehnsucht wird immer ungebärdiger. Ein letztes verhallendes "Ach" des Echos ($15^{9}$) klingt so nahe, dass sich Clorinda verwundert umschaut und einen Hirten erblickt, der sein verlorenes Schäflein sucht . Es ist Daphnis, der gute Hirte (16-18). Clorindas

Kräfte schwinden in übergrosser Seligkeit. Als sie erwacht, ist Daphnis verschwunden, aber ein tiefes, bleibendes Glück ist in ihrer Seele lebendig geworden (19,20). So fügen sich Eingangs- und Schlusstrophe zum stimmungsmässigen Rahmen.
Die Stufen des Weges zum innern Glücke führten also über die Erkenntnis einer Erlösungsmöglichkeit zu persönlicher Erlösungsgewissheit, von dort zur Reue, von der Reue zur Liebe und von der Liebe zur Anschauung Gottes. Das Nichts an äusserem Geschehen bildete nur das handlungsmässige Bindeglied für dieses reiche Stück innerer Entwicklung.

Fl. 3. Th. II, zeigt ähnliche Gliederung. Auch hier wieder der stimmungsmässige Rahmen, die rückgreifende Erzählungsweise im Hauptteil! Aber hier wird mit stärkeren Spannungsmomenten gearbeitet. Clorinda ist kraftlos zusammengebrochen und fürchtet, die Nacht im Freien verbringen zu müssen:

"Zur Erden offt hin /
Wie leicht ich auch bin /
Vor Blödigkeit gesunken:
Deß süssen Weins voll
Bin worden so toll /
So sinn - loß / und verwirret/
Daß ohne Hilff ich /
Muß lägern da mich /
Nach dem ich weit verirret." (3,4-12)

Die tugendhafte Clorinda und diese widerlichen Symptome der Trunkenheit - ein unvereinbarer Gegensatz! Am Höhepunkt bricht die Zustandsschilderung ab. Nüchtern, fast episch breit setzt

~~setzt~~ die folgende Strophe mit der Erzählung des vorangegangenen Erlebnisses ein:

" Ich gieng heut früh'/
Voll sorglicher Müh'/
In Wald hinaus spatzieren/" ($4^{1-3}$)
u.s.w.

Jetzt erst wird es offenbar, dass es Daphnis selbst war, der Clorinda den berauschenden Wein seiner Weisheit und Liebe gereicht hat.

Die Schlusstrophe nimmt die Eingangsklage wieder auf. Wie anders klingt aber nun dieses Klagen, da sein Urgrund - wenn auch nicht ästhetisch - geklärt erscheint !

Während diese erzählenden Schäferlieder die Art der Verseinlagen in der Selbstbiographie weiterführen, weist eine andere, sehr zahlreich vertretene Gruppe schon deutlich auf den Typus der späteren Verspredigten hin. Ein gewisser moralisierender Grundzug war ja schon durch den lehrhaften Zweck dieser beiden Sammlungen gegeben. Auch die Darstellung des geistlichen Liebesverhältnisses war eher Mittel zum Zweck als Zweck in sich: Die Gefühle der Gläubigen für Christus sollten sich an der Glut irdisch-sinnlicher Gefühle entflammen, es sollten damit die Grundlagen für einen innigeren Verkehr zwischen der Seele und Gott gelegt werden. Die Seele sollte lernen, das Gute nicht aus Furcht und blindem Gehorsam, sondern aus Liebe zu tun.

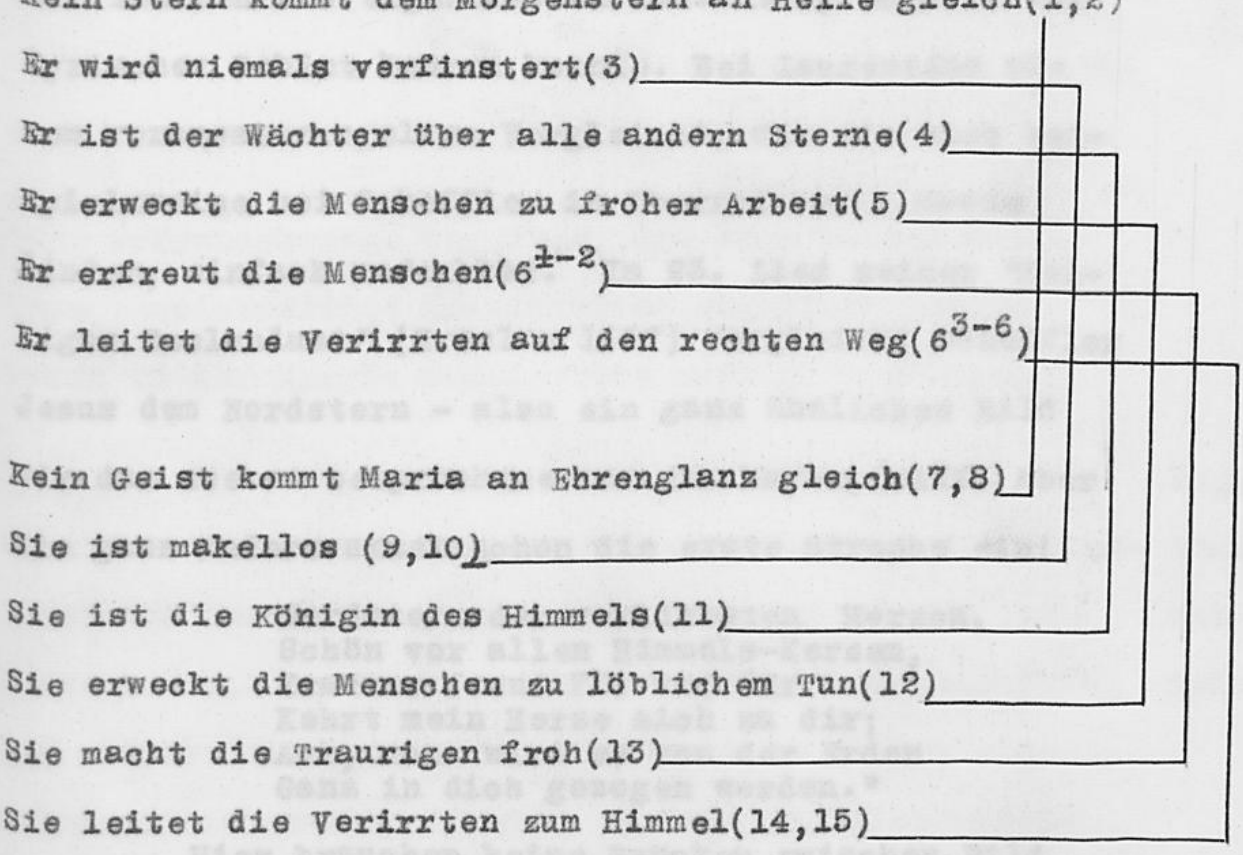
Didaktische Züge. Der erbauliche Grundzug.

Aber es wurde bereits drauf hingewiesen, wie sehr es Laurentius immer darum zu tun war, den reinen Liebesakt, das unbeschwerte, trunkene Untertauchen in das grosse, befreiende Gefühl

Aufbau nach den Stufen des Beweisganges.

auch erkenntnismässig zu fundieren. Planmässig wird auf Vernunft und Willen eingewirkt. In klarer Weise, nach den Stufen des Beweisganges, werden die letzten Geheimnisse zu erklären gesucht. Das lyrische Moment wird dabei vom Gehaltlichen auf die poetische Darstellung verschoben.[1] Die nackten Tatsachen und Beweispunkte werden poetisch erfasst und umgebaut. In der "Mirant.Mayen-Pfeiff" bildet fast jede Elegie ein kleines, sorgfältig durchgeführtes Beweissystem. Aber die Vergleiche sind meistens zart und poetisch ausgeschmückt, die Beweisführung so zurückhaltend - die Conclusio wird fast immer dem Leser selbst überlassen - dass man immerhin noch von einem lyrischen Grundton sprechen kann:

Schema von Mpf. 2.Th.,II.




1)Vergl. hiezu Paul Schaaf, Das philosophische Gedicht,in: Dt.Vierteljahrschrift f.Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Halle 1928, 6.Jahrg., Bd. VI., S.270 ff.

Die Berechtigung dieser Vergleiche wird durch klare Syllogismen erwiesen:

Propositio maior: Der Morgenstern ist der hellste unter den Sternen (1,2)

Propositio minor :Maria ist die hellste unter den seligen Geistern (7,8)

Die Conclusio, dass Maria darum der Morgenstern unter den Geistern genannt werden kann, liegt auf der Hand und wird nicht eigens formuliert.

Die poetische Ausschmückung dieses Beweisgerippes ist aber so bunt und lebendig, dass man sich der starren Tektonik kaum bewusst wird. Dass aber diese umständlichen Beweise überhaupt als notwendig empfunden werden, beweist deutlich genug, dass Laurentius zu seiner letzten und eigentlichen Entfaltung niemals auf lyrischem Gebiet kommen konnte. Bei Laurentius wären voraussetzungslose Vergleiche, wie sie sich beispielsweise bei Scheffler in überreichem Masse finden, einfach undenkbar. Im 23. Lied seiner "Heiligen Seelenlust" (Breslau 1657) vergleicht Scheffler Jesus dem Nordstern - also ein ganz ähnliches Bild wie das soeben besprochene aus der Mayenpfeiff. Aber wie ganz anders setzt schon die erste Strophe ein!

"Nordstern der verliebten Herzen,
Schön vor allen Himmels-Kerzen,
Trauter Jesu! Für und für
Kehrt mein Herze sich zu dir;
Ach, wann wird es von der Erden
Ganz in dich gezogen werden."

Hier brauchen keine Brücken zwischen Bild und Urbild geschlagen werden! Hier schiebt sich nicht der Gedanke an irgend einen verständnislosen Leser ein, der belehrt, überzeugt werden muss. Scheffler glaubt selbst an sein Bild, das genügt.

Die Ursachen für die verdeutlichende, erklärende, dozierende Art bei Laurentius liegen allerdings noch tiefer. Für mystische Seelen quellen derartige Vergleiche aus den Tiefen. Unbewusst wird das rein Gedankliche in eine neue, sinnliche Welt transponiert. Aber dieser Vorgang stellt sich gleichsam von selbst ein, es besteht ein Assoziationsverhältnis zwischen Geistigem und Sinnlichem.

Für derber organisierte Naturen jedoch wird zwischen beiden stets ein Riss klaffen, der sich zwar überbrücken lässt, aber nur aus bewusstem Wollen heraus. Das Bild wird für sie nie als etwas selbstverständlich Gegebenes hingenommen werden können. Die Beziehungen zwischen dem sinnlichen Bild und der Idee, zwischen Comparandum und Comparatum müssen immer erst durch eine mühevolle Beweiskette aufgedeckt werden.

Bei Laurentius erstreckt sich das Erklärungsbedürfnis noch vielfach über den Rahmen der Elegien hinaus. Einigen Liedern der "Mirant.Mayen-Pfeiff"[1] sind Prosanachträge angefügt, die noch einige besonders beweiskräftige Beweisstücke enthalten oder bereits in der Elegie angedeutete breiter ausführen.

Volkstümliche Beispiele.

In der Wahl und Darstellung dieser Beispiele äussert sich bereits der durchaus auf den volkstümlichen Geschmack abgestimmte Predigerton des Laurentius. Er, der in so manchen inneren Errungenschaften seiner Zeit vorauseilte, zeigt hier wieder eine unbegreiflich starke Bindung an ihre dunkelsten Seiten[2]. Während Spee, der Laurentius doch in vielem

---

1) Mpf. 2.Th., II, IV, VII.
2) Vergl.für das Folgende Prosaanhang zu Mpf.2.Th.VII.

als Muster galt, schon vor mehreren Jahrzehnten erklärt hatte [1], "dass ich wenigstens bis jetzt keine (Hexe) zum Scheiterhaufen geführt habe, von der ich nach allseitiger Erwägung vernünftigerweise hätte behaupten können, sie sei schuldig;" [2] huldigte Laurentius noch dem naivsten Hexenglauben. Noch weniger verzeihlich ist es, dass er sich nicht genug tun konnte, das furchtbare Ende eines so unglückseligen Geschöpfes in den grellsten Farben zu schildern [3]. Nichts Lieberes konnte das irregeleitete Volk der damaligen Zeit ja hören. Und wem dies noch zu wenig des Grausamen war, der wurde aufgefordert, "diese Geschicht weittläuffiger bey Martino von Cochem Capuzinern" [4] nachzulesen.

Volkstümliche Töne.

Auch manche Derbheiten im Ton, die auf den Geschmack breiterer Schichten abgestimmt sind, erinnern an die späteren Verspredigten. Aber diese Stellen sind meistens wirklich volkstümlich, kernig und humorvoll und vollkommen frei von Abrahamscher Manieriertheit. Sie sind keine Spielerei, sondern planmässig und durchdacht und erklären sich teilweise wieder vom Endzweck der Liedbände her:

---

1) Cautio criminalis, Dubium XXXI, Rinteln 1631.

2) Bei Gustav Balke, Einltg. zur Ausg.der Trutznachtigall, Leipzig 1897, S.XIII.

3) Vergl. über die barocke Sensorik und Detaillust Willi Flemming, Die Auffassung des Menschen im XVII.Jahrhundert,a.a.O.S.445.

4) Es handelt sich um die 39.Geschichte in: Auserlesenes History-Buch, 1687. Das Verbrechen der Anna Morgin hatte darin bestanden, dass sie sich mit dem Teufel, der sich ihr in Gestalt eines geliebten Mannes nahte, fleischlich versündigte. Dieser Teufel(!) steckte auch der bereits Verurteilten ein Messer zu,mit dem sich die Unglückliche die Gurgel durchstiess.Sie wurde als Tote von den Henkern zum Turm heruntergeworfen und auf den Scheiterhaufen gelegt. Halb verbrannt, erwachte sie durch die Gnade Marias noch einmal zum Leben, verlangte einen Beichtvater,und starb reumütig und - endgültig!

"Ey so würcket/ würcket dann/
Grosse/ Kleine/ Weib/ und Mann/
Weil noch ist
Von der Thür die Gnaden=Frist." (15[1-4])

S.210-211 sind versehentlich in umgekehrter Reihenfolge gebunden.

Dieser Hang zur Rhetorik kommt auch in der äusseren Formung dieser Lieder stark zum Durchbruch. In ihrer strengen, gezügelten Tektonik erinnern sie an die gelehrte Art der humanistischen Kunstdichtung. Eine grosse Anzahl von Liedern zeigt streng symmetrischen Bau nach rhetorischen Prinzipien und unterscheidet sich dadurch grundlegend von den Liedern Spees und Kuens, deren Tektonik hauptsächlich durch den Gefühlsrhythmus bestimmt erscheint. Dieses Moment allein schon sollte davor bewahren, Laurentius allzu vorbehaltlos in die Nachfolgerschaft Spees einzugliedern. Er zeigt sich in diesen Elegien eher der rhetorisch bestimmten Jesuitenlyrik eines Jakobus Pontanus verwandt oder ganz einfach der religiösen Zweckpoesie der Zeit, mit der er ja auch die sehr wesentlichen Grundlagen seiner Tektonik gemeinsam hat.

Nur einige wenige Typen seien herausgegriffen, um die rhetorisch-rationale Art der Durchführung klarzulegen.

Frage und Antwort.

In Fl.1.Th.VIII erwägt Clorinda "Die Zergänglichkeit diser betriglichen Dingen/ und beweinet ihr

3.) Die äußere Liedform.

Das rhetorisch-rationale Grundelement: Im Aufbau.

Den Menschen in ein innigeres, vertraulicheres Verhältnis zu Gott zu rücken.

Man spricht zu Gott wie zu seinesgleichen. Man sucht ihn zu überreden, umzustimmen, zu beeinflussen:

"Was hilfft es dich/wann du schon mich
Zur Häll hinunder plitzest ?
Schlagst du schon/ im Himmel du
Nicht desto höher sitzest !"
(Fl. i.Th., V, $2^{4-8}$)

Derartige drollig naive Stellen werden in Elegien voll schäferlichen Schmachtens eingestreut.

Der didaktische Eifer geht schliesslich so weit, dass Laurentius wiederholt aus der selbstgewählten schäferlichen Rolle fällt. Häufig durchbricht ein Anruf, eine Frage, eine Aufforderung an den Leser die Illusion des Zwiegespräches zwischen Gott und Seele, zwischen Maria und Clorus. Oder ein Zwiegespräch wird plötzlich ins Allgemeinmenschliche erweitert, an die Stelle Clorindas tritt die ganze büssende Welt. In Hinuebergleiten in den Predigtton.

Fl. 3.Th., X nimmt Daphnis seine Clorinda in den Himmel auf. Er lobt ihren Eifer, ihr Bussleben und bedauert, dass so viele noch der wahren Busse fern stehen und ihr Trachten und Sinnen auf irdisches Glück setzen. Und unvermittelt wendet er sich auf einmal an die Allgemeinheit:

"O ihr Menschen/ mercket diß
(So unfehlbar/ und gewiss)
daß niemand
Creutz-los kommt in dises Land." ($13^{1-4}$)

"Sagt ihr nicht / O Adams Kinder
Worden Sünder
Durch die Lust im Paradeiß
Wegen der verbottnen Speiß?" ($13^{9-12}$)

verübte Eitelkeit." Nach einleitenden Klagen über die eigene Verblendung wird an der Hand zahlreicher Beispiele die Vergänglichkeit des irdischen Glückes aufgedeckt. Diese Beispiele werden nun aber nicht einfach aufgezählt, sondern durch geschickte Verteilung von Frage und Antwort reizvoll gegliedert. Clorinda fragt nach dem Turm zu Babel (3), nach dem Edelsteinsaal des Assuerus (4), nach der Herrlichkeit Salomons (5). Wo ist er nun mit seiner ganzen Pracht? Er ist gestorben und verdorben (5), sein Palast ist ein Trümmerhaufen (6), auf höchstes Glück folgte furchtbare Reue (8,9). Wo sind die mächtigen Pharaonen (10), wo der stolze Nabuchodonosor (11), wo die stolze Cleopatra (12-14), wo Sardanapal (15,16), wo Caesar (17,18)? Ihre Herrlichkeit ist ruhmlos untergegangen. Auf Lust folgte nichts als Leid (19). Leichten Herzens nimmt daraufhin Clorida von den Eitelkeiten der Welt Abschied (20)
Durch die Frageform gewinnen auch diese traditionellen Beispiele einigermassen Persönlichkeitswert.

Frage und Antwort sind nicht schematisch verteilt, ihre Länge und ihre Stellung in der Strophe hängen von der gehaltlichen Schwere ab. In den Strophen 3, 4, 10, 11 wird die Antwort jeweils auf die Verse 7 und 8 zusammengedrängt, kurz und bündig. Etwa auf die Frage

nach der Pracht Babylons die wortkarge Antwort:

"Wer sie nun finden will
Braucht eine scharpffe Brill." ($3^{7,8}$)

Bei gewichtigeren Beispielen nimmt die Antwort breiteren Raum ein, sie soll erläutern, ergänzen. Die Antwort auf die Frage nach der Herrlichkeit Salomons ($5^{1-3}$) wird auf die Strophen $5^{4-8}$, 6,7,8,9, verteilt.

Die Fragestellung kann auch Zweigliedrigkeit der Elegien bedingen:

Mpf.2.Th.VII will die Macht Marias am Throne Gottes beweisen. In den Strophen 6-10 reiht sich nun Frage an Frage: Soll sie, die Gott am nächsten steht, nichts von ihm verlangen dürfen (6,7)? Soll ihre Treue mit Undank belohnt werden (8)? Und wenn Gott auf Erden Grosses an ihr getan hat, warum sollte ihm dies nicht im Himmel möglich sein (9) ? Wo er doch auch die Bitten der Engel erhört (10)? Im 2. Teil der Elegie werden nun die Antworten gegeben, aber nicht theoretisch beweisend, sondern durch schlagkräftige Beispiele (14-19).

Eine noch stärkere innere Spannung löst der regelmässige Wechsel von These und Antithese aus. In

Fl. 1.Th.IV sucht Clorinda dem strengen, forschenden Blick Gottes zu entfliehen:

These: Auf Berge und Felsen (1).

Antithese: Hier gibt es für Clorinda keine Rettung, denn sie hat ja den Fels des

Lebens von sich gestossen (2),

These: In den Tiefen der Erde (3).

Antithese: Gottes Auge durchdringt auch die tiefsten Tiefen (4).

These: Im Dunkel der Nacht (5).

Antithese: Für Gott ist die Nacht so hell wie der Tag (6).

Hier schiebt sich in die flutende Bewegtheit ein Ruhepunkt ein. Einige Beispiele werden aufgezählt, wie Gott immer und überall die Seele zu finden weiss: Adam (8), Cain (9), Jonas (10.) Aber gleich darauf wird die rastlose Suche nach einer Zufluchtsstätte fortgesetzt. Der letzte Gedanke, der durch den Einschub abgebrochen wurde, wird zur Anknüpfung neuer Anti-/thesenpaare nochmals aufgegriffen:

These: Clorinda sucht sich neuerdings im Dunkel der Nacht zu verbergen (11).

Antithese: Aber Gott ist ja Herr über Tag und Nacht.(12)

These: Im Sumpf (13,14)

Antithese: Gott, der überall ist, muss auch dort sein.(15)

These: Im Meer.( 16)

Antithese: Kein Wassertropfen bleibt vor Gott verborgen.(17)

These: Im Himmel. ($18^{1,2}$)

Antithese: Er ist Gottes ureigentliches Reich($18^{3-6}$).

These: In der Hölle.($19^{1,2}$)

Antithese: Auch dort ist Gott.

Er wird "da von den bösen
Ohn einiges Erlösen
Genug gefühlet ja."(19[4,5,6])
Und zuletzt die
Synthese: Es ist unmöglich, vor Gott zu flie-
hen (20).

Sehr häufig findet sich der
Vergleich als tektonisches Prinzip. Oft bleibt es
bei einer einfachen Aneinanderreihung
von Vergleichspaaren wie in
Fl.1.Th. X. Clorinda beweint ihre Grausamkeit,
die sie "so wohl gegen ihr eigne/ als
vil andre durch ihr verführerische Lieb
verkehrte Seelen verübt." In ihrem Reue-
schmerz vergleicht sich nun Clorinda
mit Antiochus (1,2,3), mit der Manticora
(4,5), mit Cain (6), mit dem Basilisken
(7), mit Diomedes (8), mit Medea (9,10,11),
mit Prokrustes(12, 13), Busiris (14),
Phalaris (15,16), mit dem Medusenhaupt (17),
mit Aesculap (18) und Orpheus (19).
Ebenso wenig wie die strophische Ver-
teilung der Vergleichspaare dieselbe
bleibt, ebenso wenig wirken sie qualita-
tiv einförmig. Sie sind teils
einfach gegenüberstellend (1,2,3, -4,5,
-7, -8, -15, 16, - 17), aber auch stei-
gernd (6), negativ (9,10,11,-12, 13, -14)
und konditional (18,19).

Ueber das in der "Mirant.Mayen-Pfeiff"
immer wiederkehrende Vergleichsschema
wurde schon an anderer Stelle gesprochen.[1)]

1) S.206

Vom erbaulichen Zweck her ist die auffallend reiche Verwendung des Beispiels zu erklären.

In Fl.i.Th., V fleht Clorinda um die Barmherzigkeit Gottes. Der Hauptteil der Elegie - Str. 4-18 - besteht Strophe für Strophe aus einer Aneinanderreihung von Beispielen, die die Güte und Gerechtigkeit Gottes dartun sollen: Gottes Versprechen, nie mehr eine Sündflut zu schicken (4), Urias (5), Roboam (6), Manasses (7), Ninive (8), Christus und die Ehebrecherin (9), Magdalena (10), der rechte Schächer (11), Petrus (12),Maria (13), Theophilus (14) Christi Worte bei Isaias 1 (15),David (16), der verlorene Sohn (17,18).

Diese Art prägt schon deutlich den Typus der späteren versifizierten Concettipredigt.[1]

Ein rhetorisch-rationaler Grundzug Im Stil. kommt nicht nur im Aufbau mancher Elegien zum Durchbruch, sondern viel stärker noch in der stilistischen Formung. Den Hang zur Antithese, zu geistreichen Wendungen, zu verblüffenden Kontrasten und planmässiger Steigerung hat Laurentius noch mit dem älteren Liedtypus Opitzens gemein. Dabei handelt es sich nicht nur um rein fomale Gewandtheit, nicht um virtuoses Jonglieren mit toten Worten. Der Gehalt bleibt immer das Wesentliche, der Kern: Er soll immer wieder

1) Vergl. Kapitel Verspredigten S.284

neu beleuchtet, gedreht, akzentuiert werden.

Auch die strophische Form vieler Lieder erscheint stark vom Gehaltlichen her bestimmt. Begriffe reihen sich zur Strophe, nicht Worte und Klänge. Laurentius zeigt sich gerade auf dem Gebiet der Strophik auffallend fruchtbar und schöpferisch. Neue Strophentypen werden geprägt, übernommene dem jeweiligen Bedarf entsprechend umgeformt. Die Ursache für diese formale Gewandtheit ist nicht nur in einer ausgesprochen musikalischen Veranlagung zu suchen. Sie liegt vielfach noch tiefer. Es kommt Laurentius in erster Linie darauf an, für jeden Gedanken auch die ihm eigene Form zu finden und tatsächlich unterstützt ihn ein starkes rhythmisches Gefühl in diesem Streben. Aehnliche Bestrebungen treten bereits im Opitzischen Liedtypus klar zutage.

In der Strophik.

Häufig wird die Pointe, die Sentenz der Strophe rhythmisch hervorgehoben:

"Raichet Maria aber zu trincken
Ihren mit Trost verzuckerten Wein/
Müssen die Kummers=Qualen versincken/
Alle Betrübnus weit von uns sein:
Dann diser Wein hat solche Krafft/
Die ungemeine Freud verschafft."
(Mpf.1.Th.,VII,6)

Zuerst die gehaltlich leichteren Verse 1 - 4 im ungeraden Takt mit Cäsur nach dem 2. Takt, dann deutlich akzentuiert, ruhig und sicher dahinfliessend die Sentenz im geraden Takt.

Diese rhythmische Verlagerung des Schwerpunktes an den Strophenschluss, die rhetorisch-rational bedingt erscheint, tritt besonders deutlich auch im "Sonnen=schön prächtige"

(Mpf. 3.Th., X )und in dem nach gleichen Prinsipien gebauten Nachtlied (Fl. 1.Th., III) zutage:

"Feindliche / trutzige /
Russige / schmutzige /
häßliche Nacht /
Welche den Raisenden /
Weit herumb kraisenden
Herren/und Knechten/
Edlen/und schlechten
Grosse Forcht macht/
Ja unversehens gar
Stürtzt in deß Todts Gefahr." (1)

Wiederum im ungeraden Takt der gehaltliche leichtere Teil, im geraden Takt das Hauptargument.

Aber gerade dieses Lied zeigt mit seinen wenig charakteristischen Worthäufungen, seiner bedenklichen Verdünnung des Gehalts unverkennbare Anklänge an den virtuosen Formalismus der zweiten Jahrhunderthälfte. Dass es Laurentius tatsächlich möglich war, ohne innere Notwendigkeit eine Moderichtung mitzumachen, bewies schon der schäferliche Einschlag seiner Lieder. So stand Laurentius zwischen zwei Polen : Auf der einen Seite eine starke rhetorisch-rationale Gebundenheit, ein unverkennbarer humanistischer Grundzug, das erbauliche Wollen - auf der anderen Seite freudige Aufgeschlossenheit für den virtuosen Liedtypus seiner Zeit, der immer weniger durch den Gehalt und immer mehr durch Klang, Rhythmus und Bildwirkung bestimmt erscheinen wollte. Diese zweifache Gebundenheit musste Laurentius häufig in die Enge führen.

Beziehungen zur Kunstlyrik d.Zeit

Was Laurentius aber wesentlich von den reinen Liedvirtuosen seiner Zeit unterscheidet, ist dies, dass seine Liedform nicht sensualistisch bedingt ist. Er besass wohl ein ausserordentlich feines rhyth-

misches Gefühl, aber es fehlte ihm jede Hellhörigkeit für die Tonqualität . Klangformale Wirkungen finden sich bei ihm kaum. So zeigt er zwar verstechnisch deutliche Berührungen mit der hochentwickelten Formkunst der Nürnberger, an die besonders die starke musikalische Bewegtheit innerhalb der Strophe, die häufige Verwendung daktylischer Masse erinnert. Seine Vorliebe für komplizierte Reimstellungen, für Echoreime lässt an die Technik Harsdörffers denken. Aber die symptomatische Art der Nürnberger findet bei ihm nicht den leisesten Widerhall. Onomatopoetische Bildungen kennt er nicht, der Klang als solcher hat für ihn wenig charakterisierende Kraft.

Worthäufungen verwendet er mit Vorliebe, aber ohne feineres Gefühl für Gleichklänge. Sie sind entweder durch den Rhythmus bedingt - ein deutliches Beispiel ist wiederum das Nachtlied von Fl. l.Th., VII [1] - oder sie bedeuten eine Intensivierung des Gehalts.

Wie stark tatsächlich die rationale Grundhaltung auch bei jenen Liedern hereinspielt, die deutliche Anlehnung an den virtuosen Liedtypus [2] zeigen, beweist die Durchführung seiner Echogedichte. Um sich ihrer Eigenart bewusst zu werden, braucht man gar nicht die virtuose Klangtechnik Zesens oder der Nürnberger zuv Vergleich heranzuziehen. Der 4. Gesang von Spees "Trutznachtigall" hat "ein Spiel der Gespons Jesu mit einer Echo oder Widerhall" zum Inhalt. Dieses Spiel will nichts anderes sein, als ein anmutiges

---

1) Vergl. S.218
2) Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes S.81 ff.

Wortgeplänkel. Die Gespons Jesu sieht schliesslich ein, dass es zwecklos sei, sich weiterhin vom Echo eine höhere Botschaft zu erwarten, da dieses ja nur die eigenen Worte widerhallte. Durch eine anmutige Wendung wird nun das sinnlose Spiel gemüthaft umgewertet:

"Wolan, wolan, o Widerschall,
Weil einmal dich hab funden,
Ich spielen will mit dir im Ball
Hinfürter manche Stunden.
Der Ball, so dir
Dann kombt von mir,
Soll heißen Jesus Name;
Der Ball, so du
Sollt schlagen zu,
Soll sein auch Jesus Name." (17)

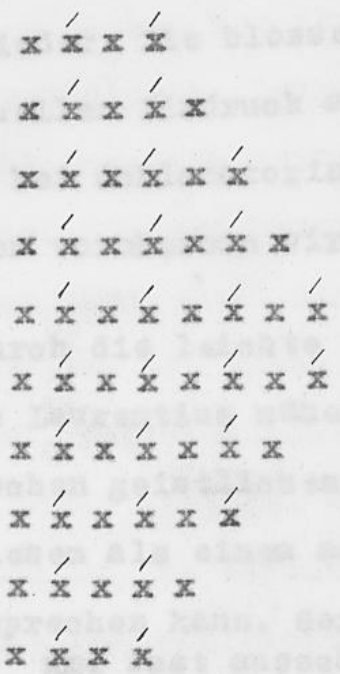
Ein leicht rationaler Zug verrät sich hier lediglich darin, dass die Notwendigkeit empfunden wurde, das Zufällige des Echos irgendwie zu vertiefen, nutzbar zu machen. Bei Laurentius ist aber von Zufälligkeit überhaupt keine Rede mehr. Dem Echo wird von vorneherein ein tieferer Sinn, eine höhe Bedeutung beigemessen.[1]

Wie wenig die Formkunst des Laurentius von sinnlichen Eindrücken her bestimmt war, beweist auch, dass ihm die von extremen Formalisten seiner Zeit so gepflegte äussere Bildwirkung des Gedichtes gar nichts bedeutet. Figurengedichte finden sich bei ihm überhaupt nicht. Seine Strophik ist rhythmisch und tektonisch- rational bestimmt. Wo andere schauen, zählt er. Ein deutliches Beispiel für diese rationale Art ist

---

1) Vergl. S.203

Mpf. l.Th., IX.



Allerdings ist gerade diese Strophe kein reines Virtuosenstück. Auch gehaltlich zeigt sich deutlich eine Schwerpunktverlagerung auf die zwei längsten Verse, das silbenweise Anschwellen enthält die Steigerung, das Abschwellen die Entspannung:

"Von Demuth war'
Sie braun und dunckel/
Der Welt verwürfflich zwar
Bey ihrer armen Kunckel:
Vor Gott doch aber wunder=schön/
Annehmlich/ wie der Frühlings=Pfön
So/daß er überwunden
Von heisser Liebes=Brunst/
Sich jhr verbunden
Mit Liebes=Gunst." (Str.7)

Der nicht visuell bestimmten Art des Laurentius bedeuteten auch die in seiner Zeit so beliebten Akrostischa wenig. Es ist bezeichnend, dass P. Brez in die von Laurentius entlehnten Gedichte erst das ihm unerlässlich scheinende Akrostichon einbauen mussta und daher die Strophenanfänge ändern musste. In den beiden Liederbüchern wird das Akrostichon überhaupt nicht verwendet.

Dies hat aber noch eine zweite Ursache. Es handelt sich ja nicht um Lesegedichte, sondern um

echte, sangbare Lieder. Die blosse Bildwirkung, das auf den rein visuellen Eindruck abzielende Virtuosenstück wäre ja bei deklamatorischer oder gesungener Wiedergabe von vornherein wirkungslos gewesen.

Durch die leichte Sangbarkeit seiner Lieder lässt sich Laurentius mühelos in die Tradition des süddeutschen geistlichen Liedes eingliedern, sofern man von diesem als einem ausgeprägten Liedtypus überhaupt sprechen kann. Gerade auf diese Verwandtschaft wurde und fast ausschliesslich wiederholt hingewiesen, obwohl damit nicht das Wesentliche, sondern nur ein Teil seines Liedcharakters erfasst wird.

Beziehungen zur Volkslyrik

Verhältnis zu Johannes Kuen und Prokopius v. Templin.

Günther Müller[1] hat auf die deutlichen Beziehungen zwischen Spee und dem Münchner Dichterkomponisten Kuen hingewiesen, die weniger aus einer direkten Beeinflussung als aus der gemeinsamen Grundlage, dem geistlichen Volkslied, zu erklären sind. Stilistisch, reimtechnisch und motivisch zeigen beide deutliche Anklänge an die Volkslyrik des XVI. Jahrhunderts, die für die Liedkunst Kuens geradezu zur Voraussetzung wird. Diese Richtung nun, die Günther Müller als eine Verschmelzung von Spätgotik und Barock kennzeichnet[2] und die im katholischen Süddeutschland neben dem repräsentativen Kunstlied einen selbständigen volkstümlichen Liedtypus angebahnt hat, scheint auf alpenländischem Boden durch Prokopius von Templin und Laurentius von Schnüffis fortgeführt worden zu sein.

Aber eben bei Laurentius müssen die schon erwähnten Vorbehalte gemacht werden. Die Lied-

1) Günther Müller, Geschichte d. dt. Liedes, S. 112.
2) Günther Müller, Deutsche Dichtung, S. 219.

kunst von Kuen und Prokop hat ihren Wurzelgrund tatsächlich in der Volkslyrik. Laurentius aber schafft ein Lied, das wohl ins Volk dringen möchte, aber von dem Vertreter einer höheren humanistischen Bildungsschicht angestimmt wird. Auch die starke Betonung des katechetischen Moments ist keine günstige Veraussetzung für ein schlichtes, volkstümliches Lied. Wenn er mitunter und später immer häufiger den Ton des Volksliedes[1] sehr rein trifft, so beweist dies nur, dass volkstümliche religiöse Gebrauchskunst ihre lebenskräftigen Elemente immer wieder vom fruchtbaren Boden der echten Volkslyrik bezog und - beziehen musste.

Volksliedartige Züge im Stil.

Dass diese Beziehungen für Laurentius weder auf motivisch-gehaltlichem noch auf tektonischem Gebiet liegen konnten, ist nach den vorgenommenen Untersuchungen von vorneherein klar. Umso deutlicher tritt eine stilistische Verwandtschaft zutage. Neben dem gelehrten Apparat von klassischen Beispielen, Vergleichen, Zitaten stehen auf der anderen Seite wieder echt volksliedartige Eingänge, Wendungen, Parallelismen und volkstümliche Spruchweisheit.

Besonders die im Volkslied so beliebte Eingangsfrage kehrt häufig wieder:

"Gott! wo bin ich doch?
Auff was für einer Erden?"
(Fl.l.Th., II, $1^{1,2}$)

Der auftaktlose Versbeginn ist allerdings im Volkslied selten.

---

1) Der Begriff Volkslied darf im Folgenden, besonders in den Beispielen, nicht sehr streng gefasst werden. Im XVII. Jahrhundert wurden die Grenzen zwischen den alten Volksliedern und den jüngeren Liedern im Volkston kaum gezogen. Beide Arten wurden in den verschiedenen Liedsammlungen in bunter Reihenfolge und unterschiedslos veröffentlicht. Ein Verzeichnis der beliebtesten älteren Liedersammlungen

Oder: "Will dann der Jüngste Tag
Noch vor der Zeit einbrechen?"(Fl.1.Th.,III,$1^{1,2}$)

Oder: "O Falsche Welt/ wer kan
Wohl deine Tück ergründen?"(Fl.1.Th.,IV,$1^{1,2}$)[1]

Oder das beliebte Motiv des Aufweckens, Aufrüttelns, das aus dem Volkslied in die Kunstdichtung eingedrungen ist:

"Auff/ träge Seel/ auff auff/
Dem Undergang entlauff/" (Fl.1.Th.I,$1^{1,2}$) [2]

An den Stil des Volksliedes erinnern auch die häufigen, nachdrücklichen Wiederholungen:

"Wie lang/ O Seel/ wie lang/" (Fl.1.Th.,I,$10^{1}$)

Oder: "Wie lang hat es gedeyt/
Wie lang hat es gewehrt?" (Fl.1.Th.,VIII,$14^{1,2}$)

Oder: "Dein Schlaffen ist Sterben/
Dein Ruhen verderben/
Dein Leben ist träumen/
Dein Warten versäumen/" (Fl.1.Th.,I,$1^{2-5}$) [3]

Auch volkstümliche Spruchweisheit wird von Laurentius gerne eingeflochten. In Fl. 2.Th., X besteht fast jede Strophe aus einer Aneinanderreihung sprichwörtlicher Wendungen, wie sie beson-

---

bei Julius Tittmann, Liederbuch aus dem XVI.Jahrh., S XIX.ff, in : Dt.Dichter des XVI.Jahrh., Hsgb. von Karl Goedecke und Julius Tittmann, Bd.1, Leipzig 1867.

1) Ant. Xandellas, Nowe und lustige/Weltliche deudsche Liedlein/ Dresden 1750,Nr.17:
"Ach Gott, wem sol ich klagen
Das heimlich leiden mein ?"
H. Dedekind, ΔΩΔΕΚΑΤΟΝΟΝ musicum, Erfurt 1588, Nr.14
"Feins Lieb, was hab ich dir getan?"

2) Eine schöne tagweiss, Flieg.Blatt.o.O.u.J.,bei Goedecke u.Tittmann, Bd.I,Nr.77:
"Wach auf, meines herzen schöne",
Georg Forster,Der ander Theil Kurtzweiliger guter, frischer Teutscher Liedlein, Nürnberg 1540,
"Wolauf,wolauf,resch und bald." Nr.31

3)Otth Siegfried Harnisch, Hortulus, Osnabrück 1604, Nr.17:
"Kanst mit deiner Treu so gschwind zurücke zaufen,
Kanst du sobald mich hinderrücks verkaufen".
Eine schöne tagweiß, Flieg.Blatt.o.O.u.J.,bei Goedecke u. Tittmann,Bd.I, Nr.77:
"singt uns frau nachtigalle,
singt uns ein süsse melodei" (2,5,6)

häufig
ders das jüngere Gesellschaftslied/bringt :

"Der nicht versucht das Schwerdt/
Ist keines Sieges wehrt;
Die ausgestandene Schlacht
Den Kriegsmann ruchbar macht:
Wer keiner Arbeit hold/
Wird sammeln wenig Gold/
Und wer verschmächt das Bier/
Der ist nicht wert zu trincken Malvasier."(9)

Gerade diese Elegie erinnert auch in der in der
Strophik stark an das Volkslied: Die schlichte acht- Strophik
zeilige Strophe, die primitive Paarreimbindung, die
stumpfen Versschlüsse, der einfache gerade Takt und
vor allem die freie Füllung von Vers 8 verraten in
nichts, dass der Dichter auch mit dem virtuosen
Stil des barocken Kunstliedes vertraut war.

Ein interessantes Beispiel, dass die
strophische Verwandtschaft einiger Elegien mit dem
Volkstümlichen Lied nicht reiner Zufall ist, bietet
Mpf.3.Th.,VII. Es handelt sich hier um die in der
Volkslyrik sehr beliebte sogenannte "Prinz Eugen-Strophe",
zeigt
die den gleichen Rhythmus/wie das Stabat mater. Die
schon damals geläufige und volkstümliche dt.Uebersetzung
des lateinischen Hymnus steht übrigens auch in dem spä-
ter von Laurentius herausgegebenen Gebetbuch[1]. Laurentius hat nun tatsächlich den Rhythmus dieses volkstümlich gewordenen Liedes im Ohr gehabt, denn plötzlich werden in der Schlusstrophe auch Wort und Gehalt assoziiert:

"O Maria/ wer die Wunden
Deiner Lieb nur was empfunden/
Der begehrt nicht hail zu seyn/
Denn sie lindern alle Schmertzen/
Ach daß sie doch meinem Hertzen
Würden tieff gegraben ein!
Denn wie tieffer sie/ jemehr
Fühl' ich Lust am Liebes-Speer."

---

1) Vergl. Vielfärbige Himmels-Tulipan, Constanz 1706,S.308.

Vers 7 und 8 wurden von Laurentius als eine Art Abgesang neu hinzugefügt.

## VI. Laurentius als Komponist ,

Eine rein literarische Untersuchung kann aber der liedgeschichtlichen Bedeutung des Laurentius von Schnüffis nicht gerecht werden. Eine eingehende Würdigung des Komponisten Laurentius würde über die Möglichkeiten dieser Arbeit hinausführen, aber seine eigenartige Stellung als einer der wenigen Vertreter des geistlichen Sologesanges auf alpenländischem Boden soll hier wenigstens kurz gestreift werden. Dem so lange verkannten und unterschätzten Komponisten Laurentius hat zum ersten Male Walter Vetter in einer eingehenden Untersuchung volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und seine musikgeschichtliche Bedeutung klar und scharf herausgemeisselt.[1]

Die Verdienste des Laurentius von Schnüffis um das deutsche Lied müssen umso höher eingeschätzt werden, als ihn ja sein öffentliches Wirken von vorneherein auf einen Boden stellte, der der Pflege deutscher Musik nicht günstig war. Sowohl Wien als später Innsbruck standen stark unter dem Einfluss italienischer Kunst. Die Gemahlinnen Ferdinands II. und Ferdinands III. stammten aus italienischen Fürstenhäusern und zogen italienische Künstler an den Hof. In Wien wirkte Giovanni Battista Buonamente[2], auch der Opernkomponist Draghi stand in kaiser-

1.) Entstehung und Wesen des deutschen Monodiestils.

1) Walter Vetter, Das frühdeutsche Lied, a.a.O. S.285-312.
2) P. Nettl, Giovanni Battista Buonamente, in: Zeitschrift f. Musikwissenschaft Bd. IX., Lpzg. 1926/27, S.530 ff.

lichen Diensten. Italienische Opern und Ballette wurden von italienischen Kräften aufgeführt. Auch die damalige Innsbrucker Hofmusikkapelle bestand ausschliesslich aus hervorragenden italienischen Künstlern.[1]

Diese starke Aufgeschlossenheit und Empfänglichkeit für italienische Musik war gerade auf österreichischem Boden keine Zufälligkeit. Sie steht in engem Zusammenhang mit der künstlerischen Haltugg des barocken Süddeutschland überhaupt. Hier herrschte eine reiche, verschwenderische, dekorative Kunst, auf Farbe, Plastik und Fülle abgestimmt, die in der süddeutschen Barockkirche ihre architektonische, im Schauspiel ihre dichterische, in der Oper ihre musikalische Erfüllung fand.[2]

Aber schon um die Jahrhundertmitte regte sich auch in Oesterreich ein bodenständiger Geist. Wolfgang Ebner und Joh. Heinrich Schmelzer komponierten deutsche Tänze, die als Zwischenballette für die italienischen Opern gedacht waren.

Während so der Süden der italienischen Musik noch immer bereitwillig offen stand, hatte sich in Norddeutschland der neue deutsche Liedstil entwickelt und gefestigt; die deutsche Monodie, die Heinrich Albert ihre grundlegende Prägung verdankt, hatte von der italienischen Kunst wohl mächtige Impulse erfahren, aber dann eine ganz andere, selbständige, dem deutschen Geiste gemässe Richtung eingeschlagen. Die italienische

---

1) Vergl. Lambert Streiter, Die Innsbrucker Hofmusikkapelle, im Manuskript.

2) Herbert Cysarz, Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko, Leipzig 1924, S.222 gliedert in norddeutsch-protestantisches Vorbarock und in süddeutsch-katholisches Bildbarock.
Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Bd.III, Regensburg 1918, S.25

Monodie war Deklamationsstil, repräsentativ, sie war Opernkunst. Die deutsche Monodie ist echte Liedkuhst, die Melodie ist das Ausschlaggebende, der Rhythmus ist häufig der des Tanzliedes. Ausserdem zeigt die deutsche Monodie eine wesentliche Vereinfachung des äusseren Apparates. Anstelle des früher mehrstimmigen Hausgesanges trat nun ein einziger Sänger, die Begleitung übernahm ein einfaches Harmonieinstrument, Clavicymbel oder Laute. Auf die Eigenart des Begleitistrumentes, der Laute, ist es zurückzuführen, dass die Begleitstimme, der Basso continuo, nur im grossen Umriss gegeben wurde. Aber diese eindeutig instrumental begleiteten Melodien tauchen erst in der zweiten Jahrhunderthälfte auf und erst dann kann von einem echten deutschen Monodietypus gesprochen werden. Bis dahin sind die Grenzen zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit sehr schwer zu ziehen. Bei manchen scheinbar echten Monodien ist der Bass rein sangbar gehalten, sondern dass es sich nicht um begleitete Sololieder, sondern um vokal zweistimmige handelt. Die Orchesterlieder der Nürnberger Schule hingegen sind meistens so durchgeführt, dass man sie als Chormusik oder als begleiteten Sologesang auffassen kann. Der Nachdruck wird auf die Gestaltung der Sopranstimme verlegt, während die Mittelstimmen vollkommen physognomielos erscheinen.[1]

---

x betont als wesentliches Kennzeichen des süddeutschen Barock das Streben nach dem grossen Gesamtkunstwerk in Gestalt und Anschauung, Klang und Farbe, wie es in der Oper am machtvollsten verkörpert wird.

1) Hermann Kretschmar, Geschichte des deutschen Liedes, I. Teil, Leipzig 1911, S. 125
in: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. IV.

Die wesentliche Verringerung der Stimmenzahl und das dadurch bedingte starke Zurückdrängen des kontrapunktischen Moments bewirkten ein allmähliches, aber unaufhaltsames Loslösen von den Tendenzen des mittelalterlichen Kirchenliedes. Die letzten Bindungen werden in der zweiten Jahrhunderthälfte völlig hinweggeschwemmt.[1]

Nicht zu unterschätzen für die rasch zunehmende Beliebtheit und Verbreitung des neuen Monodiestils sind einige wirtschaftliche Momente. Nach dem dreißigjährigem Krieg hatte das deutsche Buchgewerbe mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen und die Verleger zogen daher das einfachere und - billigere Sololied den komplizierten Orchesterliedern vor. Die Verleger konnten auf den Komponisten umso leichter einen gewissen Druck ausüben, als die Melodien weit hinter der Einschätzung der Dichtungen zurückstanden, ja, vielfach nur als Buchschmuck ähnlich wie die Kupfer gewertet wurden.

Schwach waren die Brücken, die den neuen Liedstil nach Süddeutschland übertrugen. Aber dennoch schlug er im katholischen Süden kräftigere Wurzeln, als lange Zeit angenommen wurde. Als einer der ersten hat der Dichterkomponist Hieronymus Kradenthaler das neue Lied in Regensburg angestimmt, Anton Holzer, J.M.Caesar, Georg Piscator, Jakob Balde waren nicht zu unterschätzende Vertreter der neuen Richtung.

Eine selbständige Entwicklung erfuhr der begleitete Sologesang auf Münchner Boden. Berta Wallner hat in einem Münchner Vortrag[2] auf die Bedeutung

---

1) Walter Vetter, Das frühdeutsche Lied, a.a.O. S.18

2) Berta Wallner, Joh.Kuen und die Altmünchener Monodisten, Bericht über diesen Vortrag in Ztschr.f. Musikwissenschaft, Bd.II, 1919/20, S.445.

der Münchner Mondonistenschule unter Johannes Kuen hingewiesen. Sie hat auch durch Belege des im Pfarrarchiv St.Peter in München verwahrten Noteninventars den Beweis erbracht, dass sich der begleitete Sologesang von Italien her schon frühzeitig in München eingebürgert hatte und sich dort in zielbewusster Entwicklung zu einem deutschen Monodiestil fortbildete. Auch die Kirchenlieder wurden durch Beifügung eines Basso continuo dem neuen Stil angeglichen, wie aus verschiedenen katholischen Gesangbüchern der Zeit hervorgeht.[1] Unter die direkten Nachfolger Kuens reiht Berta Wallner auch Laurentius von Schnüffis ein. Es soll aber betont werden, dass nicht nur der Dichter, sondern auch der Komponist Kuen stark durch das ältere volktümliche Lied bestimmt erscheint, während es sich bei den Liedern von Laurentius um ausgesprochene Kunstlieder handelt. Auch ist der Monodiestil bei Laurentius viel eindeutiger und einheitlicher durchgeführt als bei Kuen, dessen Weihnachtslieder noch vokal zweistimmig sind.

Eine direkte Beeinflussung durch Kuen braucht für Laurentius nicht angenommen zu werden. Es besteht eine starke Möglichkeit, dass er schon in seiner Jugend, am Rhein, den neuen Liedstil kennen lernte und sich darin schulte. Zwischen der Rheinreise und der Schauspielertätigkeit in Wien klafft in der Ordens-chronik eine vollkommene und tiefe Lücke. Der Gedanke an einen längeren Aufenthalt in Mitteldeutschland ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Der Liedstil des Laurentius zeigt mitunter deutlich Heinrich Albertische Prägung und es ist ganz ausgeschlossen, daß

2). Die Liedkunst des Laurentius v. Schnüffis. Beziehungen zum deutschen Monodiestil.

---

1) Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes, S.117.
Georg Vogler, Katechismus, Würzburg 1625
Das Maintzische Gesangbuch, Mainz 1626.

Laurentius später auf Wiener und Innsbrucker Boden den deutschen Stil so eindeutig und klar kennen lernte. Auch eine zeitliche Erwägung spricht für diese Annahme. Als die Mirantischen Liederbücher erschienen, galt ihr musikalischer Stil als überholt und veraltet. Schon in den 60er Jahren zeigt das weltliche Lied Ansätze zur Cantatenform. Die strenge Strophenform macht allmählich freieren Verspartien Platz. Dieser Wandel vollzieht sich schon in den Arien A. Kriegers, die freieren Rezitativverse tauchen bereits bei Erlebach und Caspar Ziegler auf.[1] Das leichte sangliche Strophenlied entwickelt sich unter dem Einfluss der italienischen Kunstübung zur Arie im Sinne der Oper, das einfache begleitete Sololied zum Orchesterlied mit mehreren Vokalstimmen und reicher Verwendung von Streichinstrumenten und Flöten.

Diese Entwicklung hat Laurentius nicht mitgemacht. Seine Lieder erinnern noch vielfach an die ältere deutsche Monodie, deren Glanzzeit in seine Jugend fiel. Aber er bedeutete mehr als einen Endpunkt. Gerade die Art, wie die Tendenzen der älteren Liedkunst auf seine Melodien herüberwirken, hat etwas In-die-Zukunft-Weisendes.

Bei seinen Liedern handelt es sich um echte, eindeutige Monodien. Die Singstimme ist vokale Alleinherrscherin. Der Bass ist ein echter Continuo, aber deshalb nicht minder sorgfältig behandelt. Die Monodie ist für ihn nicht eine formale Angelegenheit wie für die meisten norddeutschen Liedkomponisten. Sie ist für ihn eine elementare Notwendigkeit, die einzig mögliche

---

1) Günther Müller, Die Geschichte des deutschen Liedes, S.117.

Form für das, was er sagen will. Von einem unbewusst feinen Gefühl für die Eigenheiten und Stilnotwendigkeiten des begleiteten Sololiedes geleitet, glücken ihm Lieder von ergreifender Schlichtheit und ursprünglicher Frische, die weit über die theoretische Klügelei des Dilettanten hinaus in das Gebiet der reinen Kunst weisen.

Dieser glückliche Instinkt des wirklichen Musikers verrät sich auch auf formalem Gebiet. Während für die älteren Liedkomponisten - auch Heinrich Albert sei nicht ausgenommen - der Taktstrich als blosse Aeusserlichkeit galt und auch dementsprechend gehandhabt wurde, unterscheidet Laurentius bereits verschiedene Taktarten im modernen Sinne und weiss sie klug für seine gestalterischen Zwecke zu nützen. Allerdings sind die Taktwechsel auch bei ihm noch nicht überall konsequent gekennzeichnet.

Auf die starke rhythmische Wandlungsfähigkeit der Lieder wurde besonders von Walter Vetter[1] hingewiesen. An Fl. 2.Th., VI wird beispielsweise jeder Takt mit einem neuen rhythmischen Gebilde eingeleitet, ohne dass dadurch der tänzerische Schwung leidet. Die musikalische Gliederung bleibt trotz aller Mannigfaltigkeit immer sinngemäss, und durch die innere Notwendigkeit bedingt.

Der Rhythmus mancher Lieder erinnert weniger an das volktümliche Tanzlied als an die Gesellschaftstänze der Zeit, an Menuett, Sarabande, Allemande. Dadurch unterscheidet Laurentius sich grundlegend von der volktümlichen Art Kuens. Aber obwohl die Lieder des

---

1) Walter Vetter, Wort und Weise im deutschen Kunstlied des XVII. Jahrhunderts, in: Zeitschrift f.Musikwissenschaft, Bd.X, Leipzig 1927/28,S.631

Laurentius ausgesprochene Kunstlieder sind, kann auch ihnen nicht jede Beziehung zum Volkslied abgesprochen werden. Dem volkstümlichen Tanzlied entspricht die einfache Durchführung der Melodie, die Vorliebe für Tonwiederholungen und simple Akkordzerlegungen.

Einfluß des italienischen Rezitativstils.

Das häufige Nebeneinander von deutschem Tanzliedstil und vereinfachtem älteren italienischen Deklamationsstil lässt an die Art Heinrich Alberts denken. Als Beispiel für dieses Nebeneinander diene die Melodie zu Mpf. 1.Th.IV. Der erste Teil mit ausgesprochenem Tanzrhythmus im Dreihalbtakt nach Art der Sarabande. Der 2. Teil, plötzlich in geradem Takt, bringt die Sentenz der Strophe in ausgesprochenem Deklamationsstil.

Auch in der Wiedergabe schmerzlicher, pathetisch betonter Stimmungen erscheint seine eindrucksvolle Melodik durch die hochentwickelte Rezitativkunst der Florentiner beeinflusst.[1] Aber es kommt bei Laurentius nie zu verständnisloser Nachahmung. Wohl aber tastet sein feiner, angeborener Instinkt für echt liedmässige Elemente nach immer neuen Möglichkeiten - ohne jemals die Grenzen der Gattung zu überschreiten. Laurentius gelingt es als einem der ersten, den Stimmungsgehalt der Dichtung in Musik umzusetzen - und darin liegt das bahnbrechend Neue seiner Liedkunst.

Der erbauliche Zweck der Lieder.

Es kann aber nicht verhehlt werden, dass die Melodien des Laurentius mit dem geistlichen Lied überhaupt nichts mehr zu tun haben. Wo sich ein Widerspruch zwischen dem geistlichen Gehalt und der sinnlichen Kraft seiner Melodien ergab, versuchte er, ihn durch

---

1) Walter Vetter, Das frühdeutsche Lied, a.a.O. S.305.

ein feierliches, getragenes Tempo aufzuheben. In der Vorrede zur "Mirantischen Mayenpfeiff" betont Laurentius, dass seine Melodien, "Ob sie schon meistens in schwartzen/ und gehäckleten Noten bestehen/ langsam/ auch in denen Triplen gesungen werden/ welches die nicht freche/ sondern anmüthige Materi fordert."

Die Lieder sind nicht als Kirchenlieder gedacht. Es sollte häusliche Gebrauchskunst sein, obwohl die hohe Strophenzahl die Erreichung dieses Zweckes wesentlich erschwerte. Laurentius selbst meint, sie seien "nicht zwar eigentlich zu singen/ weilen sie zu lang seynd,"[1] Aber man darf nicht ausser acht lassen, dass das alte katholische Kirchenlied um 1600 bis zu 100 Strophen anschwellen konnte.

**3.) Wirkung.**

Leider fand der Komponist Laurentius nicht dieselbe freundliche Aufnahme wie der Dichter. Sein musikalischer Stil galt, wie schon erwähnt, als überholt und Laurentius musste sich, um die Beliebtheit seiner Werke nicht herabzumindern, um einen zeitgemässeren Komponisten für seine Lieder umzuschauen. "Was meine Melodeyen betrifft", gesteht er in der Vorrede zur "Mirantischen Maul-Trum̃el," "weilen meine vorgehenden jezigen Musicanten nicht belieben wöllen/ als hat Herr P. Romanus Vötter deß löblichen Orden deß H.Geistes in Memmingen/ die liebreiche Verwaltung auff sich genommen/ welcher wegen neuer/ und Kunstreicher Art meinen Mangel genugsam ersezen/ und beste Vergnügung schaffen wird." Laurentius war also gerne bereit,

---

1) ~~[illegible], Geschichte des deutschen Liedes, S. 112.~~ Mpf. Vorred an den geneigten Leser.

einen persönlichen Ehrgeiz zum Opfer zu bringen, um seinen Liedern den Weg ins Volk nicht zu erschweren.

\+ \+

\+

Dieses reinste Streben tritt nun auch auf anderem Gebiete immer stärker zutage. Sein Stil wird immer weniger vom virtuos-formalen und immer nachdrücklicher vom methodisch-didaktischen Standpunkt her bestimmt, das starke, persönlichkeitsbewusste Ichgefühl weitet sich immer mächtiger zu einem warmen Mitgefühl für fremde Not. Aus solcher Haltung heraus entsteht kein reines Lied. Wohl aber finden die Grundzüge dieser Dichtung - die humanistischen Bildungswerte, starkes tektnnisches Grundgefühl, virtuose rhythmische Beweglichkeit und ein lebendiger Trieb zum Volk, zur Gemeinde - schliesslich ihre Klärung und Erfüllung im neuen Typus der Verspredigt.

Ausblick.