

7-28-1972

# Der Gebrauch des Todesmotivs in den *Deutschen Poemata* von Paul Fleming

Paul Ancil Wolf  
*Portland State University*

Follow this and additional works at: [https://pdxscholar.library.pdx.edu/open\\_access\\_etds](https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds)



Part of the [German Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

---

## Recommended Citation

Wolf, Paul Ancil, "Der Gebrauch des Todesmotivs in den *Deutschen Poemata* von Paul Fleming" (1972).  
*Dissertations and Theses*. Paper 1702.  
<https://doi.org/10.15760/etd.1701>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: [pdxscholar@pdx.edu](mailto:pdxscholar@pdx.edu).

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Paul Ancil Wolf for the  
Master of Arts in German presented July 28, 1972.

Title: Der Gebrauch des Todesmotivs in den Deutschen  
Poemata von Paul Fleming.

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:

Franz Langhammer, Chairman

H. F. Peters

J. R. Barfield, Jr.

In the Deutsche Poemata the word Tod and its variant forms appear in over 130 different poems. The word may appear more than once in the same poem. Despite the frequency of this word, its use has not previously been researched in depth. Secondary sources fall into five basic categories:

1. the use of the word Tod is ignored completely;
2. its use may be isolated to borrowings from Roman Literature;
3. its use is Petrarchan;
4. if comprehensible at all, it is an expression of Fleming's Christian philosophy of nature;
5. Fleming's use of the word is typical for the entire Baroque era.

This thesis attempts to show that Fleming's use of the word is predictable according to certain patterns.

With only a few exceptions, Fleming retains the concrete meaning of the word. The word, however, becomes

a series of motifs. The series of motifs builds a weltanschauung. This philosophy is expressed in Fleming's conception of God, Christ, nature, the cosmos and the loved-one. God is immanent, but He also intervenes directly in human affairs. In recognition of divine intervention, Fleming believes in an animi tranquillitas. Fleming also believes in a unification of the microcosm and macrocosm. There are strong Stoic elements in this Christian philosophy of nature. Although it cannot definitely be proven that Fleming was a believer in Stoicism, certain concepts of death are similar to those of the Stoic philosophers. The philosophy of nature, the cosmos and ever-changing human destiny is expressed throughout the Deutsche Poemata.

Fleming's use of Petrarchan elements is isolated, however, to his love poetry. By limiting the use of Petrarchism to the love poetry, Fleming rejects the religious Petrarchism of Sarvievsky and Spee.

Some themes are borrowed from the rhetorical structure of the memento mori. But, in contrast to the memento mori, Fleming does not show any strong influence from the Erbauungsliterature.

The Roman influence usually does not extend beyond a borrowing of naked motifs. The Latin expression is used to elicit a certain effect, but the original context, although understood, is not retained in Fleming's poem. The original form is given free expression.

The thesis also investigates Flemings views on the Thirty Years' War and its destruction of Germany. The war

hero has a significant place in Fleming's concept of Heaven; however, Fleming always expresses a disdain for the tragedy of war, and he seeks peace.

Death motifs are integrally connected to Fleming's view of the poet and his creation. The thesis also shows how Fleming's conception of his own death relates to his philosophy of the tranquil acceptance of divine intervention.

Several different themes, systems and philosophies are joined together by Fleming into a clearly conceived, if somewhat eclectic weltanschauung. In general, Fleming's use of death motifs is subjective, even though material may be borrowed from traditional sources.

DER GEBRAUCH DES TODESMOTIVS  
IN DEN DEUTSCHEN POEMATA VON  
PAUL FLEMING

by

PAUL ANCIL WOLF

A thesis submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS  
in  
GERMAN

Portland State University  
1973

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES:

The members of the Committee approve the thesis of  
Paul Ancil Wolf presented July 28, 1972.

Franz Langhammer, Chairman

H. F. Peters

J. R. Barfield, Jr.

APPROVED:

R. Carol Healy, Chairman,  
Department of Foreign Languages

David T. Clark, Dean of Graduate Studies

July 31, 1972

## INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
ABKÜRZUNGEN . . . . .	viii
KAPITEL	
I DER TOD . . . . .	1
Häufigkeit des Ausdrucks . . . . .	1
Verschiedene Wörter, die den Tod bezeichnen . . . . .	1
Bildlichkeit . . . . .	2
Ein rhetorisches und ein petrarkistisches System . . . . .	3
Die römische Dichtung . . . . .	8
Die stoische Philosophie und der naturphilosophische Christusglaube . . . . .	9
Der Tod und die Sekundärliteratur . . . . .	11
II GOTT UND TOD . . . . .	14
Der Tod als Vollziehung des göttlichen Willens . . . . .	14
Der Tod ist der Weg zum Leben . . . . .	15
Der Sündertod . . . . .	17
Der Kindertod . . . . .	18
Tranquillitas . . . . .	19
Direkte oder immanente Todesbestimmung . . . . .	21

KAPITEL	SEITE
III DIE NATUR UND DER TOD . . . . .	26
Gleichlauf: organisches Werden . . . . .	26
Teilnahme der Natur am Menschengeschehen aber kein Einfluss darauf . . . . .	28
Direkter Einfluss der Natur auf das Menschengeschehen . . . . .	30
Gleichlauf: Tod = Leben . . . . .	35
IV UNBESTÄNDIGKEITSMOTIVE . . . . .	38
Unbeständigkeit an sich. . . . .	38
Das Motiv des seit der Geburt stets dem Tode ergebenen Lebens . . . . .	41
Vanitas . . . . .	44
V DER DICHTER UND DER TOD . . . . .	46
Die Dichtung . . . . .	46
Der Dichter . . . . .	48
VI DER KRIEG UND DER TOD . . . . .	51
Der menschliche Tod im Krieg . . . . .	51
Der Tod Deutschlands . . . . .	53
Der Held . . . . .	54
VII FLEMINGS TODESMOTIVIK IN ANBETRACHT DES STOIZISMUS . . . . .	60
Die Geschichtsauffassung . . . . .	65
Das Vergänglichkeitsmotiv . . . . .	71
Das Motiv des ewigen, organischen Werdens . . . . .	73



## KAPITEL

## SEITE

Die göttliche Schicksalsbestimmung . . . . .	76
Die kosmische Relation . . . . .	79
Sterblich bist du geboren . . . . .	84
Der verfrühte Tod . . . . .	85
Sterben = Leben . . . . .	87
Der Leib-Seele-Konflikt . . . . .	87
Die Auffassung "des doppelten Todes" . . . . .	94
Honeste vivere . . . . .	96
Habschaft . . . . .	97
Das Motiv "Weisheit" . . . . .	100
Das Bild des Schiffes . . . . .	102
Die Sterblichkeit der Götter . . . . .	102
Das <u>adeliche Tier</u> . . . . .	103
VIII DER TOD UND DIE RÖMISCHE LITERATUR . . . . .	104
Die Abhängigkeit und die eigene Verwertung . . . . .	104
Der Tod trifft jeden . . . . .	106
Nachruhm des Dichters: Unsterblichkeit . . . . .	108
Vergänglichkeit . . . . .	109
Unvergänglichkeit der Dichtung . . . . .	110
Die Dichtung verleiht leblosen Sachen die Unsterblichkeit . . . . .	111
Die Metapher der Dichtung als Quelle . . . . .	112

KAPITEL	SEITE
Vaterland . . . . .	113
IX DER PETRARKISMUS . . . . .	115
Vergleich zwischen Flemings "Aria" O V 3 ("Auf die Italiänische Weise: O fronte serena") und Petrarcas Gedicht Gröber- Nummer 161 aus dem <u>Canzoniere</u> .	116
Die Übersetzungen . . . . .	120
Hyperbolik und Antithetik als Element des Petrarkismus . . . . .	121
Tod als Adjektiv . . . . .	123
Tod wegen erwidelter und unerwidelter Liebe . . . . .	124
Die Liebe-Krieg-Metapher . . . . .	124
Der tötende Liebesgott . . . . .	125
Körperliche Auswirkungen . . . . .	128
Seelenraub . . . . .	130
Die einzelnen Frauenschönheiten . . . . .	132
Hitze und Tod . . . . .	135
Geschenke und Tod . . . . .	135
Der Abschiedsschmerz . . . . .	136
Das Motiv des toten Lebens . . . . .	137
Der Tod der Geliebten . . . . .	138
Schlussbetrachtung . . . . .	138
X DAS MEMENTO MORI . . . . .	141
Das System des Memento mori Vanitas Sterbenmüssen Die Warnung	

KAPITEL		SEITE
	Consolatio mortis Rhetorische Struktur	
XI	DIVERSE TODESMOTIVE . . . . .	150
	Das Grab . . . . .	150
	Tod von Bekannten . . . . .	150
	Das eigene Leben . . . . .	152
	Flemings eigener Tod . . . . .	153
XII	SCHLUSSBEMERKUNGEN . . . . .	155
	QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	160

## ABKÜRZUNGEN

Als Textgrundlage dient stets die Lappenberg'sche Ausgabe von Flemings Gedichten. Mit folgenden Abkürzungen werden die einzelnen Abteilungen der Gedichte zitiert:

PW = Buch Poetischer Wälder  
Überschr. = Buch der Überschriften  
O = Buch der Oden  
S = Buch der Sonnetten

Sylv. = Sylvae  
Epigr. = Epigrammata  
Suav. = Suavia  
Man. Glog. = Manium Glogerianorum

Den obigen Abkürzungen folgt stets die römische Nummer des jeweils zitierten Buches. Der Buchnummer folgt jeweils die Gedicht-Nummer. Der Gedicht-Nummer folgt jeweils die Zahl der Verszeile.

Das Beispiel S II 14, 10 erklärt sich also folgendermassen: Sonett; zweites Buch der Sonette; Gedicht-Nummer 14; Vers 10.

## KAPITEL I

### DER TOD

#### I. HÄUFIGKEIT DES AUSDRUCKS

In den Deutschen Poemata erscheint das Wort "Tod" in nicht weniger als 133 verschiedenen Gedichten. Darüber hinaus kann der Tod in demselben Gedicht mehrfach erwähnt werden, wie etwa in PW IV 44, in dem er viermal vorkommt. Bestimmte Reime werden häufig verwendet, wie Tod/Not. In solchen Fällen hat der Reim eine Bedeutung im Zusammenhang mit dem Inhalt der jeweils betroffenen Stelle. Das der eben zitierte Endreim über vierzigmal verwendet wird und der Tod in über hundert Gedichten vorkommt, ist schon Grund dafür, Flemings Gebrauch des Begriffs Tod zu untersuchen.

#### II. VERSCHIEDENE WÖRTER, DIE DEN TOD BEZEICHNEN

Das Phänomen des Todes wird von Fleming mit den Wörtern "Tod", "tot" oder "sterben" ausgedrückt. Doch benutzt er auch "Absein", "Entleibung", "Absterben", "Todesfall", "Bei einer Leichen" (S II 1) oder Wörter, die Leiche und Begräbnis darstellen. Die zuletzt genannten Wörter erscheinen mit nur wenigen Ausnahmen in den Gedichtstiteln, während die Wörter "Tod" und "sterben" hauptsächlich im Text gebraucht werden. Sie sind in allen Gedichtsarten aufzufinden, d.h. in geist=

lichen Gedichten, in den Glückwünschen, Leichgesängen, Hochzeitsliedern oder in der Liebeslyrik. Die andere Gruppe wiederum tritt fast ausschliesslich in dem jeweils zweiten Buch der Poemata, also in den Begräbnisgedichten, auf. Die Arbeit wird sich prinzipiell mit den Wörtern "Tod", "tot" und "sterben" auseinandersetzen, denn nur der Zusammenhang der Wörter im Text ergibt eine Analyse der verschiedenen Bedeutungen des Todesbegriffs bei Paul Fleming.

Es kommen jedoch noch andere Wörter vor, die im Zusammenhang mit Flemings Todesbegriff stehen. "Verderben"<sup>1</sup> wird wie auch "Erbleichen"<sup>2</sup> als Synonyma für "Tod" verwendet. "Erbleichen" beschreibt, wie Fleming selber definiert in O II 16, 9, die Farbe der Leiche.

### III. BILDLICHKEIT

Die Farbe ist ein Element der Darstellung des Begriffs "Tod". Die Todesfarbe spielt in folgenden Variationen eine Rolle:

1. der blasse Tod: O II 4, 4
2. der blasse Menschenfrass: PW II 1, 30; PW II 9, 51
3. der bleiche Würger: O II 3, 41

Der Tod wird nicht nur "der bleiche Würger", sondern auch "wilder Würger" (PW II 11, 2; O I 1, 50) oder einfach "der Würger" (O IV 48, 16) genannt.

<sup>1</sup>"Verderben" in PW II 3, 4; PW IV 53, 16; O I 1, 23; O I 6, 20; O II 8, 37; O II 11, 75-76; O II 16, 54.

<sup>2</sup>"Erbleichen" in O II 1, 57; O II 16, 7.

Das mittelalterliche Bild des Todes, der Sichel oder Sense in der Hand hält, wird zweimal gebraucht, nämlich in PW II 3, 13 und in O II 16, 79-80.

In dem vierten Buch der Sonette schreibt Fleming Gedichte an erfundene Personen, deren Namen eine Anspielung auf den Gedichtsinhalt sind: z. B. weist Kordolie auf Herzschmerz hin, welcher das Hauptthema des Gedichts S IV 53 bildet; Siderie bedeutet Stern, der auch das Hauptthema S IV 66 ist. Der Tod ist für Fleming durch so viele Motive dargestellt, dass man die Hypothese aufstellen kann, dass er für ihn ein seelisches Phänomen bezeichnet. Obwohl in S IV 53 das Todesmotiv eine grosse Rolle spielt, enthält der Gedichtstitel keine Anspielung auf dieses Motiv. Allgemein lässt sich feststellen, dass der Titel ohne eine solche Anspielung auskommt, wie z. B. "Auf eines von Grüntal Leichbestattung" PW II 2.

Fleming bevorzugt es, sich möglichst eng an das konkrete Wort zu halten, welches dann das Vehikel des Ausdrucks wird, der mit anderen Todesmotiven, mit anderen Themen oder Begriffen in Verbindung tritt.<sup>1</sup>

#### IV. EIN RHETORISCHES UND EIN PETRARKISTISCHES SYSTEM

Wörter, Bilder und Themen des Todes werden in ein rhetorisches System einbezogen. Ingen beschreibt dieses

<sup>1</sup>Vgl. hierzu Ähnl. bei Hans Pyritz, Paul Flemings Liebeslyrik : Zur Geschichte des Petrarkismus, Palaestra Nr. 234 (Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1963), S. 225-227.

Schema, das sich über die Jahrhunderte entwickelt hat. Fleming ist nicht unbedingt ein Vertreter dieses Systems, aber er benutzt rhetorische Elemente in seinen Gedichten.

Der Tod als mythologische Gestalt kommt nur in einem Gedicht vor, in O IV 15. Dort tritt der Tod im Kostüm der griechischen Mythologie auf:

Lethenpfütze: Vers 3  
dem bleichen Plegethon: Vers 4  
Charon, der erblasste Man: Vers 5

Die Todesbildlichkeit spielt hier nicht die Rolle des Trägers der Bedeutung für das ganze Gedicht. Sie steht hier als Abwandlung eines durchgehenden Nebenthemas. Die wiederholte Abwandlung kennt man in der Rhetorik als Variatio.<sup>1</sup> Der Variatio wurde in der Antike die Funktion der Amplificatio zugeschrieben;<sup>2</sup> die Variatio bez. die Amplificatio soll also eine Steigerung des Ausdrucks bewirken. Diese gesamte Komplex gehört wiederum in den Bereich der Probationes, der Hauptargumente oder Beweisgründe.<sup>3</sup>

Sehen wir von den Wortfiguren wie Wiederholungen u. dgl. ab, so denken wir selbstverständlich zuerst an die "Probationes" oder Argumente: die Beweisgründe.

Die Probationes kommen aber nicht in Betracht, wo es gilt, nicht den Verstand, sondern das Herz zu treffen, nicht zu überzeugen, sondern zu überreden.

Ein weiteres rhetorisches Element, ausser der Variatio, ist das Polyptoton: die Wiederholung eines Wortes mit

<sup>1</sup>Ferdinand van Ingen, "Vanitas" und "Memento mori" in der deutschen Barocklyrik (Gronigen : Wolters, 1966), S. 167.

<sup>2</sup>Ebenda, S. 168.

<sup>3</sup>Ebenda, S. 169.



verschiedenen Flexionsendungen. Die zwei hier angeführten Beispiele des Gebrauchs des Polypotons bei Paul Fleming zeigen, wie ein rhetorisches Element den Gedichtsinhalt unterstützt, ohne dabei selber Träger des Inhalts zu werden. Fernerhin bleibt das Polypoton eine Probatio.

Todes Tod: O IV 15, 18  
giebt der Tod die Toten los: O IV 15, 24

Die zwei Stellen, in zwei aufeinander folgende Strophen vorkommend, bereiten den Leser auf die beiden nächsten Strophen vor, die die göttliche Versöhnung beschreiben: die Tote geht zum Vater im Himmel.

Bisher war das Gedicht eine Consolatio mortis, aber Fleming dreht die Situation des Todes um und bezieht den Inhalt auf den Lebenden: er spricht nun von den musikalischen Fähigkeiten des Herrn Schütz, die ausserordentlich hoch geschätzt werden.

Die Ode O IV 15 wird nach einem bestimmten rhetorischen Schema aufgebaut; dieses Schema unterstützt den Ausdruck des Inhalts.

Flemings Gebrauch rhetorischer "Aufbauelemente" (Ingen) leitet über zum nächsten Thema, dem des Endreims. Wenn das Wort "Tod" oder "tot" am Versende steht, reimt Fleming das Wort fast immer auf "Not". Eine Variation ist "Nöten"/"töten". Untersucht man die Häufigkeit dieses Reims in den gesamten Deutschen Poemata, so ergibt sich die erstaunliche Zahl von 43 Stellen.

Man könnte diesen übermässigen Gebrauch desselben

Reims als eine poetische Unfähigkeit Flemings bezeichnen. Flemings Sprachvirtuosität spricht dagegen. Eine weitere Erklärung könnte darin liegen, dass die Häufigkeit des Reims als eine Amplificatio zu erkennen ist: der Endreim steigert den Ausdruck des Inhalts.

Ähnliche Funktion hat auch der Endreim "Gott"/"Tod". Dieser Endreim wird fünfmal in den Poemata gebraucht.<sup>1</sup>

Es wurde hier nur ein rhetorisches Element, die Amplificatio, erwähnt, um zu zeigen, wie es von Fleming benutzt wird. Man sieht, dass Fleming um eine Abwandlung des Ausdrucks bemüht ist. Polyptoton und Endreim sind zwei Teile des Rhetorischen. Die Amplificatio ist eine Stilfigur, die den Ausdruck des Inhalts steigert. Die Ausdruckssteigerung kann eine seelische Haltung darstellen, sie kann auch, wie in einem Trostgedicht, den Betreffenden überreden: also trösten.

Der Inhalt des Gedichts enthält ebenfalls rhetorische Aufbauelemente. Diese Elemente können Themen sein, wie z. B. das Blumen-Motiv, das Unbeständigkeitsmotiv oder das Motiv von der Flüchtigkeit des Lebens. Diese Themen hängen eng mit Flemings Todesbegriff zusammen. Die hier genannten Motive stehen also nicht allein, sondern sie bilden, wenn alle zusammen untersucht werden, das Thema Vanitas.

Es wird hier nicht behauptet, dass Fleming ein Rhetoriker und kein Dichter ist. Ingens Untersuchung ist

<sup>1</sup>PW II 11, 15+16; PW IV 19, 17+20; O I 5, 51+52; O II 11, 38+40; O II 9, 46+48.

erwähnenswert, denn bestimmte Elemente und Themen hätte Fleming aus der Rhetorik übernehmen können. Ingen weist ausserdem darauf hin, dass das rhetorische System eng mit der christlichen Religion verbunden ist. Zwar nennt er Fleming nur gelegentlich, aber seine Darstellung ist nützlich bei der Suche nach Flemings Quellen. Man stösst dabei also auf Flemings Schulbildung, durch die er Rhetorik kennengelernt haben muss; man stösst ebenso auf seine Kindheit in der Pfarrerfamilie, in der er sicherlich in Berührung mit den obengenannten Themen kam; man stösst auch auf seine Lektüre, auf Johann Arnchts naturphilosophischen Christusglauben, der Fleming zum Teil überzeugt hatte.

Ein weiteres System, das in Flemings poetischer Ausdrucksweise eine Rolle spielt, ist der Petrarkismus. Streng genommen ist der Petrarkismus das Schreiben von Gedichten in Petrarcas Stil. Über die Jahrhunderte hin entwickelte sich jedoch der petrarkistische Stil zu einem System von Formen-, Motiven- und Themengut. Der Stil liess sich nachahmen, denn der Dichter brauchte nur das System zu studieren.

Ein Stil, der durch ein System von Themen, Motiven, Formen--kurz "Aufbauelemente"--nachgeahmt werden kann, setzt sich der Gefahr aus, bei langem Bestehen, zu einer blossen Formel zu erstarren.<sup>1</sup>

(Der Petrarkismus) wird System--das zweite erotische System von internationaler Geltung nach dem Minnesang. In diesem System ist nicht der ganze

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 147.

Petrarca rezipiert; soweit aber diese Rezeption geschah, erscheint die Ausdruckswelt, die sich Petrarca für sein persönliches Erleben schuf, befreit von allem Bekenntnishaften, gelöst aus allen organischen Zusammenhängen, aus allem Fliessenden und Verfliessenden unverbindlicher Stimmungsschilderung zur Starre und Kühle einer festen Schematik verhärtet, in allen ihren Elementen vergrößert und verzerrt. Was fortfällt, ist der ganze Oberbau: die weltanschauliche und psychologische Problematik des Liebesideals mit ihren Konflikten und die Liebeslyrik. Was bleibt und zum System verholzt, das sind die Grundzüge der erotischen Situation und das Material der sprachlichen Gestaltung.

Über diese Meinung von Pyritz wird in einem anderen Abschnitt dieses Kapitels, der kurz die Sekundärliteratur untersucht, noch berichtet.

Man kann feststellen, dass Fleming beim Dichten die Aufbauelemente mindestens zweier Systeme benutzt, die der Rhetorik und die des Petrarkismus. Es soll hier die Behauptung aufgestellt werden, dass der Dichter diese in seinem Werk integriert, ohne dabei in dem einen oder dem anderen zu erstarren.

## V. DIE RÖMISCHE DICHTUNG

Ein möglicher Einfluss auf Fleming war die römische Dichtung. Einige Todesmotive hätten jedenfalls aus seiner lateinischen Lektüre entnommen werden können. Die einzige, aber in Qualität sowie Quantität sehr lesenswerte Arbeit über dieses Thema ist die von Tropsch, Paul Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung. Was das Todesmotiv

betrifft, so ist dessen Urheber vor allem Horaz gewesen, wie später ausführlicher berichtet wird.

Es ist zu kritisieren, dass sich Tropsch in seiner Arbeit nur auf das Verhältnis Fleming-römische Dichtung-- wie auch der Titel besagt--beschränkt hat. Er hätte darü=ber hinaus Flemings Verhältnis zur antiken Literatur überhaupt untersuchen sollen. Diese Arbeit versucht unter anderen aufzuzeigen, dass mögliche Urheber in der stoischen Philosophie, hier hauptsächlich Seneca, aufzuweisen sind.

#### VI. DIE STOISCHE PHILOSOPHIE UND DER NATURPHILOSOPHISCHE CHRISTUSGLAUBEN

Es gibt eine Anzahl von Übereinstimmungen im Gebrauch des Todesmotivs in den Werken Flemings und in denen der Stoa. Bestimmte Stellen Flemings haben im Wortlaut sowie im Inhalt eine Ähnlichkeit mit Stellen in der stoischen Literatur. Stoische Begriffe, wie z. B. "summum bonum", "constantia", "honeste vivere" unter anderen mehr, werden von Fleming verwendet. An Hand von Belegstellen im Zusammenhang mit dem Todesmotiv wird hier folgende Behauptung aufgestellt: die stoische Philosophie ist ein "überpersönliches Gebilde" (Alewyn) unter anderen, dessen sich Fleming bedient.

Eine Untersuchung über Fleming und die stoische Philosophie liegt in der Sekundärliteratur bisher nicht vor.

Eine andere Philosophie ist der "naturphilosophischer Christusglauben". Diese Bezeichnung wurde von Ruegenberg

in ihrer Kölner Dissertation vom Jahre 1939 geprägt. Ihre Arbeit geht zum Teil auf die von Pyritz zurück. Pyritz analysiert die All-Beziehungen in den Werken Flemings. Diese Philosophie ist eine für Fleming typische--diese Auffassung vertritt auch Pyritz, der in seinem Buch über vier Kapitel hin Fleming als Epigonen sieht. Pyritz bezieht die Philosophie auf den Petrarkismus; Ruegenberg geht weiter und bezieht sie auf die gesamten Deutschen Poemata.

Diese Naturphilosophie findet Ausdruck in Flemings Werken in dem Verhältnis Mikrokosmos-Makrokosmos, All-Liebe, Geliebte als Göttin, Himmel-Erde, Gott-Mensch, Natur und ewiges Werden, Wandelbarkeit-Unwandelbarkeit der geschaffenen Welt, Menschenerlebnis-Gleichlauf der Natur..

Der Tod folgt dem Naturgesetz, ist ein Teil des Naturprozesses. Fleming vergleicht die Menschen mit einer Blume: wie die Blume verwelkt, muss der Mensch auch sterben. Der Naturprozess wird von einem Gott als "Gärtner" gelenkt.

Diese Philosophie geht auf Johann Arndt zurück, dessen Werke Fleming gekannt haben muss.<sup>1</sup>

Arndt versucht (zu der lutherischen Rechtfertigungslehre) eine Zusammenschau von Gott-Welt-Mensch durch den das naturphilosophische Weltbild überhöhenden Logos-Begriff.

Wie hier angedeutet wird, ist der Tod nicht einfach ein Prozess des Verwelkens. Der Tod kann auch ein Leben bedeuten und dieses Leben befindet sich mit Gott im Himmel.

<sup>1</sup>Gottfrieda Ruegenberg, Paul Fleming : Versuch einer Darstellung seiner Dichtungsmotive und seiner Sprache (Dissertation Köln, 1939), S. 43.

Flemings religiöse Dichtung soll hier mit Ausnahme von einem Motiv nicht behandelt werden. Nur ein Motiv steht in Verbindung mit der These dieser Arbeit, das ist das Motiv des Sündertods. Der Sündertod ist ein Motiv, das lutherisch gedeutet werden soll, es steht jedoch in keiner Verbindung zur Naturphilosophie.

## VII. DER TOD UND DIE SEKUNDÄRLITERATUR

In der Sekundärliteratur gibt es bisher keine längere Arbeit, die versucht, die Todesmotivik bei Fleming zu analysieren. Zwar gibt es in mehreren Arbeiten Untersuchungen aber diese Untersuchungen sind nicht sehr umfassend, weil sie meist in Form kurzer Erwähnungen, wie bei Dürrenfeld oder als einzelnes wenn auch kurzes Kapitel, wie bei Tropsch, Supersaxo und Ruegenberg, bestehen.

Im Rahmen dieses Abschnittes können nicht alle Werke der Sekundärliteratur über Fleming besprochen werden. Soweit feststellbar ist, kann im Hinblick auf das Todesmotiv folgendes Schema herausgebildet werden:

1. Das Motiv wird vollkommen ignoriert.<sup>1</sup>
2. Das Motiv hat seinen Urheber aus der antiken Literatur bekommen.<sup>2</sup>
3. Das Motiv ist petrarkistisch zu deuten.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Schmitz, Smith, Mueller, Rodenberg. Bibliographische Angaben stehen im Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit.

<sup>2</sup> Tropsch.

<sup>3</sup> Pyritz, Fechner.

4. Das Motiv, insoweit überhaupt verständlich, ist eine Aussage von Flemings Naturphilosophie.<sup>1</sup>  
 5. Das Todesmotiv ist ein Phänomen des Zeitalters.<sup>2</sup>

Dieses Schema ergibt sich jedoch nicht unbedingt aus einer Untersuchung des Motivs, wie es im Werk selber behandelt wird, sondern oft nur als eine Interpretation des Inhalts, die dann auf Fleming übertragen wird: Ingen und Rehm erwähnen z. B. Fleming nur gelegentlich aber es ist klar vom Inhalt her, sie interpretieren Fleming als traditionsgebundenen Dichter.

Kein Verfasser bisher--ohne Ausnahme--äussert sich positiv über den Gebrauch des Todesmotivs bei Fleming. Pyritz, Ingen und Dürrenfeld verhöhnern die Barockdichtung--und darunter is wohl Fleming zu verstehen--weil die Dichter "nur Schablonen handhabten".<sup>3</sup> Tropsch meint, Fleming sei nicht überzeugt von dem was er schreibt:<sup>4</sup>

An den angeführten, wie auch an einigen anderen Stellen (zumeist in Leichengedichten) wird der Tod als ein unvermeidliches Übel aufgefasst. Der Dichter ist zwar bestrebt, zu zeigen, dass der Tod ein Glück sei, indem er uns von allen irdischen Sorgen und Plagen befreie und in ein besseres Leben bringe; der Leser jedoch gewinnt den Eindruck, dass der Dichter selbst von der Wahrheit dieses Trostes nicht völlig überzeugt sei. Die heitere anakreonistische Auffassung des Todes schlägt bei Fleming nicht durch.

<sup>1</sup>Ruegenberg.

<sup>2</sup>Böckmann, Ingen, Rehm.

<sup>3</sup>Dürrenfeld, S. 211; Ingen, S. 45; Pyritz, S. 90.  
 Das Zitat stammt von Pyritz.

<sup>4</sup>Tropsch, S. 96.



Ruegenberg findet, Flemings Gebrauch von Antithesen sei "gedanklich nicht mehr zu verfolgen".<sup>1</sup> Als Beispiel wird O V 6 angeführt. Diese Arbeit sieht das Gedicht als eine Paranomasia (Wortspiel) auf Leben und Tod. Der Tod wird von der Geliebten verursacht, indem sie den Liebenden abstösst. Der Tod, von der Geliebten "verwirklicht und entwirklicht",<sup>2</sup> ist ein petrarkistisches Concetto.

Auch für Pyritz ist die Leben-Tod-Antithetik beinahe bedeutungslos:<sup>3</sup>

Besonders charakteristisch ist, wie zum Schluss die Tod-Leben-Terminologie ein völlig selbständiges, sinnfreies Eigendasein gewinnt, zu einem nur noch formalen Spiel entartet, dessen Wirkung im Leser ein Wirbel sich jagender Assoziationen, keine geordnete Vorstellung mehr sein kann.

In dieser Magisterarbeit jedoch wird folgende These aufgestellt: Flemings Gebrauch vom Todesmotiv scheint sinnvoll. Die gesamte Todesmotivik ist ein enges Ineinanderwirken von mehreren Motivkombinationen, Begriffen, Systemen und Philosophien.

<sup>1</sup>Ruegenberg, S. 52.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 228.

<sup>3</sup>Pyritz, a. a. O., S. 229.

## KAPITEL II

### GOTT UND TOD

#### I. DER TOD ALS VOLLZIEHUNG DES GÖTTLICHEN WILLENS

Flemings Gottesglaube ist sehr komplex und eine vollständige Analyse ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus; es wird zunächst nur der Teil des Gottesglaubens behandelt, der im Zusammenhang mit der göttlichen Todesbestimmung steht. Die Stellen, in denen dieses Motiv an andere Motive anknüpft, werden erwähnt und kurz besprochen.

Der Tod ist eine Bestimmung Gottes, die sich auf zweierlei Art vollzieht:

1. Wie Gott das Blühen und Verwelken der Blumen bestimmt, so bestimmt er den menschlichen Tod nach dem Naturgesetz.
2. Gott bestimmt den Tod direkt und nicht immanent.

Der menschliche Tod als "Naturgeschehen" (Ruegenberg) wird hier als Beispiel aus PW II 2, 43-45 zitiert:

Wir haben nur ein Ziel, wie auch die Blumen haben:  
es sei früh oder spät, wir werden doch vergraben  
in unser Mutter Schoss.

(PW II 2, 43-45)

Gott kontrolliert wie ein Gärtner das Gedeihen und Verwelken der Natur:<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Vgl. a. PW II 2, 59-62; PW III 2, 129; O II 12, 37-39; O II 13, 49-54.

Gott tut wie Gärtner pflegen,  
 pflöpft, reutet aus, versetzt. Es heisst doch alles  
 Segen...  
 (PW II 14, 97-98)

Der göttliche Wille wirkt jedoch nicht nur immanent;  
 in einigen Gedichten schreibt Fleming von der göttlichen  
 Todesbestimmung, ohne die Natur zu erwähnen.<sup>1</sup>

Gott der pflögts so zu machen,  
 reisst oft unser Liebstes hin...  
 (O II 8, 25-26)

Kränkst euch ihr plötzlich's Ende,  
 dass sie nicht gab gute Nacht,  
 wer kan wider Gottes Hande,  
 der ja alles gut sonst macht?  
 (O II 8, 55-58)

Diese direkte Todesbestimmung hat ein ähnliches Motiv in  
 dem Gedanken "Gott gibt und nimmt Leben": das Leben wird  
 hier als "geborgenes Gut" betrachtet.<sup>2</sup>

Gott, der wechselt stetigs abe,  
 untermenget Raup und Gabe,  
 Schenket, dass er nehmen kan.  
 (O II 13, 19-21)

## II. DER TOD IST DER WEG ZUM LEBEN

Verbunden mit der göttlichen Todesbestimmung ist der  
 Begriff eines seelischen, himmlischen Lebens nach dem  
 körperlichen, irdischen Tode. Die folgende Tabelle zeigt  
 an Beispielen aus drei Gedichten, wo nach Versnummer die  
 Motive aufzufinden sind:

<sup>1</sup>Vgl. a. PW I 15; O I 4; O I 5; O I 6; O II 5; O II 6  
 (ohne Überschrift); O II 7; O II 12, 37-38.

<sup>2</sup>Vgl. a. PW II 4, 23-24; O II 14, 55 & 61-63; O II 6,  
 84.

<u>Gedicht</u>	<u>Motiv d. göttl. Best.</u>	<u>Motiv Tod=Leben</u>
O II 6	Verse 83-153	Verse 104-105 & 130-132
O II 13	Verse 19-24	Verse 1-6
O II 14	Verse 55 & 61-66	Verse 25-30 & 75-78

Die Tatsache, dass das Motiv Tod = Leben entweder vor oder nach dem Motiv der göttlichen Todesbestimmung kommt, macht keinen Unterschied in der Bedeutung des Gedichts, denn die göttliche Bestimmung schliesst ja das Leben nach dem Tode ein.

Diese zwei Motive enthalten eine gewisse Antithetik: Himmel-Erde; Mensch-Gott; Leben-Tod. Durch diese antithetische Gegenüberstellung wird dem Gläubigen der Wert und Sinn des Lebens dargestellt. In der Erkennung des Sinns liegt der Trost, den Fleming in diesen Begräbnisgedichten ausdrückt.

Bis hierher wurden nur die Themen göttliche Bestimmung und Tod = Leben erwähnt; beide Begriffe sind jedoch komplexer, mit anderen Motiven und Begriffen gekoppelt.

Wie Gott es fügt,  
so sei vergnügt,  
    mein Wille!

Was wilst du heute sorgen  
    auf morgen?  
    Der Eine  
steht Allem für;  
der giebt auch dir  
    das Deine.

Sei nur in allem Handel  
    ohn' Wandel,  
    steh feste!  
Was Gott beschleusst,  
das ist und heisst  
    das Beste.

Verse 7-8 der O I 9 verweisen auf eine stille Akzeptierung des göttlichen Willens schlechthin. Diese Akzeptierung wird in einem anderen Gedicht auch ohne das Wort "still" ausgedrückt:<sup>1</sup>

Ich nehm' es willig an, was mir wird zuerkant  
 von meines Glückes Hand, das sich noch schlecht erweist,  
 wie weit ich ihm noch bin, wie lange nachgereiset,  
 nun meine Jugend mir in ihrer Blüte stirbt  
 und mit der Ernte selbst die Hoffnung mir verdirbt.  
 Ich traue meinem Gott und lasse mich begnügen,  
 der wird es alles wol nach seinem Willen fügen.  
 (PW IV 44, 150-156)

Das Vertrauen als Form der Akzeptierung zeigt sich also hier in der Hinnahme des Todes. Ähnliches steht in O I 4, 67-72.

Ihm hab' ich mich ergeben  
 zu sterben und zu leben,  
 so bald er mir gebeut.  
 Es sei heut' oder morgen,  
 dafür lass ich ihn sorgen,  
 er weiss die rechte Zeit.

(O I 4, 67-72)

O I 4 wurde von Fleming im Jahre 1633 gedichtet. In seinem berühmten "Todessonett" S II 14 sagt Fleming in Vers 10 "ich trete willig ab". Dies ist, wie er im folgenden Satz bestätigt, eine stille Hinnahme des kommenden Todes. Diese animi tranquillitas Gott und dem Tode gegenüber blieb bei Fleming vom Jahre 1633 bis zu seinem Tode unverändert.

### III. DER SÜNDERTOD

Gott bestimmt den Tod für denjenigen, der sündig lebt:

<sup>1</sup>Vgl. a. O II 5, 43-45 & 73-74; O II 13, 12 & 7-11 (= Seelenhaltung). O I 9 ist ein beliebtes Lied, das in mehrere Liederbücher aufgenommen und auch von Felix Mendelssohn in Musik gesetzt wurde (vgl. Lappenberg, S. 734).

wer weiss, für welchen derben Strafen  
 sie (=die drei Töchter von Herrn Wirth) Gott hat  
 heissen gehen schlafen?  
 (O II 5, 73-74)

Derselbe Gedanke ist auch in folgenden Gedichten zu finden:  
 PW I 12; PW I 15; O I 2, 6-8; O I 5, 45; O II 11, 73-78.

Weil Christus für die Sunden der Menschen starb, sieht Fleming sein eigenes sündiges Leben als Ursache des Todes Jesu. Diese Auffassung wird in zwei Gedichten ausgedrückt, nämlich in PW I 12 und PW I 15 (Ähnliches auch in O II 11, 73-78). PW I 15 mag als Paranomasia (Wortspiel) scheinen, ist jedoch nicht als blosses Wortspiel gemeint, denn das falsche Leben führte zum Tode Christi; der Tod Christi erlöste die Menschen aus dem falschen Leben und, indem er starb, gab er den Menschen himmlisches Leben. Christum zu verneinen, heisst das himmlische Leben verneinen und dadurch wird der spirituelle Tod bejaht (s.a. PW I 11). PW I 15 ist also ein sehr ernstes Gedicht, dessen stilistisches Aufbau-  
 element die Antithetik ist: die antithetische Paranomasia ist der Ausdruck eines seelsorgerischen Problems.

Was die Daten dieser Gedichte betreffen, so lässt sich allgemein feststellen, sie gehören in die frühe Dichtung der Jahre 1633-1634. Man möchte deswegen die Behauptung aufstellen, Fleming befasst sich seit den Anfängen seines Dichtens mit seelsorgerischen Problemen.

#### IV. DER KINDERTOD

"Je bald' er stirbet, je lieber ist er Gott" (PW II 4, 27-28). Der Grund für diesen Vorzug und Gunst ist, dass das Kind nicht lange genug gelebt hat, um zu sündigen:<sup>1</sup>

Wer jung stirbt, der stirbt wol. Wen Gott zu lieben  
pflegt,  
der wird in seiner Blüt' in frischen Sand gelegt.  
Der Tod hält gleiches Recht. Wer hundertjährig stirbet,  
verwest ja so bald, als der, so jung verdirbet  
und besser stirbt als er. Ist der schon nicht so alt,  
so hat er ja auch nicht so viel und mannigfalt  
verletzet seinen Gott.

(PW II 3, 1-7)

Das Kind wird zwar körperlich sterben aber Gott schenkt ihm ein himmlisches Leben. Fleming schreibt, wie es im Titel heisst, "Auf des Hochedlen Herrn Peter Krussbiorn, Königl. Schwedischen Residenten in der Moskow usw, seines erstgeborenen Söhnleins Absterben":<sup>2</sup>

Himmel auf und zu den Engeln,  
da man weiss von keinen Mängeln,  
Himmel auf und selbst zu Gott  
ist der reine Geist geflogen;  
da, da wird er aufgezogen,  
da, da isst er Engelbrot.

(O II 13, 1-6)

## V. TRANQUILLITAS

Vorweg muss erwähnt werden, dass in diesem Abschnitt das Thema der körperlichen Ruhe (Tod) nicht besprochen wird. Fleming bringt die Idee der Ruhe in Verbindung mit Sterben

<sup>1</sup>Vgl. a. O II 13, 43-48.

<sup>2</sup>A) Vgl. a. PW II 3, 27-30; PW II 4, 2-5 & 27 ff. O II 13, 49-54 widerspricht nicht Verse 1-6, da es sich um den letzten Tag handelt, eine Verbindung des Himmels und der Erde. B) Fleming verneint hiermit nicht unbedingt die Originalsünde, da das Kind getauft wurde.

oder Begräbnis, wie in O I 4, 75-78; O II 3, 50-56 und O II 14, 30 & 82. Das Thema der Ruhe im Grab wird auf Seite 150 dieser Arbeit behandelt.

Fleming setzt dem Motiv der göttlichen Todesbestimmung auch das Motiv der Stille oder Ruhe hinzu. Diese ist eine seelische Ruhe.<sup>1</sup>

Dein Leben war ein Leben,  
das stets dem Tod' ergeben  
und willig kunte sein,  
wenn einst der Schöpfer käme  
und wieder zu sich näme  
was er dir vor blies ein.

Nur uns deucht es zu schnelle,  
dass du von deiner Stelle  
und uns gewichen bist.  
Doch war es selbst dein Wille,  
dass du Gott hieltest stille,  
wie tut ein wahrer Christ.

(O II 2, 31-42)

Das Motiv steht nicht unbedingt im Zusammenhang mit der Todesbestimmung, sondern darf als Hinnaahme des Todes bedeuten:

Lass dich nur Nichts tauren  
mit Trauern!  
Sei stille!  
(O I 9, 1-3)

Wie im obigen Zitat aus O II 2 schon angedeutet wurde, kann--muss aber nicht--der Tod eine christliche, stille Hinnaahme bedeuten. PW II 4 ist noch ein Beispiel der christlichen Akzeptierung des Todes:<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Vgl. a. O II 13, 67 & 34-36; O I 5, 49-50.

<sup>2</sup>Vgl. a. PW I 9, 442 ff.



Er ist nun da gewesen,  
 der Leibes Gast, der Geist. Itzt hilft kein Weinen nicht,  
 kein Bitten, keine Buss', und was man sonst verpricht  
 in einer solchen Angst. Sie hat den Wundsch erfüllt,  
 der doch auch eure war Ihr Leid ist ganz gestillet  
 und eures hebt sich an. Stillt aber eures auch,  
 dass sie recht ruhen mag! Beweist der Christen Brauch,  
 nicht aber trostlos lässt auch mitten in dem Trauren!  
 (PW II 4, 12-20)

Diese ist eine seelische Tranquillitas, wie die Wörter  
 "Geist", "Angst", "Wundsch" und "Leid" ausdrücken.

Die Grenzen zwischen der Hinnahme einer göttlichen  
 oder einer christlichen Todesbestimmung sind nicht scharf  
 gezogen, aber die Aufforderung zur Hinnahme ist der Trost,  
 eine Consolatio mortis. In der Consolatio mortis geht es  
 darum, den himmlischen Sinn des Lebens zu erfassen.<sup>1</sup> Hier=  
 mit fordert Fleming einen zur stillen, spirituellen Hinnahme  
 des Todes auf; aber zugleich schafft er den Trost, die  
Consolatio mortis, dabei erinnert er an den christlichen  
 Sinn des Lebens.

## VI. DIREKTE ODER IMMANENTE TODESBESTIMMUNG

Es muss zunächst die Frage beantwortet werden, inwie=  
 fern die "direkte" göttliche Todesbestimmung auch immanent  
 ist. In den folgenden Gedichten wird das Motiv des gött=  
 lichen Willens nicht in Zusammenhang mit der Natur gebracht:

PW I 15	O II 6	S III 49
O I 4	O II 7	S III 50
O I 5	O II 8	S III 51, 8
O I 6	O II 13	S III 61, 13
O II 5	O IV 21	

Vgl. Ingen, a. a. O., S. 143, dazu a. 130-133.

Von diesen Stellen her gibt es also keinen Grund anzunehmen, dass die Bestimmung Gottes immanent gewirkt wird. Das Problem der immanenten oder direkten Bestimmung ist in O II 13, 1-6 und 49-54 besonders prägnant.

Himmel auf und zu den Engeln,  
da man weiss von keinen Mängeln,  
Himmel auf und selbst zu Gott  
ist der reine Geist geflogen;  
da, da wird er aufgezogen,  
da, da isst er Engelbrot.

(O II 13, 1-6)

Wenn das Wesen aller Sachen  
in der letzten Glut wird krachen,  
Alles tot und nichts mehr sein,  
denn so soll ein neues Leben  
in verjüngter Erden weben,  
da uns Gott will setzen ein.

(O II 13, 49-54)

Verse 1-6 behandeln das Thema eines direkten Verhältnisses zwischen Gott und Menschen, aber Verse 49-54 sprechen von "Blumen"-Leben nach dem Tode. Fussnote 2 auf Seite 19 dieser Arbeit erklärt diesen scheinbaren Widerspruch, aber das Problem, wie hier gezeigt wird, ist komplexer.

In seiner Analyse der All-Beziehungen in der Dichtung Flemings kommt Pyritz zum Ergebnis, dass die Götter und die Natur eine aktive direkte Anteilnahme am menschlichen Liebesgeschehen haben.<sup>1</sup> Die Stellen, in denen eine direkte göttliche Bestimmung vorkommt, fallen in zwei Kategorien:

1. in mythologische Konvention der Amor-Problematik, die Allmacht des Liebesgotts;
2. in die Motivgruppe die "Geliebte als Göttin".

Die mythologischen Götter der Sympathie-Motivik fühlen

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 246-261.

zwar mit den Menschen mit, aber sie üben keinen direkten Einfluss auf das Menschengeschehen aus. In den Motiven der göttlichen Bestimmung, die in dem nicht-liebeslyrischen Teil der Dichtung vorkommen, benutzt Fleming das Wort "Gott" immer in der Singularform und ohne Spur von Mythologie oder Petrarkismus.

Am ersten Blick scheint es eine Diskrepanz zwischen dem Begriff der göttlichen Bestimmung in der Liebeslyrik und der nicht-Liebeslyrik Flemings zu geben. Eine These jedoch vereinigt beide Teile der Dichtung. Diese These beruht auf dem Verhältnis der kleinen Welt (Mikrokosmos) zu der grossen Welt (Makrokosmos).

In dem Kapitel über die "Natur- und All-Beziehungen der Liebe" stellt Pyritz "die Allmacht der Liebe im Gesamtbereich der grossen Welt" (Seite 249) dar. Die Analyse zeigt ferner...

die Liebe als kosmische Urkraft in ihrer Allmächtigkeit göttlicher Art. (Seite 256)

(Die Geliebte) ist die kleine Welt schlechthin. ... und diese kleine Welt ist ein Abbild der grossen, des Kosmos; damit vollzieht sich der Anschluss an die Emphase der Liebeshuldigung.. Du Bild der grossen Welt wird sie in Überschrift 31 genannt. (Seite 253)

(Der liebende Mensch hat) teil an der Grundkraft des Alls...in solcher Liebe sich selber als All empfindet, die kleine Welt zur grossen sich erhebt und sich ihr gleich fühlt. (Seite 253)

Die Dissertation von Riegenberg behandelt noch ausführlicher Flemings Natur- und Gottesbegriff. Die Arbeit bringt den Gottesbegriff in Verbindung mit einer christlichen

Naturphilosophie, die Fleming wahrscheinlich von Johann Arndt übernommen hat. Ruegenberg nennt diese Philosophie einen "pietistisch-naturphilosophischen Christusglauben".

Hiermit schliesst sich der Zirkel wieder zusammen:<sup>✓</sup> ein philosophisches Element verbindet die Liebeslyrik mit dem nicht-liebeslyrischen Teil der Dichtung; das Element ist Flemings Naturbegriff. Der Naturbegriff ist eine regelrechte Philosophie, in der die göttliche Todesbestimmung ein Teil der Metaphysik ist. Wie Gotteswillen gewirkt wird, liegt in der direkten Einwirkung der Natur auf das Menschen-geschehen: Gott wirkt seinen Willen direkt auf die Menschen, weil die Natur das Menschengeschick direkt beeinflusst. Er wirkt seinen Willen aber auch durch das menschliche Verhältnis Mikrokosmos-Makrokosmos: "Die kleine Welt erhebt sich zur grossen und fühlt sich ihr gleich." Der "Mensch-gott" (S IV 32, 13 f.) darf doch direkt Gotteswillen erhalten.<sup>1</sup>

Um nur ein Beispiel für diese These anzuführen, soll O II 14 angeführt werden. In Versen 25-30 ist die Rede von der kleinen und grossen Welt, von dem naturphilosophischen Tod:<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Vgl. PW III 2, 273 & 376; PW V 10, 7; O II 2, 43; O IV 9, 1; O V 11, 19; O V 25, 9; S III 11, 9; S IV 28, 2-3; S IV 32, 12; S IV 33, 3; S IV 35, 11; S IV 47, 6; S IV 66, 5; S IV 77, 13.

<sup>2</sup>Ähnliches steht auch in PW II 14, 79 & 97-98; O II 2; O II 5 (s. Überschrift auf Seite 257); O II 12; O II 13, 1-6.

Wo selbst die Natur hin stehet,  
wo die grosse Welt hin gehet,  
dem eilt auch die kleine zu.  
Sterben und geboren werden  
ist das stete Tun der Erden;  
nur ihr Tod ist ihre Ruh'.

In Versen 55-66 wirkt Gott direkt:

Es ist Alles Gottes Gabe.  
Alles, was ich itzund habe,  
hab' ich vormals nicht gehabt;  
der irrt, der es ewig gläubet.  
Wucher ists, so lang' es bleibet  
was uns unsern Sin erlabt.

Als Gott sie euch überreichet,  
habt ihr euch mit ihm vergleicht,  
dass sie dennoch seine sei.  
Das er, wenn er auch nur wolte,  
sie hinwieder nehmen sollte,  
musstet ihr ihm stellen frei.

(O II 14, 55-66)

## KAPITEL III

### DIE NATUR UND DER TOD

#### I. GLEICHLAUF: ORGANISCHES WERDEN

Schon in dem Kapitel über Gott und Tod, im zweiten Kapitel dieser Arbeit, wurde das Thema Flemings Naturbegriff angeschnitten. An Hand von PW II 2, 43-45 als Beispiel wurde auf Seite 14 gezeigt, dass ein Gleichlauf zwischen menschlichem Leben und Sterben und dem Blühen und Verwelken der Blumen besteht. Es gibt hier keinen Einfluss der Natur auf das Menschengeschick: der Mensch ist wie eine Blume, er folgt also dem Naturgesetz des Lebens und Sterbens. Derselbe Naturbegriff lässt sich auch in den folgenden Gedichten finden: PW II 4, 43-44; PW II 5; PW II 12, 7-13; PW II 13.

Vers 45 in dem schon zitierten Beispiel aus PW II 2 weist auf noch ein Motiv: den Schoss. Wenn man stirbt, wird der Leib in die Erde gelegt, in "der Mutter Schoss":

Diss, was hier hinterbleibt und auf die Erde weist,  
ihr wolgeschmückter Leib, will hin, woher er kommen,  
in seiner Mutter Schoss.

(PW II 4, 6-8)

Das Wort "Schoss" ist kein blosses Wortspiel auf "gebären" und "junge Pflanze": die Ansicht, dass der Tod ein Weg zum Leben ist, ist hier durchaus ernst gemeint.

Das Schoss-Motiv als Liebesakt erscheint in PW IV 51, 8-9; S IV 88, 1-2; S IV 90, 4; S IV 91, 2; S IV 99, 6. In diesen Stellen bedeutet das Schoss-Motiv die Vollziehung der Liebe oder erwiderte Liebe; es hat deswegen nichts Direktes mit dem Todesmotiv zu tun.<sup>1</sup> Es wird hier nur als Randerscheinung erwähnt.

In PW III 6, 442 (auf Seite 92 der Lappenberg'schen Ausgabe) erscheint das Schoss-Motiv so: "Der Felder schwangre Schoss ist zur Geburt geschicket". In den Versen 445-453 spricht Fleming ausdrücklich von der Gleichstimmung Natur und Menschen. Der ganze Kosmos stimmt das Brautlied an. Verse 454-467 sind ein witziges Wortspiel auf Liebe und Leben. Diese alliterierende Paranomasia wird erweitert auf Leben und Tod, hier ein petrarkistisches Topos, aber Fleming benutzt es auch in einem nicht-petrarkistischen Sinn:

Was tot ist, bleibt tot. Aus Lieben kommt Leben.  
(PW III 6, 463)

Das Wortspiel ist nicht nur rhetorisch, sondern andererseits auch ernst gemeint. "Leben" bedeutet im petrarkistischen Sinne die seelische Haltung der Geliebten zum Liebenden: die Geleibte hat die Macht über Leben und Tod des Liebenden, indem sie die Liebe erwidert oder nicht. Es sind zwei Arten petrarkistischen Todes: der Liebende stirbt, weil die Liebe erwidert wird; er stirbt, weil sie nicht erwidert wird.

<sup>1</sup>Fleming benutzt weder dieses Motiv noch das Todesmotiv mit der Bedeutung des Liebesklimaxes, besonders männlicher Seite, wie diese Motive in der Dichtung der englischen Renaissance vorkommen.

Über dieses Thema wird im Kapitel über den Petrarkismus weiter berichtet. Das Wortspiel muss hier aber auch anders gedeutet werden. Indem die Liebe erwidert wird, so lebt man indem die Liebe erwidert wird, so wird die Braut auch einem Kinde das Leben schenken. Hierzu steht ein Sympathie-Motiv mit der Natur: wie die Natur blüht, so wird auch die Liebe und das menschliche Leben blühen.

Das Motiv der Unbeständigkeit ist noch ein Beispiel für den Gleichlauf des Natur- und Menschengeschehens. Das Motiv wird im vierten Kapitel dieser Arbeit behandelt und braucht deshalb an dieser Stelle nicht eingehender besprochen zu werden.

## II. TEILNAHME DER NATUR AM MENSCHENGESCHEHEN ABER KEIN EINFLUSS DARAUF

Dieses Motiv unterscheidet sich von dem Gleichlauf-Motiv, insofern der Begriff der Teilnahme-ohne-Einfluss nicht mit dem Begriff des organischen Werdens verbunden ist.

Das Mittrauern der Natur an dem menschlichen Tod ist ein Teil der Sympathie-Motivik.<sup>1</sup>

Ach, wie viel Bäche sind so blutrot hingeschossen,  
wie manches Kriegers Blut färbt manchen grossen Fluss!  
Wie hat ihr grünes Kleid die Erde so begossen,  
dass mancher Acker noch besudelt weinen muss!  
Die Erde war nicht gnung die Toten zu versenken,  
sie musste noch die Flut um Beistand sprechen an.  
(PW IV 1, 81-86)

PW IV 1, 81-86 hat eine Parallelstelle in der Liebeslyrik,

<sup>1</sup>Vgl. Pyritz, a. a. O., S. 258-259, dazu ebenda Fussnote Nr. 209.



nämlich in der Ode V 5, 25-30, wo die Natur um den Tod eines Mädchen trauert:

Solte sie denn uns nicht tauren,  
 sie, der schönen Wälder Geist?  
 Alle Felder sehn wir trauren,  
 der Gepüsche Pracht verschleisst,  
 das verlebte Jahr wird alt:  
 sie, sein Feuer, die ist kalt.

(O V 5, 25-30)

Das Mittrauern der Natur ist bei Fleming als ein petrarkistisches Motiv mit vielen Abwandlungen anzusehen. Als petrarkistisches Motiv fand es Anwendung bei einigen Petrarkisten, deren Werke Fleming sicherlich kannte und von denen er das Motiv hätte übernehmen können. Das Motiv hat eine lange Tradition, der das petrarkistische Motiv des 17. Jahrhunderts nur ein Teil ist. O V 5 wurde zwar "petrarkistisch" gedichtet, aber PW IV 1 ist kein sonst petrarkistisches Gedicht und die Stelle, Verse 81-86, bezieht sich auf den Dreissigjährigen Krieg. Es gibt keinen Grund anzunehmen, dass Fleming diese Stelle "petrarkistisch" gedichtet hatte. Das Mittrauern-Motiv soll hier als Teil von Flemings Naturphilosophie interpretiert werden: das Motiv als Begriff gehört in die Motivik um das enge Verhältnis der kleinen und der grossen Welt. Als solches geht die Bedeutung des Motivs weit über die Grenzen des Petrarkismus hinaus, denn das Motiv wird ein Aufbauelement in Flemings Philosophie.

Ein weiteres Beispiel der Teilnahme-ohne-Einfluss ist das Motiv des Himmels oder der Wolken (Wolken als Symbol des

Himmels). Wie an anderer Stelle in dieser Arbeit, im Kapitel über Flemings Verhältnis zur stoischen Philosophie, behandelt wird, hat die Seele ein Leben nach dem Tode des Körpers. Die Seele geht zum Himmel empor. Fleming spricht zwar vom "Himmel", er benutzt jedoch auch das Wort "Wolken", um das Verhältnis Himmel-Erde auszudrücken.

Ein Geist vom Himmel her will stets am Himmel schweben,  
klimmt allzeit Wolken an, will niemals unten kleben,  
wo die gebückte Schaar der kleinen Seelen kreucht  
und niemals über sich von dieser Erden steigt.

(PW IV 54, 45-48)

Die zum Himmel steigende Seele ist ein Bild, das in O II 13, 1-6 zu finden ist. In den Versen 55-60 derselben Ode bringt Fleming das Bild der Teilnahme der Sterne am menschlichen Tode:

Rücket zu, ihr lieben Sternen,  
zeigt es, zeigt es uns von fernem,  
zeigts uns stets das edle Bild!  
Sein Gebeinlein soll hienieden  
um sich haben eitel Frieden,  
ganz in Blumen eingehüllt.

(O II 13, 55-60)

Das Sternenmotiv ist hier nicht nur ein Symbol des Himmels, sondern es ist gleichzeitig ein Symbol des Makrokosmos schlechthin. Wenn die menschliche Seele zu den Sternen fliegt, so werden die kleine und die grosse Welt verbunden.<sup>1</sup>

### III. DIREKTER EINFLUSS DER NATUR AUF DAS MENSCHENGESCHEHEN

<sup>1</sup> Vgl. Pyritz, a. a. O., S. 236, 244, 250-261. Seiten 254-257 behandeln das Thema Stern-Makrokosmos. Dazu vgl. a. Ruegenberg, a. a. O., S. 28-42.

Das menschliche Geschick wird auch mittelbar von der Natur beeinflusst. Dieses Thema ist ebenfalls komplex mit vielen Themen- und Motivabwandlungen. Eine genaue Analyse ginge über die vorliegende Untersuchung hinaus, denn unter dem Motiv des direkten Einflusses gibt es nur zwei Formen des Todesmotivs. Alle zwei Formen sind mit dem Wind- oder Sturmmotiv verbunden.

Das Windmotiv muss hier von dem des Petrarkismus auseinandergehalten werden. Zwar bedeutet das petrarkistische Motiv zum Teil noch einen direkten Einfluss der Natur, aber es reiht sich vielmehr in die Sympathie-Motivik Flemings ein.<sup>1</sup> In der nicht-petrarkistischen Dichtung fügt sich das Windmotiv an das Sturmmotiv an; diese Kombination--Wind- und Sturmmotiv--wird wiederum mit dem Todesmotiv verwendet, allerdings mit einem negativen Sinn, denn die Kombination drückt eine Zerstörung aus.

Der grosse Krieg als Sturm. Die erste Form dieser Kombination ist die Metapher des grossen Krieges als brausender Sturm:

Die Erde lasst ihr stehn  
und könnt mit sicherem Fuss itzt auf den Wolken gehn,  
die sich euch unterstreun. Ihr selbstn würdet sagen,  
wenn eine solche Wahl euch würde fürgeschlagen,  
ihr soltet kehren um: Bewahre mich mein Gott,  
dass ich aus Freud' in Leid, aus Leben in den Tod,  
aus Ruh' in Stürme zög'! ach! allzuwahr, in Stürme.  
Was ist es seit der Zeit, dass schädliche Geschwürme,  
die Krieger, unser Land mit sich auch angesteckt,  
da immer eines noch in tausent Junge heckt  
und hat sich wol besaamt? Was ist es, soll ich sprechen,

<sup>1</sup>Vgl. Pyritz, a. a. O., S. 260.

wol anders seit der Zeit, als wenn die Klippen brechen,  
 die Äolus verwahrt, die Winde reissen aus  
 und brausen durch die Welt? Da krachet manches Haus,  
 manch edler Bau zerbricht. Wir haben es gesehen,  
 ach leider! allzusehr, wie uns bisher geschehen,  
 wie uns der Kriegsstorm hat hin und her verweht,  
 die Städte durchgesaut, die Dörfer umgedreht,  
 das Nichts ihm ähnlich ist.

(PW II 11, 11-29)

Als ganzes Gedicht besteht PW II 11 aus drei Teilen. 1)

Verse 1-8 erklären den Grund für den Leichengesang: "der wilde Würger,/ dem euch Gott zahm hiess sein, sich auch an euch gemacht/ und durch sein scharfes Recht, wie Alles, umgebracht" (Verse 2-4). Dann in Versen 5-8 stellt Fleming die rhetorische Frage, ob man traurig sein sollte, dass Herr Ilgen tot ist. 2) Verse 8-38 behandeln das Geschick der Lebenden. Fleming spricht von der Zerstörung im Dreissigjährigen Krieg. 3) Verse 38-40 sind die Schlussfolgerung der ersten zwei Teile des Gedichtes: Fleming drückt darin eine Todessehnsucht aus, nämlich dass es besser sei, bald zu sterben, denn das himmlische Leben nach dem Tod sei dem irdischen Leben vor dem Tode vorzuziehen.

Von 1632/1633, als PW II 11 gedichtet wurde, bis September 1638, als PW IV 52 geschrieben wurde, hat Fleming sein Bild des Krieges als zerstörenden Sturm nicht wesentlich geändert. Der Unterschied zwischen PW IV 52 und PW II 11 liegt in der Ursache des Krieges: Verse 5-10 in PW IV 52 erklären den Grund des Krieges als himmlische Erregung gegen die Sünden der Menschen.

Nicht nur um dieses zwar, dass, seit der harte Himmel,  
 von Sünden aufgereizt, ein blutiges Getümmel

auf unser Vaterland, das arme, hat erregt,  
 das achtzehn Jahre nun auf eine Stelle schlägt  
 und noch nicht höret auf, --du einigs aller Landen  
 in Alemannien bist unverrückt bestanden,  
 so ganz, dass, da die Glut die nächsten Nachbarn frass  
 und nun der wilde Brand dir auf der Achseln sass,  
 dich doch kein Schade traf. Wie wenn das Wetter blitzet  
 und auf den dicken Wald viel' Donnerkeile sprüztet,  
 die steinern' Eiche spält, der Fichten Kraft zerbricht:  
 blos an den Lorbeerbaum wagt sich kein Donner nicht.  
 So steht ein hoher Fels, lässt die erbosten Wellen  
 an seiner starken Brust umbsonst zurücke brällen;  
 der Zorn der Flut kehrt umb, und, weil er mehr nicht kan,  
 so schäumt, so brennet er und fällt sich selbst an.  
 Umb dieses zu voraus, dass Fama steigt zu Wagen,  
 dein unerhörtes Lob der Erden anzusagen;  
 sie schriet den Völkern zu: Wenn, ruft sie, ists  
 dass man wol Persien in Holstein hat gesehen, geschehen  
 als wie es itzund kömt? Das seltsame Gerüchte  
 erschallet durch und durch.

(PW IV 52, 5-26)

Diese Verse zeigen Flemings Überzeugung, die Gesandtschaft sollte eine neue diplomatische Orientierung, die ein Ende des Krieges verursachen konnte, bezwecken. Die eigentliche Mission, die Erwerbung des Seidenimports, wurde jedoch innerhalb der führenden Innenstruktur der Gesandtschaft--nämlich unter Crusius, Brüggenmann und Olearius--strikt geheim gehalten.

PW II 11 behandelt unmittelbar das Thema Tod; wie steht jedoch das Todesmotiv zu PW IV 52? Zwar kann die Zerstörung des Krieges unbedingt als "tötend" gedeutet werden. Hierzu vergleiche man Vers 6 "ein blutiges Getümmel". Auch in PW IV 52, 101 findet man die Beziehung Krieg und Tod: "Erheb' Germanie, dein sterbendes Gesichte". Aber sonst durch Wörter wie "sprüztet", "zerbricht", "spält" (Verse 13-15) wird die zerstörerische Kraft des Wetters

gegen lebendige Formen (Bäume) ausgedrückt. Auch anderswo verbindet Fleming unmittelbar den Krieg mit Tod. Als Beispiel wird PW IV 53, 50-52 herangezogen, weil dieses Gedicht am 6. September 1638, nur ein paar Tage nach PW IV 52, geschrieben wurde.

Als aber gleich der Krieg,  
erbarm' es Gott, der Krieg, mit welchem wir und Deutschen  
von so viel Jahren her nun ganz zu Tode peitschen, ...  
(PW IV 52, 50-52)

Andere Stellen mit derselben Beziehung Krieg = Tod, befinden sich in PW II 1, b; PW II 9, 51 & 119-122; O I 1, 50-51. In der Dichtung Flemings ist der Tod unmittelbar mit dem Krieg verbunden. Eine Metapher für den Krieg ist der Sturm.

Diese Metapher, nun auf PW IV 52, 5-26, gezogen, ergibt die Gegenüberstellung tötenden Krieg-lebensschützende Gesandtschaft. Dabei wird durch die Gesandtschaft der Himmel und die Erde versöhnt, der stürmende Tod hört auf.

Sturm und Schiffbruch. Die zweite Form des direkten Einflusses ist der Gebrauch des Sturmmotivs in den Stellen, die den Schiffbruch beschreiben. Diese Stellen sind: PW IV 46; PW IV 49; PW IV 53, 135-164. In diesen Stellen ist der Sturm kein Bild, keine Metapher, sondern harte Wirklichkeit.

In allen drei Stellen stehen drei Motive in bezug auf den Schiffbruch: 1) das Sturmmotiv; 2) das Todesmotiv; 3) das Motiv der göttlichen Bestimmung. Der Gebrauch des Motivs des Sturms und des Todesmotivs wird beim Leser der Stellen klar sein und er bedarf hier daher keiner weiteren

Erklärung. Der Gebrauch des Motivs der göttlichen Schicksalsbestimmung soll hier jedoch noch erläutert werden. Es wurde an anderer Stelle bereits besprochen, dass der Tod eine Vollziehung des Willens Gottes ist. In den drei oben genannten Stellen ist das Gegenteil geschehen: Gott erlöst die Menschen aus dem Tode und schenkt ihnen weiteres irdisches Leben.

#### IV. GLEICHLAUF: TOD = LEBEN

In diesem Abschnitt wird das Motiv Tod = Leben behandelt. Das Motiv steht in unmittelbarer Verbindung mit dem Motiv des organischen Werdens und mit dem Thema "Gott". Hier muss rückgreifend kurz noch einmal das Motiv des organischen Werdens wieder behandelt werden.

Das Motiv des organischen Werdens kommt in zwei Gedichtsgenren vor, nämlich in den Poetischen Wäldern und in den Oden. Obwohl in den anderen Büchern Flemings Naturbegriff eine Rolle spielt, kommt das genannte Motiv jedoch dort nicht vor. Fernerhin sind die Stellen--mit der einzigen Ausnahme von PW I 9--nur durch Flemings Leichen=gedichte belegbar.

Die Erklärung für diese absichtliche örtliche Stellung liegt nicht allein in den Themen und der Situation des Leichengesangs. Die Hochzeits- und Liebesgedichte sind vom Thema her nicht geeignet für den Gebrauch dieser Kombination; die Bücher "geistlicher Sachen" behandeln

hauptsächlich das enge Verhältnis Gott-Mensch (obwohl auch hier die Natur, die kleine und grosse Welt eine gewisse Rolle zu spielen haben). Die barocke Einteilung eines Gedichtswerks in diese Gedichtsgenren scheint der Faktor zu sein, warum das Motiv des organischen Werdens nur in den Leichengesängen aufzufinden ist: sie sind die einzig dazu geeignete Ausdrucksform.

Das Motiv des organischen Werdens ist ein Gleichlauf-Motiv (die Bezeichnung "Gleichlauf-Motiv" ist allgemeiner). Ein Gleichlauf-Motiv, das in ähnlicher Weise wie das Motiv des organischen Werdens gebraucht wird, ist das "Erde-Motiv". Hier wird nicht von Blühen und Verwelken geredet, sondern von Sterben als "Tun" oder "Brauch" der Erde. Die Erde wird auch "der Mutter Schoss" genannt, in den der Gestorbene gelegt wird:<sup>1</sup>

Sterben und geboren werden  
ist das alte Tun der Welt.  
Dieses ist der Brauch der Erden,  
das sie Ewigs nichts nicht hält.  
Was die Zeit vor hat geboren,  
wird mit ihr durch sie verloren.

(O II 16, 55-60)

Das Erde-Motiv wird in derselben Weise wie das Motiv des organischen Werdens angewendet. Deshalb kann man die zwei Motive als gleichbedeutend betrachten. Die zwei Motive zeigen nicht nur den Gleichlauf, der Mensch stirbt wie eine

<sup>1</sup>Vgl. a. PW II 4, 6-9; O II 17, 55-60.



Blume, sondern deuten ausserdem an, dass der Mensch nach dem Tode wiedergeboren wird.<sup>1</sup>

Wie schon erwähnt wurde, wird das Motiv Tod=Leben manchmal mit dem Motiv der göttlichen Schicksalsbestimmung kombiniert. Diese Kombination bedeutet ein Leben mit dem Himmelvater. In O II 14 bedeutet die Kombination nicht nur das himmlische Leben nach dem irdischen Tode, sondern auch die Verbindung der kleinen und grossen Welt schlechthin.

Wo selbst die Natur hin stehet,	Vers Nr.:	25
wo die grosse Welt hin gehet,		
dem eilt auch die kleine zu.		27
Sterben und geboren werden		
ist das stete Tun der Erden;		29
nur ihr Tod ist ihre Ruh'.		

Sterben ist der Weg zum Leben	Vers Nr.:	49
-------------------------------	-----------	----

Es ist alles Gottes Gabe.	Vers Nr.:	55
---------------------------	-----------	----

Kleine Tochter, sei nun seelig	Vers Nr.:	73
und zeuch uns auch stets allmählig		
nach dir auf und Himmel an,		
dass auch wir der Zahl der Frommen		
in die du bist aufgenommen,		77.
balde werden zugetan!		

(aus: O II 14)

<sup>1</sup>Vgl. auch PW II 14, 92-97; PW II 3, 26-30; PW II 12, 7-15; O II 10; O II 14; O II 17.

## KAPITEL IV

### UNBESTÄNDIGKEITSMOTIVE

#### I. UNBESTÄNDIGKEIT AN SICH

In mehreren Gedichten drückt Fleming die Auffassung aus, dass alles Irdische vergeht. Die betreffenden Stellen sind PW IV 5; PW IV 17, 54-57 & 68-70; PW IV 50, 55-56; PW IV 54, 99-112; O I 6, 5-8. Da es mehrere Stellen gibt, in denen der Gebrauch des Unbeständigkeitsgedankens immer ähnlich ist, kann man von einem Motiv sprechen. Zwei typische Beispiele für das Unbeständigkeitsmotiv sind PW IV 5 und PW IV 54, 99-112. Diese zwei Stellen werden hier kurz behandelt, weil der Wortlaut beider ähnlich ist. PW IV 5 wurde im Jahre 1631 und PW IV 54 im Jahre 1638 geschrieben. Die zwei Daten weisen also keine bedeutende Änderung in Flemings Unbeständigkeitsauffassung auf von seinem dichterischen Anfang bis zur Reife.

Der Himmel treibt die Luft, die Luft bewegt die Erde,  
das Wasser eilet fort, die Sonn- und Mondenpferde  
die steigen auf und ab, der Sternen Pöfel tanzt,  
die Glut reisst über sich und wird mit nichts umschant.  
Wo Häuser sind, war Flut, wo Städte, sind nun Wälder;  
vor Hügel, itzund Tal, vor Klippen, itzund Felder.  
Das Jahr ist niemals gleich, bald ist es kalt, bald heiss.  
Wir ändern uns mit ihm, itzt sind wir jung, bald greis.  
Schau an diss grosse Das, das Phöbus Gäul' umrennen!  
Wie stark es immer ist, noch wird es müssen brennen.  
Man lebe, wie man soll, und brauche seiner Zeit!  
Hier ist beständig nichts als Unbeständigkeit.

(PW IV 5)

Wo ist Semiramis,  
 ihr Bauwerk, Fleiss und Kunst? Wo dein Coloss, Rhodis?  
 Rom, Nilus, eure Pracht? Wo sind sie nun itzunder,  
 die Trutze der Natur, die weltgepreiste Wunder?  
 Stünd' ihr Gedächtnuss nicht auf unsern Blättern dort,  
 so wär' es längst schon auch mit ihren Werken fort.  
 Nichts steht, was fallen kan. Was Erde Mutter heisset  
 und Zeit zum Vater hat, das fleucht, verschleisst und  
 reisset.

Gold reizt den Dieb und Feind, Stahl rostet und wird alt,  
 Stein frisst das Wetter aus, Holz brennt und faulet bald.  
 Was so kommt, geht so fort. Tus einer nur und traue  
 des Marmels Ewigkeit! Er gehe hin und haue  
 sein Tun und was soll stehn in festes Eisen ein  
 und schau, wo es denn nach kurzer Frist wird sein!

(PW IV 54, 99-112)

In beiden Stellen, PW IV 54, 99-112 und PW IV 5, sind die Natur sowie die menschliche Leistung vergänglich;<sup>1</sup> die Natur und der Mensch sind nur von kurzer Dauer (PW IV 5, 8). Der Grundgedanke in beiden Stellen ist Vergänglichkeit und nicht eine Kausalität zwischen Naturereignissen und Menschen; eine solche Kausalität besteht dennoch im Zusammenhang mit Flemings Naturauffassung, sie wird jedoch nicht mit seinem Unbeständigkeitsmotiv verbunden.<sup>2</sup>

Fleming steigert den Unbeständigkeitsausdruck der PW IV 5 und PW IV 54, 99-112, indem er in S II 1 den Gedanken extremer ausspricht: das Leben wird als Zeichen der Flüchtigkeit angesehen.

<sup>1</sup> Symbole der menschlichen Leistung sind "Städte", "Häuser" (PW IV 5, 5); "Samaranis", "Rom", "Fleiss und Kunst", "Coloss" (PW IV 54, 99-102).

<sup>2</sup> Wenn Fleming vom Ändern mit dem Jahre (PW IV 5, 8) oder von "Blättern" (PW IV 54, 104) spricht--Blätter = Dichtung, eine Variatio um das Wort "Kunst"--so ist das keine natürliche Kausalität.

Eine Dunst in reger Luft,  
 ein geschwindes Wetterleuchten;  
 Güsse, so den Grund nicht feuchten;  
 ein Geschoss, der bald verpufft,

Hall, der durch die Täler ruft;  
 Stürme, so uns Nichts sein deuchten  
 Pfeile, die den Zweck erreichten;  
 Eis in einer warmen Gruft;

Alle diese sind zwar rüchtig,  
 dass sie flüchtig sein und nichtig.  
 Doch wie Nichts sie alle sein,

so ist doch, o Mensch, dein Leben,  
 mehr, als sie, der Flucht ergeben.  
 Nichts ist Alles, du sein Schein.

(S II 1)

Auch hier dienen Beispiele der Natur dazu, die Flüchtigkeit des Lebens darzustellen. S II 1 ist mit S IV 1 und S IV 13 eines der wenigen Sonette, die Fleming im vierfüssigen Versmass gedichtet hatte. Das kürzere Versmass wurde also absichtlich vorgezogen, um die Flüchtigkeit noch deutlicher auszudrücken. Aber es lässt sich nicht nur der Flüchtigkeitsgedanken aufweisen, sondern auch die Auffassung vom "Leben als Schein" und vom "Leben als Nichts".

Das Leben als Nichts oder das Leben als Schein sind zwei Elemente in der Aussage des Contemptus mundi. Dazu gebraucht Fleming auch andere begriffsähnliche Ausdrücke, wie z. B. "Wind und Schatten" (PW IV 49, 14), "Rauch" oder "Nebel" ("Nebel" ist die Umkehrung von "Leben"), ein "Zuchthaus voller Not", "Kerker der Vernunft" (PW II 14, 85-87) unter anderen mehr. Die Elemente Leben-als-Nichts oder Leben-als-Schein erscheinen auch in Verbindung mit

anderen Motiven. In O II 2, 49-54 steht das Nichts-Motiv mit dem Stern-Motiv zusammen. In PW II 14, 85-88; O I 5, 21-25 und zum Teil auch noch in O II 6, 121-122 steht das Schein-Motiv im Zusammenhang mit zwei anderen Motiven. O II 6 und PW II 14 sind Leichengedichte und mit O I 5 ist der Tod ein gemeinsames Thema in allen drei Gedichten. Es besteht in den drei Gedichten ein komplexes Verhältnis zwischen dem Schein- oder Nichts-Motiv,<sup>1</sup> dem Todesmotiv und dem Gottesglauben.<sup>2</sup> Die drei Gedichte haben folgende Punkte gemeinsam:

1. Das menschliche, irdische Leben ist wertlos.
2. Wenn man stirbt, gibt es ein Leben der Seele im Himmel.
3. Die Lebenden sollen Gotteswillen trauen.
4. Indem man Gotteswillen traut, fällt das Leiden und die Trübseligkeit weg und man findet eine innere Ruhe.

Hier wird wieder eine seelische Lage ausgedrückt: indem man die Welt verachtet, Gotteswillen traut und den Blick zu einem Himmelsleben richtet, findet man eine innere Ruhe während des irdischen Lebens. Der Contemptus mundi ist bei Fleming ein Teil seiner Theosophie und als solches ist er auch ein seelsorgerisches Problem.

## II. DAS MOTIV DES SEIT DER GEBURT STETS DEM TODE ERGEBENEN LEBENS

<sup>1</sup>PW V 16, 16-17, in dem der Leib (also das irdische Leben) als Schein vorkommt, ist ein petrarkistisches Concetto und wird daher hier nicht behandelt.

<sup>2</sup>Vgl. a. PW I 15 (Christus-Leben & Flemings sündiges Leben).

Fleming schreibt nicht nur vom kurzen Bestand des Lebens, sondern ist darüberhinaus davon überzeugt, dass das Leben von Anfang an dem Tode ergeben sei. Die Stellen, in denen diese Auffassung nachweisbar ist, sind PW II 2, 36-37; O I 5, 5-6 und O II 2, 31-32. Die Bedeutung der Stellen PW II 2, 36-37 und O I 5, 5-6 ist im Wortlaut schon klar zu verstehen.

Die Jungen, wie die Grauen  
sind stets dem Tode reif.  
(PW II 5, 36-37)

Sein Ende war ihm da schon auserkoren,  
eh' als ihm noch sein Anfang war geboren  
(O I 5, 5-6)

O II 2, 31-32 bedarf vielleicht noch einer kurzen Erklärung. Die Ode ist ein Leichengesang auf das Sterben von "zwei jungen Stammesprossen" (Vers 4). Das Gedicht hat schon als Ursache das Verhältnis jung-Tod. Der zweiversige Satz, Verse 31-32, wurde von Fleming so gedichtet und gestaltet, dass die Betonung des jambischen Versmasses auf das Wort "stets" fällt; dadurch gewinnt der Satz die Bedeutung "von der Geburt an war das Leben dem Tode ergeben":

Dein Leben war ein Leben,  
das stets dem Tod' ergeben  
(O II 2, 31-32)

Die zwei Oden, O II 2 und O I 5, bedürfen noch weiterer Aufmerksamkeit, weil Fleming dieses Motiv mit anderen Motiven verbindet, die für seine Weltanschauung grundlegend sind.

Neben dem Leben-als-Nichts-Motiv und dem Leben-als-

Schein-Motiv erscheint auch dieses Motiv mit Flemings Gottesglauben zusammen. Das Thema Tod-Gott wird anderswo in dieser Arbeit, im zweiten Kapitel, behandelt; es möge genügen zu erwähnen, dass Fleming glaubt, der Tod werde von Gott bestimmt.<sup>1</sup>

Nach O I 5, 29-32 und O II 2, 67-72 lebt die Seele mit Gott im Himmel, nachdem der Körper stirbt. Fleming unterscheidet zwischen Himmel und Erde: die Erde ist "Nichts" (O II 2, 49-54) und das "Grab" (O I 5, 31-32); der Himmel ist der Ort des seelischen Lebens mit Gott (O I 5, 19-32; O II 2, 67-69).

Zusammenfassend soll folgendes erwähnt werden: die zwei Oden haben eine sprachliche Komposition verschiedener Aufbauelemente, die in einem bestimmten Verhältnis zu einander stehen:

1. Leben-Tod
2. Seele-Leib
3. Gott-Mensch
4. Himmel-Erde
5. Erde = körperlicher Grab; Himmel = seelisches Leben

Das Motiv des stets dem Tode ergebenen Lebens gewinnt durch die Verbindung mit dem Motiv der göttlichen Schicksalbestimmung, die wiederum mit anderen Motiven verbunden wird, komplexe Nebenbedeutungen. Um das Motiv des stets dem Tode ergebenen Lebens richtig zu verstehen,

<sup>1</sup>Das Motiv der göttlichen Todesbestimmung steht in O II 2, 31-36 und in O I 5, 5-8.

muss es in Verbindung mit diesem antithetischen Motivmatrix analysiert werden.

### III. VANITAS

Wenn man die gesamte Motivik des Unbeständigkeitsmotivs und des "Stets-Motivs" betrachtet, so ergibt sich folgendes Schema:

1. "Das kurze, vergängliche Leben und die Todverfallenheit des Menschen"<sup>1</sup>
2. Das irdische Leben ist "Nichts", "Nebel", "Rauch" oder "Schein": also das Element des Contemptus mundi.
3. Es besteht ein Verhältnis zwischen Leben und Tod, Himmel und Erde, Gott und Mensch.
4. Nach dem irdischen Tod gibt es ein Leben der Seele im Himmel.

Fleming verwendet das Wort "eitel" bloss zweimal, nämlich in PW IV 49, 13 und in O IV 10, 42. Diese zwei Stellen sind nicht aufschlussreich genug, um Flemings Begriffsbestimmung genau zu erfassen. Man ist auf die Struktur der Motive angewiesen. Beck-Supersaxo beschreibt Flemings Vergänglichkeitsbegriff als Vanitas. Ingen verwendet S II 1 als Beispiel des Flüchtigkeitsbegriffs in der barocken Vanitas-Aussage.<sup>2</sup> Ingens Analyse wird hier bevorzugt, denn in einem längeren Kapitel über die Vanitas werden besonders die dichterischen Themen und Motive untersucht. Die Vanitas-Aussage in der Barockdichtung besteht aus folgenden Aufbauelementen:

<sup>1</sup>Ingen, a. a. O., S. 61.

<sup>2</sup>Ingen, a. a. O., IV. Kapitel, I., 1. Vanitas, Seiten 61-67.



1. Blumenmetapher für menschliches Leben und Tod
2. Metapher des sturzenden Windes
3. Vergänglichkeit und Kürze des Lebens
4. Flüchtigkeit des Lebens
5. Metapher des Lebens als Rauch, Nebel, Nichts, u.a.m.
6. Letzter Wert ist Gott.

Es ist von diesem Schema her klar, dass die Vanitas nicht die einfache Aussage der Weltverachtung ist. Ebenfalls ist die Vanitas nicht die einfache Aussage, das Leben sei eitel oder bedeutungslos. Vielmehr ist die Vanitas-Aussage ein Ineinanderwirken verschiedener Motive und Themen, die die Erkenntnis ausdrücken, dass Gott der höchste Wert ist. Die Vanitas ist ein Element einer Theosophie. Es besteht eine vielfache Übereinstimmung zwischen Flemings Unbeständigkeitsbegriff und dem der Vanitas.

## KAPITEL V

### DER DICHTER UND DER TOD

#### I. DIE DICHTUNG

In PW IV 54 redet Fleming von der Macht der Feder im Vergleich zu der Macht des Schwertes:

Wer Schreibwürdiges tut,  
der hält die Schriften wert./  
Zwei Dinge sind gleich gross:  
die Feder und das Schwert,/  
der Harnisch und das Buch.  
Eins muss das ander' schützen...

(PW IV 54, 127-129)

Es folgt dann ein Bild von Alexander mit "Buch und Dolch" (Verse 137-138) und ein Lob für Caesars Faust, die zugleich schlägt und schreibt (Verse 139-140). Gott hat das Buch und das Schwert "alsbald er die Natur und diese Welt erfunden" (Verse 141-142). Wie das Schwert die Kunst schützt, so ist die Kunst des Kaisers Zier:

Kunst ist der Menschen Schutz  
und selbst der Götter Stärke./  
Schau unsre Pallas an,  
geharnschter Mars, und merke,/  
wie wol ein Kopf voll Witz  
und Leib mit Rüstung steht,/  
wie schön ein Kaiser doch  
in unsern Lorbeern geht!/  
Kunst ist die Tugend selbst...

(PW IV 54, 145-149)

In Versen 100-112 steht, wie die Dichtung der Unbeständigkeit alles Irdischen trotzt: die Dichtung lebt weiter, während alles Andere vergeht.

Sonst Alles folgt der Zeit.  
 Nur unsre schönen Bücher/  
 sind für dem Untergang'  
 am allerbesten sicher/  
 und trutzen ieden Tod.

(PW IV 54, 113-115)

Die Stelle 113-176 wurde mit dem Gebrauch von zwei Kontrasten aufgebaut: der Herr und der Dichter. Das Werk des Herrn ist unbeständig und vergeht; das Werk des Dichters kann nicht vergehen. Die Herren und ihr Werk können nur durch die Dichtung beständig werden. Deswegen nennt Fleming die Dichtung "der Menschen Schutz", "der Götter Stärke" und "die Tugend selbst": denn Gott "der weise Schöpfer" (Vers 145) hat die zwei, den Herrn und den Dichter, verbunden (Verse 141-144). Das "Herrenwerk" ist nicht "stark genug gebaut" (Vers 144) und wird "gestärkt" (Ver 164) durch "den besseren Witz" und Klugheit des Dichters (Vers 161).

Verse 99-112 geben Beispiele der Unbeständigkeit der Menschenwerke und der Natur. Unter "Menschenwerk" ist "Bauwerk", "Coloss", "die Pracht Roms und des Nilus" zu verstehen. Auch Holz, Eisen, Stahl und Stein können dem Wetter nicht trotzen. Wie schon in den Versen 113-115 zitiert, ist Dichtung unvergänglich. Die Dichtung verleiht aber auch dem Menschenwerk und gestorbenen Helden Unvergänglichkeit.<sup>1</sup>

Stünd' ihr Gedächtnüss nicht  
 auf unsern Blättern dort,/  
 so wär' es längst schon auch  
 mit ihren Werken fort./

(PW IV 54, 103-104)

<sup>1</sup>  
 Vgl. a. PW IV 44, 27-31.

## II. DER DICHTER

Ein wichtiges Thema in PW IV 54 ist der Dichter als Lügner. Dies ist ein altes, schon in der Antike bekanntes Thema. Nach der These Ingens ist es ein beliebtes "Leitmotiv" der Renaissance- und Barock-Dichtung.<sup>1</sup> Für Fleming ist die Dichtung von Gott gegeben,<sup>2</sup> ist "Menschenschutz", "Götter Stärke", "die Tugend selbst" und der Weg zur Unsterblichkeit. Deswegen kann folgerichtig der Dichter kein Lügner sein (dazu vgl. auch PW IV 54, 285-292).

In Versen 81-99 betont Fleming die Schöpferkraft des Dichters. Mit der Poesie schöpft der Poet eine dichterische Wirklichkeit. Diese geschaffene Wirklichkeit nimmt die Inspiration von der nicht-dichterischen Welt. Aber die dichterische Wirklichkeit vergeht nicht, sie ist eine Urkraft des Weltalls, sie verbindet Gott, Erde und Hölle.

Apollo lehrt uns aus den gesunden Saiten  
die rechte Panacee für Sterben zu bereiten.  
Diss, mein' ich, ist der Stein, den ihr so ofte preist,  
ihr Sophen, und der Welt doch gar zu selten weist.  
Wo wär' Ulyssens Witz, Aneas kluge Stärke,  
wo du selbst, Jupiter, und deine grosse Werke,  
die Rom rühmt und Athen? Ich wolte sagen fast,  
dass du den Himmel blos nur uns zu danken hast  
und deinen Obersitz. Durch uns scheint Titan heller,  
steht fester Erd' und See und läuft der Himmel schneller.  
Wir halten die Natur, den strengen Zeitstrom, auf

<sup>1</sup>Ingen, a. a. O., S. 53-56.

<sup>2</sup>Dichten als Gabe von Gott oder vom Himmel: PW IV 7; PW IV 23, 42; PW IV 44, 57-59; PW IV 53, 39-44; PW IV 54, 81-82. Vgl. a. Opitz, Poeterey, Capitel VIII. Opitz' Quellen werden von C. W. Berghoeffer belegt, Martin Opitz' Buch der deutschen Poeterey (Dissertation Frankfurt, 1888; Frankfurt : Knauer, 1888).

und wenden mit der Hand der Elementen Lauf.  
 Sonst Allem liegt an uns. Hat Iemand uns zu Freunden,  
 so lebt, so stirbt er wol, so siegt er seinen Feinden  
 noch zweimal dapfrer an. Wir machen Grosse klein  
 und schwache Fäuste stark, nachdem es uns kommt ein  
 und man es mit uns macht; wir stossen zu der Höllen  
 und heben Himmel an; wir bauen und wir fällen  
 uns nichts nicht um und an.

(PW IV 54, 81-99)

Wie die Poeten "die rechte Panacee" gegen den Tod zu  
 bereiten wissen, so können die wahren Dichter nicht vergehen:

Die trefflichen Poeten,  
 die Rächer der Natur, die können, Tod, dich tödten,  
 sind, Gift, dein Gegengift; sie können nicht vergehn  
 und machen Andere, so fallen, wieder stehn.

(PW IV 54, 57-60)

Ähnliches steht in: PW IV 7, 1-16; PW IV 15, 65-68 (bezieht  
 sich auf den Musiker); PW IV 44, 139-142 (bezieht sich auf  
 Opitz) & 71-75; PW IV 51, 57-60 & 61-65 & 45-48; PW IV 53,  
 421-424 & 412-418 & 441-442; PW IV 54, 73-82 & 113-115.

Aus der Auffassung der Unsterblichkeit durch das  
 gedichtete Werk kommt der Begriff der Unsterblichkeit durch  
 Ruhm. Das Ruhm-Motiv muss in dem Kapitel über Tod und Krieg,  
 also im sechsten Kapitel, wieder aufgenommen werden.<sup>1</sup>

Das Ruhm-Motiv wird in sprachlicher Hinsicht  
 verschiedenartig ausgedrückt, mit Verben oder Adjektiven  
 (z. B. PW IV 50, 113-116; PW IV 54, 53-60). In diesen  
 Stellen wird das Motiv mit "rühmen" bez. "rühmlich" aus=  
 gedrückt. Der "Ruhm" ist vielleicht die bevorzugte Form.

Das Wort "Ruhm" wird auch ohne Unsterblichkeits=  
 begriff verwendet. Diese Stellen werden hier also nicht

<sup>1</sup>Vgl. jedoch PW IV 48, 21-22 (Mars-Kunst-Motiv).

behandelt; es soll nur auf das Thema der Unsterblichkeit durch den rühmlichen Tod eingegangen werden.<sup>1</sup>

Diss bleibt mir ungestorben,  
was ich durch Fleiss und Schweiss mir habe nun erworben,  
den Ruhm der Poesie, die Schlesiens Smaragd  
zu allerersten hat in Hochdeutsch aufgebracht.  
(PW IV 53, 27-30)

Das Motiv ist von der Antike her bekannt; bei Thukydides wird es erwähnt; es wird von Petrarca behandelt; es ist in der Renaissance ein beliebtes; es steht am Anfang der Poeterey in dem von Aug. Ishara auf Latein verfassten Gedicht an Opitz.<sup>2</sup> Fleming hätte das Motiv von verschiedenen Quellen übernehmen können. Eine weitere Untersuchung auf den Urheber müsste erfolglos bleiben.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Das Motiv erscheint in: PW II 9, 159-161; PW II 10, 53-55; PW II 14, 43; PW IV 17, 81-82; PW IV 31, 57-58; PW IV 44, 110-116; PW IV 50, 113-116; PW IV 53, 27-31; PW IV 54, 53-60.

<sup>2</sup> Für eine Analyse des Motivs in der Grabplastik s. Erwin Panofsky, Tomb Sculpture (New York : Abrams), S. 69-71.

<sup>3</sup> Ein Vergleich zwischen Flemings und Opitz' Gebrauch des Motivs steht in der Dissertation von Eva Dürrenfeld, Paul Fleming und Johann Christian Günther (Tübingen : 1964), S. 219-220 und 230-233; für dessen Gebrauch bei Günther s. ebenda S. 213. Ein Vergleich des Gebrauchs bei Petrarca und Johannes von Saaz steht im Aufsatz von Walther Rehm, "Zur Gestaltung des Todesgedankens bei Petrarca und Johannes von Saaz" in Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit, hrsg. v. Ernst Schwarz, Wege der Forschung CXLIII (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968), S. 53-54. Dieser Aufsatz ist für eine weitere Interpretation Flemings Petrarckismus nicht uninteressant aber Fleming zeigt in seiner Sprache keine Spur, dass er das Ruhm-Motiv von Petrarca direkt entnommen hätte. Fleming scheint den Ackermann aus Böhmen nicht gekannt zu haben, zumindest weisen Flemings Werke überhaupt keinen Einfluss von dem Ackermann auf. Das Ruhm-Motiv bei Thukydides wird von Ernst Benz erwähnt, Das Todesproblem in der stoischen Philosophie (Stuttgart : Kohlhammer, 1929), S. 67. Ingen übersieht das Motiv vollkommen.

## KAPITEL VI

### DER KRIEG UND DER TOD

Es muss zuerst der Unterschied dargestellt werden zwischen dem "Krieg", der sich auf den Dreissigjährigen Krieg bezieht, und dem "Kreig" als petrarkistisches Concetto. In PW III 2, 24 steht "ich wolt auch in den Kreig". Diese Stelle, besonders in Anbetracht der Mars-Cupido-Metapher in Versen 95-100 und 243-244, ist durchaus petrarkistisch zu verstehen. Die Mars-Cupido-Metapher bezieht sich auf die Abwehr der Geliebten bei der Vollziehung der Liebe. Es handelt sich hier um die Keuschheit einer, die perfekt und göttlich bleiben muss. Das Thema wird häufig in Gedichten verwendet, die die Brautnacht besingen.<sup>1</sup>

Dieses Kapitel behandelt nur das Thema des Todes im Dreissigjährigen Krieg.

#### I. DER MENSCHLICHE TOD IM KRIEG

Nicht jede Stelle, in der der Tod im Krieg vorkommt, soll hier besprochen werden, denn das Motiv ist eine Variatio desselben Themas. In der "Kriegsdichtung" Flemings wird die Zerstörung während des Krieges betont. Dieses Thema wurde

<sup>1</sup>Vgl. hierzu Leonard Forster, The Icy Fire : Five Studies in European Petrarchism (Cambridge : Cambridge University Press, 1959), S. 108-114; dazu a. Pyritz, a. a. O., S. 183-185.

schon im Kapitel über die Unbeständigkeit, also im vierten Kapitel, angeschnitten. Mit "Zerstörung" sind nicht nur "Wälder" und "Dörfer", sondern auch das menschliche Leben gemeint. In der "Kriegsdichtung" wird immer wieder das menschliche Elend und Sterben erwähnt. Fleming nennt den Krieg "den blassen Menschenfrass" (PW II 9, 51; vgl. dazu auch PW II 1, 30). Der "Soldat zu Rosse" spricht vom vergossenen Blut:

Wir sterben, wie wir leben,  
frisch, dapper, ritterlich. Wir sind dem Tod ergeben,  
wir wuchern auf das Blut. Das teure Gut, der Tod,  
ist keines Ieden Kauf. Uns ist es täglich Brot,  
was Andern seltsam ist.

(PW IV 3, 65-69)

Über den Rittertod wird im dritten Teil dieses Kapitels, in dem Teil über den Helden, noch zu berichten sein. PW IV 3, 65-69 wurde wegen des "Wucherns auf das Blut" als Beispiel herangezogen, denn die Stelle zeigt die Teilnehmer am Krieg als tötende Kraft. Die Stelle ist mehr als eine Anspielung auf bestimmte Bibelzitate: der Tod im Krieg ist so schlimm, dass auch die Natur mitfühlt.

Ach, wie viel Bäche sind so blutrot hingeschossen,  
wie manches Kriegers Blut färbt manchen grossen Fluss!  
Wie hat ihr grünes Kleid die Erde so begossen,  
dass mancher Acker noch besudelt weinen muss!  
Die Erde war nicht gnung die Toten zu versenken,  
sie musste noch die Flut um Beistand sprechen an.

(PW IV 1, 81-86)

Der Krieg bringt, wie beim Schiffsbruch (vgl. PW IV 53, 11-26), eine Konfrontation mit dem eigenen Tode. Wie oft-- wie "tausendartig"--der eigene Tod hätte kommen können, drückt Fleming folgendermassen aus:



Das Zeichen ist nicht gut, in dem ich bin geboren,  
weil Volk und Reich und ich auf Eins in Trümmern gehn.  
(PW IV 1, 105-106)

Wie ofte hab' ich nur verwaist werden müssen  
durch Pest- und Sterbensnot, da vielmal eine Nacht  
der bösen Seuchen Gift von mir hat hingerissen  
gar manchen nützen Man und auf die Bahre bracht!  
(PW IV 1, 81-86)

Die eigene Angst vor dem Tode in Krieg ist der Grund für  
Flemings Flucht weg von Meissen:

Als aber gleich der Krieg,  
erbarm' es Gott, der Krieg, mit welchem wir uns Deutschen  
von so viel Jahren her nun ganz zu Tode peitschen,  
mein Meissen drittens traf, so gab ich mich der Flucht  
(PW IV 53, 50-53)

## II. DER TOD DEUTSCHLANDS

Fleming fürchtet nicht nur den eigenen Tod, sondern auch den Tod Deutschlands. In PW IV 1, das Erweiterungen des Themas "Krieg und Tod" enthält, spricht Fleming vom Verfall antiker Zivilisationen. Wie Rom und Athen verfielen, so kann auch Deutschland vergehen (Verse 151-172). In Versen 229-234 fordert Germanie die "deutsche Treue" auf, dass man für Freiheit stirbt (Verse 247-248). "Ihr deutschen Herzen musst der Deutschen Wolfart greifen/selbst unter ihren Arm, soll sie erhalten sein" (Verse 259-260). Das Gedicht endet mit einem Appell zur Hilfe, damit "ein Ausgang meiner Sachen" gefunden wird (Verse 290-297). Die Hoffnung auf einen Ausgang mindert das Elend und tröstet Germanie (Verse 298-300). Die Überschrift zu PW IV 1 ist ein "Schreiben vertriebener Frau Germanien an ihre Söhne oder

die Churfürsten, Fürsten und Stände Deutschlands". In PW IV 2, das nur Wochen nach PW IV 1 gedichtet wurde, ist ein direkter Appell an den Herzog von Sachsen, Johann Casimir. Auch PW IV 2 endet mit den Wörtern "Hoffen" und "Helfen" (PW IV 2, 53-56). Wie in PW IV 1 ist dieses kein blosses Wortspiel, sondern eine ernste Aufforderung, den Krieg zu beenden.<sup>1</sup>

Kern aller weisen Prinzen,  
macht euch noch mehr belobt bei aller Welt Provinzen  
durch des Verstandes Flug! Geliebter der Natur,  
führt unser teutsches Reich zur rechten Friedens-Spur!  
O wolte, wolte Gott, dass man einst könnte sagen:  
Gott Lob, wir haben ietzt nicht über Krieg zu klagen!  
Doch Hoffen ist umbsonst, so lange Krieg und Streit  
verlegt den schönen Pass zu Fried' und Einigkeit.  
Helft ihr, dass Lehr' und Fried', ihr Ältesten zu Sachsen  
von Sachsen vorgepflanzt, bei Sachsen möge wachsen!  
(PW IV 2, 47-56)

Weil der tatsächliche Zweck der Gesandtschaft, die Förderung des Seidenhandels, strikt geheim gehalten wurde, glaubte Fleming, die Mission sollte russische und persische Hilfe gewinnen, mit der der Krieg beendet werden könne. Am Ende des PW IV 52 drückt Fleming mit einem Wortspiel auf Brüggemann, den Leiter der Gesandtschaft, aus, dass er Deutschlands Tod wieder ins Leben gebracht hatte.

Erheb, Germanie, dein sterbendes Gesichte.  
Wir wissen, wo sie stehn, die nun fast reifen Früchte;  
der Weg, der ist gebähnt; die Brück' hat man gemacht,  
dadurch auch selbst dein Tod ins Leben wird gebracht.  
(PW IV 52, 101-104)

### III. DER HELD

<sup>1</sup>Der überaus anormale Gebrauch von Ausrufungszeichen zeigt, wie sehr Fleming den Frieden herbeisehnt.

In dem Kapitel "Gott und Tod" wurde gezeigt, dass in PW IV 52, 5-25 Fleming den Krieg als Strafe des Himmels für Sünden betrachtet. In PW IV 2 stehen die lutherischen Sachsen auf der Seite Gottes.

...wir stimmen einig ein  
 und sagen, dass wir noch gut evangelisch sein  
 und wolens bleiben auch. Des Sachsen Schwert und Raute  
 nahm sich des Wortes an, das Gott ihm anvertraute  
 durch Luthers werten Dienst. Den Sachsen bleibt der  
 dass sie sich erst bemüht umb Gottes Eigentumb. Ruhmb,  
 (PW IV 2, 17-22)

Der Herzog von Sachsen Casimir, den "an Würden und Vernunft der Himmel machet reich" (Vers 26), wird aufgefordert (Verse 43-45), gegen "die wilde Gluht", den Feind, zu wehren, damit Frieden wiederhergestellt werden kann. Fleming spricht nicht von Siegen der Mächte Gottes, er spricht von Verteidigung, um Frieden zu erlangen. Es weist jedoch eine gewisse Schwarz-Weissmalerei auf: die Sachsen, geführt von einem Herzog mit "Würde", "Vernunft", "Weisheit" und "Tugend" (Verse 24-27), nehmen Gottesschwert und wehren sich gegen "die wilde Gluht". Der Herzog wird mit der Befehlsform aufgefordert: "wehret...wehret, werter Held..!" Die Paranomasia "wehret"/"wetter" dient dazu, den Kontrast--mit Alliteration eingepägt--mit "wilde Gluht" zu bilden. Dieses Gedicht ist eine Aufforderung zur Beendigung des Krieges: diese Art von Dichtung wendet rhetorische Elemente an, um an Emotionen zu appellieren. Der Zweck des Gedichts ist zu überreden, nicht zu überzeugen.

Wie schon erwähnt wurde, war PW IV 1, 247-248 eine

Aufforderung, für die Freiheit zu sterben. Auch anderswo in seiner Dichtung verbindet Fleming den Freiheitsbegriff mit dem Tod. In O II 1 hat der Held den Wunsch "frei sein wollen oder tot". Und in O I 1 bedeutet der Tod des Feindes die Freiheit der Bürger.

Seid nun froh, ihr frommen Bürger.  
 Er ist tot, der wilde Würger,  
 er ist tot und ihr seid frei.  
 Ihr und wir und Alle sagen,  
 dass sich Gott für uns geschlagen,  
 dass die Ehre seine sei.

(O I 1, 49-54)

"Der wilde Würger" ist, wie Lappenberg in seinem Kommentar auf Seite 731 erklärt, der Feind.

O I 1 wird mit den Gebrauch von bestimmten Begriffskombinationen aufgebaut: Himmel, Gott und Erde; Held und Gott; Gott und Menschen; Natur und Mensch, Menschentat; Leben und Tod; die Frommen und der Feind; alle und einer. Gott lenkt das Menschengeschick durch den Held (Verse 2-12 und 55-58). Indem der Held den Feind tötet, garantiert er den Bürgern, dass sie nicht vergehen können (Verse 21-24). Wie die Bürger mit Jauchzen Gott loben, so "widerschallt" mit Rufen die ganze Natur für die Heldenwerke. Im Vers 55 wird der Held, von Gott erwähnt, "Heiland" genannt. In O I 3, einer Ode, in der die Thematik der O I 1 vielfach wiederholt wird, wird der Held ebenfalls als "Heiland" (Vers 21) aber auch mit dem Christustitel "Friedenfürst" (Vers 63) genannt. Wie ernst Fleming die Rolle des Helden nimmt, zeigt sich in der Stellung der O I 1 und O I 3 in das Buch

der "geistlichen Liedern". Der Held ist für Fleming eine Christus-Figur.

Wegen des Verhältnisses Gott-Held-Bürger ist der Heldentod ein Omen vom Himmel:

Der erzürnte Himmel dreut  
wegen unsrer Sicherheit,  
dass er uns ganz stürzen will,  
weil uns unser Helfer fiel.

Zwar, wie zornig Gott auch war,  
doch bedacht' er die Gefahr;  
unsre Not erhielt dieß,  
dass er uns noch siegen liess:

Aber, ach der teuren Lust,  
die uns unsern Schatz gekost!  
unsern Nutzen und Gewin  
reisset eine Kugel hin.

(O I 3, 25-36)

Verwandt mit dem Heldentod ist das ritterliche Sterben. PW IV 3, 65-69 zeigt, dass der Held auch "frisch, dapfer, ritterlich" stirbt. Die Vorstellung des ritterlichen Sterbens ist wie aus dem Code Militaire:

Wer wolte nicht viel lieber  
an einen sichtbaren Feind, für dem er stehen kan,  
und auf gut ritterlich es mit ihm nehmen an,  
als einen matten Tod im faulen Bette leiden,  
den man zwar schelten kan, doch aber nicht vermeiden?  
Im Felde stirbt sichs bass. Nicht wie ein Feiger tut  
(PW II 10, 20-25)

Der Ritter- oder Heldentod ist ein Weg zum weiteren Leben, einmal auf Erden durch den Ruhm und einmal im Himmel als Preis für ritterliche Taten.<sup>1</sup>

Die Helden unsrer Zeit,  
die können nicht vergehn. Man liest nun weit und breit  
Pelasger, Rumuler und Deutsche deutsch beisammen

<sup>1</sup>Vgl. a. PW II 9, 159-161.

in gleicher Trefflichkeit, die nichts nicht als die  
 der letzten Weltbrunst zwingt. <sup>Flammen</sup>  
 (PW IV 54, 171-175)

Du hast tot obgesiegt,  
 du lebest Übermacht. Wer, wie du, unten liegt,  
 der steht frei aufgerichtet'. Die werte Heldenkrone  
 hast du vor dein Verdienst bekommen nun zu Lohne,  
 in ihr prangst du vor Gott. Wer ritterlich hier fällt,  
 der hat in dieser Ruhm, und Preis in jener Welt.  
 (PW II 10, 5-10)

Dass Helden durch ihre ritterlichen Taten göttlich  
 werden, ist eine alte, aus der Antike überlieferte  
 Auffassung. Nach Norden<sup>1</sup> geschieht die Erhebung eines  
 sterblichen Helden zur Unsterblichkeit in der Göttersippe  
 durch eine Zeremonie der Vorstellung und eine Inthronisation  
 als Welt- und Himmelsherrscher. Diese Auffassung wurde als  
 ägyptisches Gut ins Hellenentum und dann noch weiter nach  
 Rom übertragen. Das ägyptische Gott-Königsdrama, wie Norden  
 es bezeichnet, wurde von Vergil in dem IV. Ekloge verwendet,  
 einem Werk, das Fleming sicherlich gelesen haben muss. Aber  
 ausser gewissen Ähnlichkeiten--wie z. B. Friedensfürst,  
 Helden-Heiland, Welt- und Himmelsherrscher--lässt sich kein  
 stilistischer Vergleich zwischen Vergils IV. Ekloge und  
 Flemings O I 1 und O I 3 deutlich nachweisen. Die  
 Auffassung steht auch in der Bibel (Apk. 4, 4 und 4, 10),  
 auf der eine ganze Ikonographie in der Kunst beruht.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Eduard Norden, Die Geburt des Kindes : Geschichte einer religiösen Idee (Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969), S. 116-125.

<sup>2</sup>Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, II (Rom, Freiburg, Basel, Wien : Herder, 1970), Spalten 558-560 ("Kranz"), 659-661 ("Krone"), und 661-671 ("Krönung").

Obwohl auch hier keine von Fleming benutzten Quellen festzustellen sind, liegt Flemings Überzeugung wahrscheinlich der christlichen Überlieferung zugrunde.

## KAPITEL VII

### FLEMINGS TODESMOTIVIK IN ANBETRACHT DES STOIZISMUS

Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, dass gewisse Parallelen zwischen Fleming und der Stoa aufzufinden sind. Der Anlass zu diesem Kapitel ergab sich durch zwei äusserst spärliche Quellen: durch zwei Paragraphen in einem Aufsatz von Alewyn über Pyritz' Interpretation der Liebeslyrik Flemings<sup>1</sup> und durch Pyritz selbst in zwei knappen Stellen.<sup>2</sup> Alewyn sah in einer Stelle, die Pyritz als petrarkistisch empfunden hatte, einen Beweis für einen möglichen stoischen Einfluss auf Fleming. Eine besondere Schwierigkeit in der Deutung von Flemings Dichtung ist, dass derselbe Stoff manchmal verschiedenartig interpretiert werden kann: hier sind beide Interpretationen berechtigt, denn die Stelle ist beiderseits petrarkistisch sowie stoisch.<sup>3</sup> ✓

Das Buch faltet nun die Motive des ausgebildeten Petrarkismus bei Fleming auseinander und glaubt hier freilich schon zu erkennen, wie die konventionelle Motivik innerlich durchblutet wird, und möchte diese Beobachtung aus der inneren Affinität einer Flemingschen Leidenschaftlichkeit zu petrarkistischer Antithetik erklären. In dieser Durchblutung der

<sup>1</sup> Richard Alewyn, "Paul Flemings deutsche Liebeslyrik" in Deutsche Barockforschung, Neue wissenschaftliche Bibliothek 7 (Köln-Berlin : Kiepenheuer & Witsch), S. 437-443.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 237 und 268.

<sup>3</sup>Alewyn, a. a. O., S. 441-442.



Formelsprache mit "echten" Tönen sieht P. eine Wendung vorbereitet, die dann in jenen Gebilden durchbricht, die wir als die Perlen Flemingscher Lyrik empfinden, in denen nun einige Herztöne wie ungestüme Werbung, Sehnsucht aus der Ferne, Mahnung zur oder Lob der Treue trotz der Trennung oder der Beständigkeit im Leid zu erklingen scheinen. Diese Motive, die im petrarkistischen Formelschatz nicht vorkommen, wären dann nun persönliches Eigentum Flemings, in denen er ungehemmt von jeder konventionellen Vorschrift seinen tiefsten Anliegen, individuellem Erlebnis und persönlicher Weltanschauung, Ausdruck verleiht, wenn P. auch zugeben muss, dass diese beiden Richtungen von Flemings Liebeslyrik mehr nebeneinander als im Sinne einer zeitlichen Entwicklung hintereinander stehen, so dass man allenfalls von einem Überwiegen des Petrarkismus in der früheren und des persönlichen Stils in der späteren Zeit sprechen könne. ...

Aber schon rein theoretisch spricht nichts für die Annahme, dass nun der Petrarkismus das einzige der überpersönlichen Gebilde sei, die Flemings Werk "überfremdet" haben, und in der Tat sind schon allein an der Liebesdichtung noch einige andere "Systeme" beteiligt, von denen wenigstens andeutend hier noch einiges gesagt werden soll.

Schon P. selbst wies auf eine Motivgruppe hin, die sich zum mindesten erst nachträglich dem Petrarkismus anschliesst, die Motive der "kosmischen Relation", d. h. der Erweiterung des menschlichen Liebeserlebnisses auf die Natur, die sich teilweise des philosophischen Gedankens der Analogie von Mikro- und Makrokosmos bedient--Übringens eines Gemeinplatzes des Jahrhunderts, der viel zwangsloser aus dem das ganze Zeitalter überflutenden Strom stoischer Gedanken abzuleiten ist als, wie P. vorschlägt, aus neuplatonischer Ideenwelt, die über die engsten Kreise nicht hinausdrang. Ähnlich über Fleming hinausweisen würde die Untersuchung einer anderen Motivgruppe, von der P. sagt, dass in ihr sich Flemings Persönlichkeit ausspreche, weil sie gegen den wehleidigen Petrarkismus ausgespielt wird und ihn überwindet. Wenn etwa P. als charakteristisch folgende Stelle zitiert (S. 158):

"...Ich will mein Trübnuss massen  
Treu wie ein Weiser tut, ein grosses Herze fassen,  
Sein meine, wie ich soll",  
so haben wir in den von mir hervorgehobenen Worten geradezu den Katechismus der stoischen Ethik, der sich Wort für Wort in die Ursprache übersetzen lässt

(temperantia, sapiens, magnus animus, sui esse). Und nicht anders steht es mit den Begriffen der "Selbstgewissheit, des unerschütterlichen Ruhens im eigenen Wesensgrunde" (S. 157), des höchsten Gutes (summum bonum), der "stoischen (!) Gelassenheit und Selbstbeherrschung" (S. 158), des "Gleichmuts" = aequa mens (S. 162), die P. selbst nennt, und vor allem der "Beständigkeit" (constantia), die noch zu nennen gewesen wäre. P. lässt selbst das entscheidende Stichwort "stoisch" bei dieser Gelegenheit fallen, ungewiss, ob im metaphorischen oder historischen Sinne. Jedenfalls ist hier ein Komplex von ethischen Gedanken und sprachlichen Formeln berührt, die keineswegs Fleming allein eigentümlich sind, sondern in einer Gemeinplätzlichkeit dem ganzen Jahrhundert geläufig sind, die über die Verbreitung des Petrarkismus noch weit hinausgeht, ein Komplex, der in der eigentümlichen überpersönlichen Struktur diesem sehr ähnlich ist und endlich einmal eine ausreichende Erhellung verdient.

Alewyns Liste der stoischen Begriffe könnte man so ergänzen:

- O I 8 = honeste vivere
- O I 9 = tranquillitas & constantia
- O IV 49, 61 = Tugend ist das höchste Gut

Seine Liste ist auf S IV 73, 4-6 basiert. Was den Begriff Stoa betrifft, so ist es im Rahmen dieses Kapitels unmöglich, ihn in allen Einzelheiten zu definieren und zu besprechen. Deshalb ist dieser Gedanke vielfach auf die Meinung der Sekundärliteratur über die Stoa angewiesen.

Parallelen wurden hauptsächlich in der Stoa der Kaiserzeit gefunden, das heisst, in den Philosophien Senecas, Marc Aurels und Epiktets. Fleming hat Seneca zumindest teilweise gelesen, da er Seneca in PW II 6, Seite 80 und in PW IV 8, 30 erwähnt. Wenn man Stemplinger Glauben schenken darf, könnte Fleming die Werke Senecas durch drei Quellen gekannt haben:

1. durch die Werke Senecas selber,
2. durch eine der deutschen Übersetzungen, vielleicht die von Herr (1536),
3. Fleming hätte Seneca durch dessen Einfluss auf Opitz oder durch Lipsius' Kommentar zu Senecas Werken kennen können.<sup>1</sup>

Man muss dazu noch bedenken, dass im 16. Jahrhundert Seneca wieder entdeckt wurde und einen sehr grossen Einfluss ausgeübt hatte.<sup>2</sup> Zu Flemings Zeiten könnte es durchaus noch zur Allgemeinbildung gehört haben, Seneca und die Stoa zu kennen.

Inwiefern Fleming die griechischen Quellen kannte, ist jedoch ungewiss. Hierüber schweigt die Sekundärliteratur--mit Ausnahme einer Fussnote bei Tropsch--völlig. Fleming gibt zu, er kenne die griechischen sowie die lateinischen Autoren.<sup>3</sup>

Die Griechen und Römer werden auch im folgenden wiederholt zusammen erwähnt, so dass es fast scheint, als ob das für Fleming eine stehende, formelhafte Verbindung gewesen wäre. Seine Kenntnis der griechischen Sprache und Literatur--soweit es ohne jede specielle Untersuchung möglich ist, ein allgemeines Urtheil zu fällen--unbedeutend, vielleicht nur auf das in der Schule Gelernte beschränkt. Auch die Erwähnung der Römer in solcher Verbindung verliert an Bedeutung, und solche Stellen allein würden noch

<sup>1</sup> Kurt H. Wels, "Opitz und die stoische Philosophie", Euphorion, 21 (1914), hrsg. v. Josef Nadler und August Sauer (Leipzig und Wien : Buchdruckerei & Verlags-Buchhandlung Carl Fromme GmbH, 1914), S. 88.

<sup>2</sup> Leontine Zanta, La Renaissance du Stoicisme au XVIIe Siecle, Bibliothèque Littéraire de la Renaissance, Nouvelle Serie, Tome V (Paris : Librairie Ancienne Honore Champion Edouard Champion, 1914).

<sup>3</sup> Stefan Tropsch, Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung, Grazer Studien zur deutschen Philologie, III (Graz : 1895), S. 8.

nicht einen Schluss auf Flemings Kenntnis der römischen Literatur berechtigen.

Tropsch betrachtet Flemings Behauptung skeptisch, obwohl er selber feststellen musste, Flemings Äusserungen über seine Kenntnisse der lateinischen Autoren stimmten vollkommen. Da Fleming nirgendwo eine griechische Quelle angibt, ist Tropschs Meinung eventuell berechtigt, dass Flemings Beherrschung der griechischen Sprache sowie seine Kenntnis der griechischen Literatur nicht über die Schulbildung hinausgingen. Weitere Forschung muss das Verhältnis Fleming zur griechischen Literatur klären. Jedoch wird es hier gezeigt, dass gewisse Stellen bei Fleming mit Stellen in der griechischen stoischen Literatur übereinstimmen.

Es wird in diesem Kapitel immer wieder von "Parallelen" gesprochen, denn ein direkter Einfluss ist nicht nachzuweisen. Es muss in Erinnerung gehalten werden, dass Fleming seine Quellen eventuell nicht in der griechischen Literatur, sondern in der christlichen Religion, fand. Die stoische Philosophie sieht der christlichen Religion in manchen Ansichten verblüffend ähnlich; die stoische Philosophie hatte die christliche Religion beeinflusst. Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, alle Einflüsse oder Parallelen zwischen dem Stoizismus und der christlichen Religion nachzuforschen. Anstatt eine lange Auseinandersetzung zwischen Stoizismus und christlicher Religion und deren Einfluss wiederum auf Fleming anzustellen, werden hier nur die Parallelen zwischen der Auffassung des Todes

in der Stoa und Flemings Gebrauch seiner Todesmotive aufgezeigt.

## I. DIE GESCHICHTSAUFFASSUNG

Der Arzt als Kämpfer gegen den Tod anderer, weiss jedoch selber keine Kur für seinen eigenen Tod, ist ein Motiv, das Fleming von der Stoa hätte übernehmen können.

Hippokrates wurde, nachdem er viele Krankheiten geheilt hatte, selber krank und starb.

Die Chaldäer sagten vielen den Tod voraus, dann aber erlagen auch sie dem vorbestimmten Los.

Alexander und Pompejus und Gajus Caesar zerstörten oftmals ganze Städte und verursachten in der Schlachtlinie den Tod von vielen Tausenden von Kriegsvolk zu Fuss und zu Pferd: auch sie verliessen einmal das Leben.

Hippokrates steht hier nicht als Symbol für alle Ärzte überhaupt, sondern als Beispiel der Vergänglichkeit aller grossen Menschen. Marc Aurels Vergänglichkeitsvorstellung ist Teil seiner gesamten Geschichtsauffassung:<sup>2</sup>

Der Unterschied zwischen der Anwendung (dieses Vergänglichkeitsmotivs) bei Marc Aurel und den Früheren ist einerseits der, dass die Extension des Bildes, das historische Weltbild, bei der ausgedehnten historischen Bildung des Kaisers ein viel grösseres ist: aus der Geschichte der Ärzte, Mathematiker, Philosophen, Könige, Tyrannen, Städte leitet er das ewige Gesetz der Vergänglichkeit ab.

Der Untergang menschlicher Grösse, eben weil sie menschlich ist, absichtlich in den Vordergrund

<sup>1</sup>Ernst Benz, Das Todesproblem in der stoischen Philosophie, Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft H. 7 (Stuttgart : Kohlhammer, 1929), S. 65.

<sup>2</sup>Benz, ebenda, S. 66.

gerückt; so wird der Tod als das *primum docet* der Weltgeschichte hingestellt.

Die Vergänglichkeitsvorstellung, die an Beispielen aus der Geschichte abgeleitet wird, bildet innerhalb der Werke Marc Aurels eine Motivkette.<sup>1</sup> Die Menge des Quellenbefunds unterstreicht die Wichtigkeit, die Marc Aurel der Vergänglichkeitsvorstellung zuweist.

Dieses Motiv findet man nicht nur bei Marc Aurel: es ist ein wichtiges Aufbauelement in der mittelalterlichen Literatur. Es ist ein Bestandteil des Vado-mori-Texts, des Totentanzes, ist bei dem bekannten Studentenlied des 13. Jahrhunderts Gaudeamus igitur aufzufinden, und bildet ein Element im Ackermann aus Böhmen, unter anderen Werken mehr. Das Ubi-sunt-Motiv, wie es bezeichnet wird, findet jedoch wenig Nachklang in der Literatur des 17. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhang wendet sich Fleming von der Tradition ab, indem er das Ubi-sunt-Motiv selten gebraucht; er reiht sich dennoch in die Strömung der zeitgenössischen Literatur ein, weil er eben das Motiv ablehnt.<sup>2</sup>

So hat das Motiv jahrhundertlang, von der griechisch-hellenistischen Zeit bis ins 17. Jahrhundert, in der Warn- und Bussdichtung eine wichtige Funktion erfüllt, immer in Verbindung mit dem *Memento mori*. In der Barockdichtung spielt es als Aufbauelement kaum noch eine Rolle; es erscheint nur noch als Nachklang eines einst offensichtlich sehr

<sup>1</sup>Benz, a. a. O., S. 66, Fussnoten 3, 4, 5 und 6.

<sup>2</sup>Für die Geschichte des Vergänglichkeitsmotivs s. Benz, a. a. O., S. 65-68, Ingen, a. a. O., S. 67-75 und Helmut Rosenfeld, Der mittelalterliche Totentanz : Entstehung-Entwicklung, Bedeutung, Beiheft zum Archiv für Kulturgeschichte III (Münster, Köln : 1954).

geschätzten Elements, bis es, mit vielen anderen Motiven, völlig verschwindet.

Um Flemings Geschichtsauffassung als gerade das Gegenteil von der Marc Aurels noch einmal kurz zu betonen, wird hier zunächst aus Benz' charakterisierender Zusammenfassung zitiert:<sup>1</sup>

Aus der glänzenden Parade menschlicher Grösse und Leistung spricht ihm (Marc Aurel) die Wertlosigkeit irdischen Bemühens. Fortschritt ist Wahn, Leistung Unsinn.

Die Bedeutung des Helden, der menschlichen Grösse also, in den Werken Flemings wurde schon im dritten Teil des Kapitels VI besprochen. Die Geschichtsauffassung Marc Aurels hat dennoch eine gewisse Ähnlichkeit mit Flemings Lebensauffassung:

Schau Alles an, worauf ein Herze schauet,  
das mehr auf Schein als wahre Schönheit trauet,  
Kunst, Ehre, Lust, Vermögen und fortan:  
ist diss auch mehr als nur ein Wahn?

(O I 5, 21-24)

Fleming beschreibt das irdische Leben mit fast denselben Worten, wie Benz die Geschichtsauffassung Marc Aurels.<sup>2</sup> Wenn die zwei Auffassungen auch einerseits miteinander vergleichbar sind, so gibt es jedoch andererseits wichtige Unterschiede: für Fleming ist in O I 5 der Wahn des diesseitigen Lebens, die Vergänglichkeit- (Verse 5-16) und Todesfälligkeit des Menschen (Verse 5-6 und 49-52) erneut eine Bestätigung seines Glaubens, dass die Seele nach dem

<sup>1</sup>Benz, a. a. O., S. 67.

<sup>2</sup>Vgl. Marc Aurel, Meditations II, 17.

Tode im Himmel leben wird und dass dieses Leben, so schlecht es auch sein mag, doch nach Gottes Willen geschieht. Die Frage der Verse 21-24 ist nicht nur eine rhetorische, um die Antwort der nächsten Strophen einzuleiten. Der Gebrauch vom Wort "Schein" zum Beispiel verrät Flemings Lebensauffassung: das irdische Leben ist tatsächlich nur Schein, Rauch, Schaum oder Schatten.

Marc Aurels Geschichtsauffassung steht auch der des Thukydides gegenüber, der "im Ruhm die Unsterblichkeit menschlicher sittlicher Leistung predigte".<sup>1</sup> Fleming übernimmt das Ruhm- und Unsterblichkeitsmotiv--das er wahrscheinlich von Opitz anstatt von Thukydides bekommen hatte--und lehnt dadurch auch das Ubi-sunt-Motiv ab: der Held gewinnt durch seinen Ruhm eine Unsterblichkeit.

Eine Umwandlung dieses Gedankens findet man in O I 1. Der Arzt ist "des Todes Tod", weil er heilt (PW IV 31, 123), doch der Arzt erlangt nie Unsterblichkeit: er schenkt Leben, muss selber sterben. In O I 1, 22-24, indem der Held stirbt, schenkt er dadurch anderen das Leben.

Der Gebrauch des Arzt-Motivs bei Fleming zeigt Ähnlichkeit mit dem oben angeführten Beleg von Marc Aurel, indem das Arzt-Motiv in Zusammenhang mit dem Vergänglichkeitsmotiv gebracht wird.

Der Tod, der geht gleich durch mit seinem Regimente;  
Der Doctor, der wird selbst sein eigener Patient.

<sup>1</sup> Benz, a. a. O., S. 67.



Für Alles kan ein Arzt; das Eine fehlt ihm nur,  
dass er für seinen Tod weiss selbst keine Cur.  
(PW IV 54, 77-80)

Der Tod, der "mit seinem Regiment" erscheint, ist reminiszent an Marc Aurels Beispiel von den Feldherren Alexander, Pompeius und Gaius Caesar. Häufiger als vom Arzttod schreibt Fleming von dem Ritter- oder Heldentod. In der Dichtung Flemings gewinnen die Helden durch ihre Taten eine Unsterblichkeit.<sup>1</sup> Dass sie die Unsterblichkeit erlangen, ist immerhin als Gegensatz eine Erinnerung an die Vergänglichkeit: die Antithetik Leben-Tod, das heisst dass das Leben immer in Zusammenhang mit dem Tode zu sehen ist, zeigt die Vergänglichkeit des Lebens.

Obwohl Fleming nie von einer Auferstehung im christlichen Sinne schreibt, schreibt er von einem Leben nach dem Tode:

...Die Helden unsrer Zeit,  
die können nicht vergehn. Man liest nun weit und breit  
Pelasger, Romuler und Deutsche deutsch beisammen  
in gleicher Trefflichkeit, die nichts nicht als die Flamen  
wenn Alles wird zu nichts, der wüdscht ihm gar zu viel.  
Herr, euer Leben stirbt, nicht aber auch die Gaben,  
die euch in diesen Stand so hoch erhoben haben...  
(PW IV 54, 171-178)

Nicht nur die Helden erlangen durch ihre Taten einen Ruhm,  
der sie unsterblich macht, sondern auch die Weisen:

...Der weise Podalir,  
der stirbt nicht, weil du lebst; Machaon wohnt in dir  
(PW IV 31, 57-58)

Dieses Leben ist in PW IV 31 kein himmlisches, kein an Gott gerichtetes, keine Auferstehung nach dem Tode, sondern

<sup>1</sup>PW II 9; PW II 10, 20-25; PW IV 3, 65-69; PW IV 54.

eine Diesseitsbestimmung, ein Weitererben des Gedankenguts von Person zu Person, die durch die Erinnerung die Vergangenheit lebendig machen. In den Versen 174-176 erkennt Fleming die Tatsache, dass der Helden- und Weisenruhm nicht über ein Armagedon hinausgeht und zu Gott führt; er erkennt das Diesseitige, das Vergängliche also, an dieser Art von Leben nach dem Tode. Hiermit schliesst sich Fleming an Marc Aurel an: das Heldenmotiv sowie auch das Arzt-Motiv bei Fleming zeigen Ähnlichkeit mit Marc Aurels Geschichtsauffassung insofern, dass das grundlegende Element zwischen den Beiden das Vergänglichkeitsmotiv ist.

Bevor das nächste Motiv angeschnitten wird, das mit einem Prinzip des Stoizismus möglicherweise vergleichbar ist, soll hier zusammenfassend zunächst einmal kurz die Punkte aufgezählt werden, die das Arzt-Motiv aufweist.

1. Flemings Gebrauch des Arzt-Motivs lässt sich an Hand des Wortlauts einen Counterpart bei Marc Aurel finden.
2. Flemings Arzt-Motiv bindet sich mit anderen Motiven, die gleichfalls--zum Teil mindestens--wörtlich mit Counterpart-Themen bei Marc Aurel übereinstimmen.
3. Trotz Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Themen weisen sich dennoch auch Gegensätze auf, denen oft ein gemeinsames, grundlegendes Element unterliegt.
4. Beide Marc Aurel und Paul Fleming benutzen das Thema des Arztes in ähnlichem Zusammenhang und beide drücken mit dem Beispiel des Militärs die Idee der irdischen Vergänglichkeit aus.
5. Flemings Lebensauffassung ist der Geschichtsauffassung Marc Aurels zumindest ähnlich.
6. Obwohl Marc Aurels Geschichtsauffassung dem Ruhm- und Unsterblichkeitsmotiv Flemings gegenüber steht, haben die Auffassung und das Motiv das mit einander gemeinsam, dass das Prinzip der irdischen Vergänglichkeit den beiden Themen unterliegt.

## II. DAS VERGÄNGLICHKEITSMOTIV

Oben wurde versucht, die Vergänglichkeit als ein grundlegendes Element aufzuzeigen für:

1. Flemings Arzt-Motiv
2. Marc Aurels Geschichtsauffassung
3. Flemings Lebensauffassung
4. Flemings Ruhm- und Unsterblichkeitsmotiv

Das Vergänglichkeitsmotiv wird hier so definiert: das Motiv drückt die Auffassung aus, dass Alles Irdischen vergeht. Die Vergänglichkeit bezieht sich nicht nur auf das Leben selbst, sondern auch auf die menschliche Leistung. Insofern Leben und Leistung vergänglich sind, sind sie ipso facto auch unbeständig: für die Zwecke der Analyse werden die Wörter "vergänglich" und "unbeständig"--beziehungsweise auch ihre Substantivformen--als Synonyme verwendet.

Was Marc Aurel betrifft, betrifft auch Seneca und Epiktet, da alle drei das Vergängliche ausdrücken.<sup>1</sup> Von der Frequenz dieses Themas her zu beurteilen, muss man nicht mehr von einem gemeinsamen Thema sprechen, sondern von einem Topos.

Um hier zunächst an Seneca anzuknüpfen, werden zwei Beispiele angeführt, die als Topos auch für Fleming gelten.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> S. Benz, a. a. O., S. 35-38.

<sup>2</sup> Seneca, Von der Kürze des Lebens (De brevitae vitae), Goldmanns gelbe Taschenbücher, Bd. 1391 (München : Goldmann). De brevitae vitae VIII, ebenda S. 19; De brevitae vitae XVI, ebenda S. 30-31.

Ihre Lustbarkeit ist sogar von Angst betrübt und durch vielfache Schrecknisse voll Unruhe; inmitten des tollsten Freudentaumels überkommt sie der Gedanke: "Wie lange wird das währen?" Solche Regungen haben Könige über ihre Macht Tränen vergiessen lassen, und die Grösse ihres Glücks konnte sie nicht ergötzen, sondern das Ende, das früher oder später kommen musste, versetzte sie in Schrecken. Als der Perserkönig voll Übermut sein Heer in die Weite der Ebene entfaltet und nicht die Zahl der Soldaten, sondern die Grösse seiner Streitmacht abschätzte, vergoss er Tränen, da in hundert Jahren von einer solchen Mannschaft nicht ein einziger mehr am Leben sein werde!

(De brevitae vitae XVI)

Niemand wird dir die Jahre wiedergeben, niemand wird dich selbst dir zurückgeben. Dahineilen wird deine Lebenszeit, so wie sie begann, nicht wird sie ihren Lauf zurückrufen oder innehalten; kein Aufheben wird sie davon machen, an ihre Eile wird sie dich nicht mahnen: Schweigend nimmt sie ihren Lauf. Nicht eines Fürsten Machtwort, auch keine Volksgunst vermag sie zu verlängern. So wie sie am ersten Tag ihren Lauf begann, wird sie ihre Bahn eilen, nirgends eine Raststätte, nirgends eine Bleibe. Was wird sein? Dich nahmen deine Geschäfte in Anspruch, das Leben aber eilt dahin; mittlerweile steht der Tod vor der Tür, und für ihn wirst du Zeit haben müssen...

(De brevitae vitae VIII)

Im ersten Beispiel begegnet man wieder dem Militär-Topos, dessen Gebrauch die Vergänglichkeit ausdrücken soll; in beiden findet man das Topos, der Feldherr oder der Fürst, dessen Macht nicht gegen die Vergänglichkeit gilt. Beide sind also Beispiele der Vergänglichkeit menschlicher Leistung.

Wenn man Senecas Vergänglichkeitsvorstellung als den kurzen Bestand des Lebens und der Dinge sieht, dann gibt es eine ähnliche Vorstellung bei Paul Fleming:

Der Himmel treibt die Luft, die Luft bewegt die Erde  
das Wasser eilet fort, die Sonn- und Mondenpferde  
die steigen auf und ab, der Sternen pöfel tanzt,  
die Glut reisst über sich und wird mit nichts umschantzt.

Wo Häuser sind, war Flut, wo Städte, sind nun Wälder;  
 vor Hügel, itzund Tal, vor Klippen, itzund Felder.  
 Das Jahr ist niemals gleich, bald ist es kalt, bald heiss.  
 Wir ändern uns mit ihm, itzt sind wir jung, bald greis.  
 Schau an diss grosse Das, das Phöbus Gäul' umrennen!  
 Wie stark es immer ist, noch wird es müssen brennen.  
 Man lebe, wie man soll, und brauche seiner Zeit!  
 Hier ist beständig nichts als Unbeständigkeit.  
 (PW IV 5)

Obwohl Fleming in dem Gedicht PW IV 5 weder das Militär-  
 noch das Fürstenmacht-Topos gebraucht, sind Häuser und  
 Städte Beispiele vergänglicher menschlicher Leistung. Die  
 Unbeständigkeitsvorstellung wird hier wie auch in PW IV 54  
 als Erkenntnis natürlicher Ereignisse, an denen der Mensch  
 teilnimmt, dargestellt. In PW IV 5 ist auch die Mahnung,  
 "man lebe, wie man soll" (Vers 11), eine Moral, die Seneca  
 und Fleming aus der Unbeständigkeitsvorstellung schliessen.

### III. DAS MOTIV DES EWIGEN, ORGANISCHEN WERDENS

Die Beobachtung der Natur ergibt nicht nur die  
 Vorstellung der Unbeständigkeit alles Irdischen. Am Beispiel  
 der Pflanzen mit ihrem ewigen Gedeihen und Welken sieht  
 Epiktet eine ethische Verbundung zwischen Natur-Mensch-  
 Gott-Weltall:

Meinst du nicht, dass zwischen den Dingen auf  
 Erden und denen im Himmel ein Zusammenhang besteht?  
 Gewiss. Woher sollte es sonst kommen, dass so  
 regelmässig wie ihnen spricht: Blühet; zu wachsen,  
 wenn: Wachset; Frucht zu bringen, wenn: Bringet  
 Frucht; zu reifen, wenn er ihnen befiehlt zu reifen;  
 zu warten und auszuruhen, dann wieder zu welken und  
 die Blätter abzuwerfen und in sich zurückgezogen in  
 Ruhe zu warten? So ist bei Zunahme und Abnahme des  
 Mondes, bei Annäherung und Entfernung der Sonne  
 solcher Wandel und ein Umschlagen ins Gegenteil zu  
 beachten; die Pflanzen nun und unsere Körper sind so

in das All hineingebunden und hängen mit ihm  
zusammen und unsere Seelen nicht noch viel mehr?  
(Epiktet I, 14, 1-6)

Zu diesem Zitat von Epiktet gibt Benz folgenden Kommentar:<sup>1</sup>

Insofern ist bei Epiktet die harmonische Vereinigung von Körper und Seele im Menschen noch gewahrt, und sein Verdienst ist, unter dem Einfluss der kynischen Popularphilosophie diesen Gedanken der Psychologie nach der ethischen Seite in einer dogmatischen Weise ausgebaut zu haben. "Der Körper muss von der Seele getrennt werden, wie er zuvor getrennt war, entweder jetzt oder später einmal. ... Der Umlauf des Kosmos muss sich vollenden." So lautet für ihn die zusammenfassende Antwort auf die ewig neue Frage nach dem Sinn des Todes. Die grosse organische Einheit des Kosmos bleibt bestehen in einem steten inneren Verwandlungsprozess...

Mit fast denselben Worten drückt Fleming in PW II 2, PW II 3, PW II 4 und PW II 5 denselben Gedanken aus. Fleming, wie Epiktet, schreibt von einem pantheistischen Leben nach dem Tode. Auch Fleming schreibt davon, dass die Seele--nicht der Körper--ein Leben mit Gott im Himmel findet.

...Wem fromme Kinder sterben,  
der weiss, was er der Welt und Himmel lässt erben:  
der Erden zwar den Leib, als der sie Mutter heisst,  
und als sein Vaterrecht dem Himmel seinen Geist.  
(PW II 3, 27-30)

Wenn Fleming von der Erde als Mutter des Leibes spricht, so wird damit kein himmlisches Leben gemeint. Fleming scheint hier auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes "Natur", nämlich "gebären", hinzudeuten. Wenn jedoch die Seele und der Körper getrennt leben, so werden Himmel und Erde, Seele und Körper durch das Vater-Mutter-Prinzip harmonisch

<sup>1</sup>Benz, a. a. O., S. 40-41; ebenda wird auch das obige Zitat aus Epiktet gefunden.

vereinigt. Das Leib-Seele-Motiv bei Fleming wird in dem neunten Teil dieses Kapitels unter dem Thema "Leib-Seele-Konflikt" behandelt.

Man sieht hier eine Vorstellung von Gott durch die Natur und ein pantheistisches Leben nach dem Tode für denjenigen, der fromm gelebt hat. Flemings pantheistische Vorstellung hat also eine gewisse Ähnlichkeit mit der Epiktets. Für die Stoa überhaupt ist die Quelle der Tugend die Natur selbst. "Der Mensch, der ein Leben führt, das der Natur gemäss ist, wird von der Stoa als Weiser bezeichnet," schreiben Heinrich und Marie Simon.<sup>1</sup> Der Weise "weist sich den Pfad zum Ewigen..; einzig so lässt sich das Sterben verschieben und gar in Unsterblichkeit verwandeln; ... und alle Gesetze sind ihm untertan wie einem Gott."<sup>2</sup> Fleming spricht nicht von einem "Leben gemäss der Natur"; durch seine Erkenntnis der Natur verspricht er ein himmlisches Leben nach dem Tode, wenn man fromm und tugendhaft gelebt hat (Tugend + necessitas = Frommleben). Doch die Themen sind denen der Stoa ähnlich. In seiner Naturerkenntnis verbindet Fleming Gott, Frommleben und ein Leben nach dem Tode. In dem stoischen Naturbegriff liegt der Hauptakzent auf der immanenten Wirkung Gottes in der Natur, im Kosmos und im Wesen aller Dinge: dieser Pantheismus liegt dem

<sup>1</sup>Heinrich und Marie Simon, Die alte Stoa und ihr Naturbegriff (Berlin : Aufbau-Verlag, 1956), S. 57; vgl. bes. S. 53-73.

<sup>2</sup>Seneca, De brevitae vitae XV, a. a. O., S. 29.

moralischen Imperativ zugrunde.<sup>1</sup> Nach dem Tode besitzt die Seele ihre eigene Existenz als weitere Trägerin des göttlichen Logos.<sup>2</sup>

Der Unterschied zwischen dem stoischen Pantheismus und dem Flemings liegt in dem Begriff des individuellen Todes: für die Stoiker ist der Tod eine Folge der immanenten Wirkung Gottes; Flemings Glaube geht über den pantheistischen Tod hinaus zu einem individuellen Leben mit Gott im Himmel.

#### IV. DIE GÖTTLICHE SCHICKSALSBESTIMMUNG

Das Gehorchen der Pflanzen nach dem Befehl Gottes ist ein Motiv, das Fleming in drei Stellen ausdrückt, nämlich in PW II 2; PW III 2, 129 (Vereinigung des Himmels mit der Erde); und PW II 14, 97-98.

Gott tut wie Gärtner pflegen/  
pflöpft, reutet aus, versetzt.  
Es heisst doch alles Segen/

(PW II 14, 97-98)

Der Befehl Gottes wirkt immanent durch die Natur auf die Menschen aus. Das Blühen und Welken der Natur geschieht nach Gottes Willen. Der Mensch lebt und stirbt nach dem Naturgesetz Gottes, dadurch gewinnt er auch ein ewiges Leben.

An einer anderen Stelle schreibt Epiktet:<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Simon, a. a. O., S. 119.

<sup>2</sup>Benz, a. a. O., S. 40.

<sup>3</sup>Benz, a. a. O., S. 37-38; Zitat aus Epiktet, ebenda S. 37.



Alles gehorcht dem Kosmos und ist ihm zu Willen, Erde, Meer, Sonne und die übrigen Gestirne, die Gewächse und Tiere der Erde. Ihm untersteht auch unser ganzer Körper im Kranksein und Gesundsein, wenn jener will, im Jungsein, im Altsein und im Durchlaufen der anderen Veränderungen.

(Epiktet fr. III, Schenkel 457)

Die Verbindung Gott-Weltall wurde im Zitat auf Seiten 73 und 74 dieser Arbeit gezeigt.

Hier stimmt Fleming zum Teil mit der Naturauffassung Epiktets überein. Die Frage nach dem Urheber der Naturauffassung führt Ruegenberg zu der Annahme, der Ursprung läge bei Johann Arndt. Johann Arndts Werke hatten nach der Beweisführung Ruegenbergs einen Einfluss auf Flemings religiösen Glauben und damit auf seine dichterische Tätigkeit ausgeübt.<sup>1</sup> Pyritz sieht die Naturauffassung Flemings als geborgtes Gut, das über die Lukrez-Renaissance des 15. Jahrhunderts, über Nicolaus Cusanus und andere Neuplatoniker, über Paracelsus hergeleitet wurde.<sup>2</sup> Diese Theorie von Pyritz erklärt viele Zusammenhänge in Flemings petrarkistischer Lyrik, auch wenn der genaue Einfluss auf Fleming aus den verschiedenen Quellen nicht bewiesen werden kann, dadurch wird Flemings Gebrauch der Themen auch nicht expliziert. Ingen zeigt das Verhältnis Gott-Weltall und den "Wechsel von Tod und Leben" als charakteristisches Stil=

<sup>1</sup>Ruegenberg, a. a. O., Kapitel IV: "Gott", S. 43-46.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., Kapitel III, Abs. 4: "Spekulativer Petrarkismus: Natur- und All-Beziehungen der Liebe", S. 233-261.

merkmal der Barockdichtung.<sup>1</sup> Nach der Meinung Ingens hätte Fleming seine Naturauffassung aus den Werken x-beliebiger Dichter zusammenbilden können. Der Gott Flemings ist nicht nur ein "Schöpfergott", ein Gott also, der seine Wirkungen durch Naturereignisse vollziehen lässt: Gott bestimmt auch unmittelbar das menschliche Schicksal.<sup>2</sup>

Der Gott, dessen Willen durch die Natur geschieht, und der Gott als unmittelbare Bestimmungsperson des menschlichen Schicksals sind zwei weitere Themen. In seinem Kapitel über die "Natur- und All-Beziehungen innerhalb Flemings Liebesdichtung zeichnet Pyritz fünf Hauptmotivgruppen auf, die hier in zusammengefasster Form wiedergegeben werden:<sup>3</sup>

1. Das Menschengeschick ist von den Himmelskörpern abhängig.
2. Das Menschengeschick ist von den Gottern abhängig.
3. Gleichlauf kosmischen und menschlicher Geschehens.
4. Sympathiemotive: Teilnahme der Natur und der Götter an (Liebes-) Geschehen aber kein direkter Einfluss darauf.
5. "Veruntermenschlichung der Natur" und "Verüberkosmisierung der Menschen" (Pyritz, Seite 259).

Diese Motivgruppen gehören thematisch auch den nicht-liebeslyrischen Teil der Dichtung an.

Es ist durch das Vorhergeschilderte klar geworden, dass Flemings naturphilosophischer Gottesglaube zum Teil mindestens mit der stoischen Naturvorstellung verbunden ist.

<sup>1</sup> Ingen, a. a. O., Kapitel V: "Aufbau und Stilfiguren", S. 241-242 und 256-260.

<sup>2</sup> PW II 14, 77-81; O I 1; O I 2; O I 4; O I 5; O I 6, 83-84; O I 7, 78; O I 9; O II 6, 83-84; O II 7, 7-8.

<sup>3</sup> Pyritz, a. a. O., S. 258-259.

Ob mittelbar von den Schriften der Stoiker selber, ob mittelbar durch die stoische Renaissance des 16. Jahrhunderts--also durch den stoischen Einfluss auf Dichter wie Heinsius, Lipsius, Grotius oder Opitz--könnte dieser Zusammenhang mindestens teilweise aus dem Gedankengut der Stoa entstammen.

## V. DIE KOSMISCHE RELATION

Im Zusammenhang mit der göttlichen Schicksalbestimmung steht auch eine Relation mit den Himmelskörpern. Seneca stellt eine Astrologie dar:<sup>1</sup>

Du wirst das nächtliche Wechselspiel des Mondes schauen, wie es von der brüderlichen Begegnung ein sanft verhaltenes Licht erborgt, bald unsichtbar, bald schwindend, stets das vorangegangene Bild verändernd. Du wirst fünf Gestirne sehen, die verschiedene Bahnen ziehen und auf ihrem Lauf der Bewegung des Weltalls entgegenstreben: von ihren kleinsten Bewegungen hängt das Geschick der Völker ab, nach ihnen gewinnt das Grösste wie das Kleinste seine Gestalt, je nachdem das Gestirn sich günstig oder ungünstig bewegt.

(Ad Marciam XVIII)

Obwohl allein das Stern-Motiv nur eine geringe Rolle innerhalb des gesamten stoischen Naturbegriff spielt, wird es hier als ein Beispiel gewisser Parallelen zwischen dem Naturbegriff der Stoa und dem Flemings angeführt.

Weisheit ist nicht, wie ihr<sup>2</sup> denkt,  
eine Kunst, die so zu lernen:  
Weisheit kommt her aus den Sternen.  
Sie ists, die der Himmel schenkt  
und in solche Seelen senket,  
die sich vor zu ihm gelenket.

<sup>1</sup> Seneca, Ad Marciam XVIII, a. a. O. (Bd. 526), S. 90.

Der Stern wird hier nicht als Symbol für den Himmel schlechthin verwendet, wie Fleming selber in Versen 31-34 definiert. Dennoch ist die Auffassung, wie Pyritz beweist, auch an anderen Stellen ersichtlich. Diese Verse haben mit Epiktet I, 14, 1-6; Epiktet III, fr. III; Seneca De vita beata IX (hier nicht zitiert); und Seneca Ad Marciam XVIII Folgendes gemeinsam:

1. Verhältnis Mensch-Himmelskörper
2. Verhältnis Gott-Himmelskörper
3. Verhältnis Mensch-Gott
4. Verhältnis Gott-Weisheit
5. Verhältnis Gott-Mensch-Himmelskörper-Weisheit

Wie Heinrich und Marie Simon feststellen, bietet der Naturbegriff des Stoizismus kein vollkommen einheitliches

<sup>2</sup>(S. Seite 79) Kulturhistorisch ist Flemings negative Wertschätzung dieser Philosophen (vgl. bes. Verse 55-58) nicht uninteressant. "Als Weise haben die Stoiker nur sehr wenige bezeichnet, z. B. Sokrates, Antisthenes und Diogenes, und selbst diese nicht uneingeschränkt. Daraus geht hervor, dass sie den grössten Teil ihrer Zeitgenossen und auch ihre Urheber wie Lykurg, Solon, Kleisthenes für unweise gehalten. Diese Ablehnung berühmter Persönlichkeiten ist allerdings nicht nur für die Stoa typisch, sondern ist eine Haltung, die in der griechischen Welt durchaus üblich war. Die Intelligenz der Antike bildet in keiner Hinsicht eine Gruppe, die irgendein Kollektivgefühl aufweist. Die Ablehnung ist sehr unbefangen. Heraklit verwarf Homer, Hesiod und Pythagoras--Platon die Sophisten, Homer, die Dichter; Perikles und Themistokles bezeichnete er als unfähig. Sich selbst haben die Stoiker anders als Epikur, nicht als Weise bezeichnet. Allerdings besteht die Möglichkeit, dass Zenon aus berechnender Bescheidenheit sich nicht einen Weisen genannt hat, vielleicht nicht ohne den geheimen Wunsch, gerade durch seine Anspruchslosigkeit für weise gehalten zu werden, da Bescheidenheit eine Tugend sei, die gerade dem Weisen zukomme. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, dass Zenon freiwillig seinem Leben ein Ende machte und die Stoiker die Wahl des Freitodes...nur dem Weisen zugestanden." Simon, a. a. O., S. 59-60.

Bild. Es ist also zu erwarten, dass die oben skizzierten Verhältnisse von Philosophen zu Philosophen auch anders betont werden. Wenn man den Erklärungen von Simon und Benz über den stoischen Pantheismus glauben darf, dann steht fest, dass das obige Zitat aus Fleming zumindest parallel im Gedankengang mit Epiktet und Seneca läuft; dadurch ist ein möglicher Einfluss der Stoa auf Fleming nicht auszuschliessen.

Zwei Quellen in der Sekundärliteratur behandeln Flemings pantheistischen Naturbegriff. Beide sind wissenschaftlich überzeugend verfasst. Beide Quellen bezeugen durch Belege aus Flemings Dichtung das Verhältnis Mensch-Natur; Mensch-Gott; Mensch-Gott-Natur-Kosmos; Mensch-Gott-Makrokosmos-Mikrokosmos. Dieses Verhältnis ist besonders in der Liebeslyrik ausgeprägt, es lässt sich in den anderen Teilen seiner Dichtung erkennen. In der Liebeslyrik ermöglicht die Geliebte "eine vollkommene Selbsterfüllung"<sup>1</sup> im Verhältnis Gott-Weltall-Mensch. Die Geliebte ist zugleich Idealform, Tugend, Göttin und Bindeelement zwischen Mensch-Natur-Kosmos.

Die Antithetik des Begriffs Mensch-Gott, Mensch-Natur u.s.w. ist keine blosse Rhetorik. Auch wenn rhetorische Elemente aufzufinden sind, so bilden sie jedoch die Methode, mit der die Philosophie ausgedrückt wird.

<sup>1</sup>

Ruegenberg, a. a. O., S. 41-42.

In Flemings Naturbegriff stehen zweierlei A und B

fest:

- A.
1. Bei Fleming sind die Begriffe "Gott", "Tugend", "richtiges Leben" eng miteinander verbunden. (O I 8)
  2. Bei Fleming wirkt Gott zum Teil immanent durch die Natur.
  3. In der Stoa ist "Tugend" das Leben gemäss der Natur.
  4. Deshalb sind Flemings und der stoische Naturbegriff ähnlich.
- B.
1. Wenn Gott es bestimmt, muss man sterben. (O II 6, 83-84; O II 7, 7-8)
  2. In der Stoa ist "das Gehorchen der göttlichen Stimme", wenn sie zum Sterben ruft, eine necessitas (Benz, a. a. O., S. 70).
  3. Deshalb sind Flemings und die stoische Schicksalsbestimmung beim Sterben ähnlich.

In der Dichtung Flemings besteht die Verbindung Physik und Metaphysik durch das Verhältnis Mensch-Gott-Natur-Weltall.<sup>1</sup>

Physik. Da für die Stoa alles Wirkliche körperliche Natur ist, fallen Metaphysik und Physik zusammen. In dieser stofflichen Wirklichkeit aber herrscht ein sie durchwaltendes Gesetz, das zugleich Naturgesetz und Weltvernunft ist. Sie durchzieht alles wie ein überall gegenwärtiger Hauch, als Weltseele und Gottheit. Durch sie entstehen die Weltbildungen und nach Ablauf gewisser Zerträume die Weltvernichtung im Weltbrand, dem eine neue Bildung mit Wiederholung des gleichen Ablaufs im neuen Aeon folgt.

Die menschliche Vernunft ist ein Teil der Allvernunft. Aufgabe des Menschen ist es, seinen Willen in Einklang zu bringen mit dem göttlichen Willen.

In der Liebeslyrik ist diese Übereinstimmung so vollkommen:

Fleming glaubt in der Geliebten die Herstellerin einer Harmonie zwischen Tugend-Gott-Natur-Weltall zu sehen. Die

<sup>1</sup> Paul Wilpert, "Philosophie der griechisch-römischen Antike" in Die Philosophie im 20. Jahrhundert, hrsg. v. Fritz Heinemann (Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1963) S. 107-110.

Geliebte ist eine Idealform in seiner pantheistischen Philosophie, sie ist zugleich Tugend, Göttin und Verbindungsperson zwischen Mensch-Gott-Natur-Kosmos. Durch sie entsteht die Verbindung zwischen "Ich und All", sie stellt den "Sinn des Lebens", wie es in S IV 77 heisst. Da die Geliebte Verbindungsperson ist, hat sie in ihrer Treue oder Untreue die Kontrolle über diese Harmonie. Sie hat also die Kontrolle über ein geistiges Leben oder einen geistigen Tod.

Fleming spricht davon, dass sich der Mensch "in Gottes Willen stellen" soll (O II 6, 151-153). Für Fleming ist das tugendhafte Leben nach Gottes Willen. Gott ist immanent. Um nach Gottes Willen zu leben, muss die harmonische Stellung Mensch-Gott-Natur-Makrokosmos-Mikrokosmos hergestellt werden, auch wenn Gott seinen Willen direkt wirkt.<sup>1</sup>

Ethik. Erkenntnislehre und Physik stehen im Dienste der Ethik. Der Mensch soll sein Leben gestalten in Harmonie mit sich selbst. Das aber bedenkt, dass der Mensch ein Kosmos im Kleinen (Mikrokosmos) ist und in sich die Ordnung des Makrokosmos nachvollziehen soll.

Was ist dieses innere Wesen (sich selbst) Tugend? Wenn es in Übereinstimmung ist mit der Natur. Da der Mensch selbst ein Stück der grossen Natur des Ganzen ist, so bedeutet Übereinstimmung mit sich selbst. Aber weil im Menschen auch der allgemeine Trieb der organischen Natur, der Trieb nach Selbsterfüllung, sich vergeistigt zum Trieb nach Erhaltung seiner geistigen Natur, die sein Ich ausmacht, so bedeutet diese Übereinstimmung mit der Vernunft. Und wiederum kann diese Vernunft sowohl es individuelle Vernunft wie als Weltvernunft gefasst werden.

<sup>1</sup>Wilpert, a. a. O., S. 109-110.

Durch die zwei Zitate von Wilpert ist es klar geworden, dass eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Physik und Metaphysik der Stoa und Fleming besteht.

## VI. STERBLICH BIST DU GEBOREN

"Und da wundern wir uns über den Tod eines einzigen Menschen, wenn doch jeder sterben muss," schreibt Seneca an Marcia, eine Frau, die kurz zuvor ihren Sohn verloren hatte. Die Auffassung, dass jeder sterben muss, verbindet sich mit der Festsetzung, dass man schon als Baby dem Tode geliefert ist.<sup>1</sup>

Sterblich bist du geboren, Sterblichen hast du das Leben geschenkt; und du selbst, ein morscher und hinfälliger Körper, den immer wieder Krankheiten befallen, schmeicheltest dir, auf so schwächlichem Mutterboden etwas Festes und Unvergängliches zum Leben gebracht zu haben?

(Ad Marciam XI)

In einem Trostgedicht, einem Leichengesang, über das Sterben von drei Töchtern schreibt Fleming an die Eltern:

Die Kinder kommen wol von Herzen  
und gehn auch wieder hin mit Schmerzen;  
doch ist euch gleichfals auch bewusst,  
dass ihr habt Sterbliche gezeuget.  
Was die gemeine Mutter säuget,  
das folget ihr und ihrer Kost.

(O II 5, 37-42)

Die kränkliche, schwache Mutter im Zitat von Seneca wird zur "gemeinen Mutter" in der Ode von Fleming. Beide Mütter haben Sterbliche geboren.

Neben dem Gedanken des Sterblich-Geborenses steht

<sup>1</sup>Seneca, Ad Marciam XI, a. a. O. (Bd. 526), S. 76.



ein paar Sätze weiter in demselben Kapitel, man solle sich nicht über den Tod wundern, denn jeder Mensch müsse sterben.

Bei Fleming heisst eine ähnliche Stelle:

Soll man sich denn zu Tode grämen  
um das, was man nicht wieder nehmen  
und ihm auch selbst nicht wehren kan?  
(O II 5, 43-45)

O II 5, 43-45 zeigt auch eine Ähnlichkeit mit Kapitel XIX in Ad Marciam. Zwar spricht Seneca im zweiten Teil des Kapitels von der "Tilgung des (irdischen) Schmerzes" und dem "Hinausgelangen über unsere Leiden" durch den Tod--Themen, die in O II 5 von Fleming wegfallen--aber der erste Teil des Kapitels ist der gemeinsame Gedanke des Trosts, "denn ständig wusstest du ja, dass er sterben werde".<sup>1</sup>

Der Gedanke, dass man sterblich geboren ist, findet man auch in PW II 2, 36-37; O I 5, 5-6; O II 2, 31-32. Ein Vergleich zwischen O I 5 und O II 2 wurde schon im zweiten Teil des Kapitels IV auf Seiten 42 und 43 gezogen. In dem Vergleich wurde das Motiv und dessen Verbindung mit anderen Motiven besprochen.

## VII. DER VERFRÜHTE TOD

Auf ähnliche Weise erwidern Fleming und Seneca die Klage über den verfrühten Tod. Seneca sagt in Ad Marciam XXII, vielleicht ist es ein Glück, dass der Sohn so früh gestorben ist. Fleming tröstet die Witwe Kuchen mit dem

<sup>1</sup>Seneca, Ad Marciam XIX, a. a. O. (Bd. 526), S. 93.

Gedanken, es ist "für sich ein Liebes Leiden", dass der Gatte nicht alt geworden ist.<sup>1</sup>

Du klagst, Marcia, dein Sohn habe nicht so lange gelebt, wie er hätte leben können. Woher willst du denn wissen, ob ihm ein längeres Leben gut bekommen wäre, ob es nicht ein Glück für ihn war, dass er so früh hat sterben müssen?

(Ad Marciam XXII)

"Es ist doch aber gar zu bald."  
Euch dünkt's; so ward er kaum nicht alt,  
das für sich ist ein liebes Leiden.

(O II 6, 94-96)

Der Begriff des verfrühten Todes wird bei Fleming auch in O II 13, 9 und in O II 14, 4-5 und 69 ausgedrückt.

Fleming benutzt das Motiv des verfrühten Todes im Zusammenhang mit dem Begriff der göttlichen Todesbestimmung. Bei Seneca hingegen befindet sich das Motiv des verfrühten Todes in Verbindung mit dem Unbeständigkeitsmotiv: für Seneca in Ad Marciam XXII ist der Tod des Sohns ein Ereignis, das sowieso kommen muss--eine Bestätigung des vergänglichen, menschlichen Lebens. Der Tod als Glück, von Gott bestimmt, ist offensichtlich ein Weiterspinnen des Kindertodesgedankens, der im Kapitel IV auf Seiten 18 und 19 besprochen wurde. Wegen der möglichen christlichen Deutung des Motivs kann weder die Stoa noch Seneca unbedingt als Einfluss bezeichnet werden, es sei denn, dass hier--wie oft der Fall in Flemings Werken ist--mehrere Interpretationsmöglichkeiten geboten werden.

<sup>1</sup> Seneca, Ad Marciam XXII, a. a. O. (Bd. 526), S. 99.

## VIII. STERBEN = LEBEN

Stobaeus, die Frage nach dem Unterschied zwischen Leben und Tod beantwortend, zitiert Pyrrhon:<sup>1</sup>

Pyrrhon lehrte, zwischen Leben und Tod bestehe kein Unterschied.

Das Sterben gleichzeitig als Leben bedeutend sieht man häufig bei Fleming, besonders im Zusammenhang mit einem körperlichen, irdischen Sterben und einem seelischen, himmlischen Leben:<sup>2</sup>

Tod ist das Leben selbst

(PW II 14, 93)

## IX. DER LEIB-SEELE-KONFLIKT

Seneca unterscheidet zwischen Leib und Seele und, wie Benz meint, er "setzt (die Seele) unmittelbar...als Teil Gottes, und lehrt für diesen...Teil die Unsterblichkeit, da er ja am göttlichen Wesen direkt Teil hat".<sup>3</sup> Fleming spricht von einem Dualismus Leib-Seele und von einer Verbindung der Seele mit Gott.

Ich bin gewiss, dass meine Seele lebet,  
wenn mir mehr nichts an diesem Leibe webet;  
kein Geist verwest, als den der Himmel gab;  
sein Überzug, der Leib, der muss ins Grab.

(O I 5, 29-32)

<sup>1</sup> Benz, a. a. O., S. 49-50.

<sup>2</sup> Vgl. PW I 11; PW I 15; PW I 18; PW II 2; PW II 6; 80; PW II 14, 35 & 93-99; PW III 1, 8; PW III 2, 129; O I 5; O II 2.

<sup>3</sup> Benz, a. a. O., S. 39; hierzu a. ebenda Fussnote Nr. 2.

Wenn Fleming das seelische, himmlische Leben direkt mit Gott klar ausdrückt, so beschreibt Seneca das Leben etwas vage. Dennoch erkennt man in dem Zitat von Benz die Verbindung Gott-Unsterblichkeit-Seele-Leib. Bei Seneca wird die seelische Verbindung Gott-Mensch hauptsächlich immanent vollzogen. Fleming, indem er seinen pantheistischen Christusglauben zeigt, betont das seelische Leben direkt mit Gott im Himmel. Untersucht man die Verbindungsmöglichkeiten, so ergibt sich drei Hauptformen, die hier aufgezeichnet werden:

1. immanente Verbindung: Gott-Mensch-Natur-Mikrokosmos-Makrokosmos
2. direkte Verbindung: himmlisches Leben mit Gott, dadurch die Verbindung Mikrokosmos-Makrokosmos
3. Verbindung Gott-Mensch-Natur-Mikrokosmos-Makrokosmos durch die Geliebte

In der Vollziehung dieser Verbindungen wird der Körper als verhinderndes Element betrachtet.<sup>1</sup>

Was du als unsre Hülle wahrnimmst, das Gebein, die Nervenstränge und die darübergerzogene Haut, das Antlitz, die dienstreichen Hände, kurz alles, worin wir gehüllt sind, sind nur Fesseln des Geistes und Werkzeuge der Finsternis. Die Seele wird davon verdeckt, erstickt, geschwächt, an der wahren Erkenntnis gehindert, ihrem eigenen Wesen entfremdet und in Irrtümer verstrickt. Ihr ganzer Kampf mit der drückenden Last des Fleisches geht darum, dass sie nicht auf Abwege gerate und versinke.

(Ad Marciam XXIV)

Mit den Wörtern "verdeckt", "erstickt", "geschwächt", "die drückende Last des Fleisches" spricht Seneca eine Verachtung des Körpers aus, die aus dem Konflikt Seele-

<sup>1</sup>Seneca, Ad Marciam XXIV, a. a. O. (Bd. 526), S. 105.

Körper entsteht. Die Seele als das Einzigfähige, das Wahre zu erkennen, steht dem Leib gegenüber, der die Seele an dieser Erkenntnis hindert. Das Gegenüber von Leib und Seele wird bei Benz als Dualismus bezeichnet, ein Begriff, der nicht nur den Gegensatz Leib-Seele zeigt, sondern dazu auch die Antithesen Geist-Materie, ewig-vergänglich, Leben-Tod, Gott-Mensch.

Wenn Fleming "Die Seele, die ist fort, mein Leib lebt auf den Schein" (PW V 16, 16-17) schreibt, spielt er auf diesen Dualismus Leib-Seele an. Doch ist PW V 16 ein durchaus petrarkistisches Gedicht; ein Leib-Seele-Motiv muss in solchen Gedichten mit Vorsicht in Zusammenhang mit dem Stoizismus gebracht werden--obwohl auch hier, wie Rehm gezeigt hat,<sup>1</sup> ein berechtigter Zusammenhang besteht. Diese Stelle erinnert mehr an das petrarkistische Seelenraub-Motiv als an den stoischen Leib-Seele-Begriff. Fleming steigert den Ausdruck, indem nur die Seele weg ist. Die Idee der Liebeserfüllung--die Überbrückung nach dem petrarkistischen Concetto nur im Traum erfüllt werden kann--hat auch eine körperliche Auswirkung in Form von einem Verfall.<sup>2</sup> Dennoch muss man hier im Seelenraub-Motiv den Dualismus Leib-Seele einsehen. PW V 16 allein würde selbstverständlich keine

<sup>1</sup> Walter Rehm, "Zur Gestaltung des Todesgedankens bei Petrarca und Johannes von Satz" in Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968).

<sup>2</sup> Pyritz, a. a. O., S. 216 ff.

mittelbare noch unmittelbare Verbindung mit dem Leib-Seele-Prinzip Senecas herstellen.

In einem Brief Epistula 31, 11 spricht Seneca von der Seele als Gott im Körper:<sup>1</sup> Quid aliud voces hunc (= animum) quam deum in corpore humano hospitantem? Von der Idee der Seele als Gott im Körper, kommt die Idee bei Fleming, dass der Körper ein "Gasthaus" sei: "in dem die fromme Seele aus ihrem Miethaus" (PW II 4, 3-4) oder "du Wohnhaus meiner Seelen!" (PW V 18, 3).

In FW II 14, 84-88 findet man eine Bedeutungssteigerung der Leib-Seele-Auffassung.

Mein! sag' mir, was es sei,/
 diss Leben, wie mans nennt!  
 Ein Rauch ists, der verschwindet,/
 ein Nebel, der nicht steht,  
 ein Zuchthaus voller Not,/
 ein Süßes auf den Schein,  
 ein halb belebter Tod./

(PW II 14, 84-88)

"Kerker der Vernunft" ist eine Verdeutschung der "Fesseln des Geistes" in Senecas Ad Marciam XXIV. "Werkzeuge der Finsternis" gleicht sinngemäss an "Ein Rauch, der verschwindet, ein Nebel, der nicht steht", denn beide Worte sprechen eine negative Polarität zwischen irdischem und wahren Leben aus. Das Leben wird mit den Wörtern "Tod", "Rauch", "Nebel" u.a.m. symbolisiert; das sind--wie schon besprochen--Symbole für die menschliche Vergänglichkeit.

<sup>1</sup>Eduard Stemplinger, "Martin Opitz und der Philosoph Seneca" in Neue Jahrbücher für klassisches Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 1905 XV, S. 340.

Fleming ersetzt "das Wahre" mit "Gott". In De brevitae vitae VIII beschreibt Seneca die Ablenkung vom Wahren in Anbetracht der Vergänglichkeit des Menschen. Aber auch hier erkennt man bei Fleming noch eine Ausdruckssteigerung desselben Gedankens: nach Seneca soll man aller Ablenkung vom Wahren meiden, denn bald ist man tot; nach Fleming bedeutet dieses vergängliche Leben, das eine Antithese zum himmlischen Leben mit Gott bildet, den Tod selber.

In PW II 14 liegt die Hauptbetonung auf der göttlichen Todesbestimmung, der der Mensch gehorchen muss. Als Trost wird das Sterbenmüssen angebracht, das mit Antithesen ausgedrückt wird: irdisches Leben-himmlisches Leben, Gott-Mensch, menschliches Leben-menschlicher Tod, Leben und Tod Gottes. Das irdische Leben ist ein Schein-Leben und das himmlische ist das wahre; der Tod führt die Seele zu einem besseren Leben im Himmel.

Die Diskrepanz Schein-Leben und wahres Leben ist die Ausdrucksform einer seelischen Haltung. Wie auf Seite 74 dieser Arbeit erwähnt wurde, geht nur die Seele in den Himmel. Die Antithetik Schein- und wahres Leben schliesst also auch die Antithetik Leib-Seele ein. In einem Gedicht, nämlich in PW I 15, wird der Leib-Seele-Konflikt besonders prägnant ausgedrückt. Die Paranomasia Leib-Leben-(ich) lebe ist kein blosses Wortspiel. Der Leib, das irdische Leben, wird als Ursache für den seelischen Tod aufgefasst, der nur durch die Gnade Gottes in ein himmlisches Leben umgewandelt

wird. Der Ausdruck "Leibes Brauch" in Vers 12 steht in der Ausgabe von 1666 als "Lebens Brauch"; sinngemäss ist der Druckfehler durchaus verständlich.

Ich lebe, doch nicht ich; derselbe lebt in mir,  
 der mir durch seinen Tod das Leben bringt herfür.  
 Mein Leben war sein Tod, sein Tod war mir mein Leben,  
 nur geb' ich wieder ihm, was er mir hat gegeben.  
 Er lebt durch meinen Tod, mir sterb' ich täglich ab.  
 Der Leib, mein irdnes Teil, der ist der Seelen Grab,  
 er lebt nur auf den Schein. Wer ewig nicht wil sterben,  
 der muss hier in der Zeit verwesen und verderben,  
 weil er noch sterben kan. Der Tod, der geistlich heisst,  
 der ist alsdann zu spat, wann uns sein Freund hinreisst,  
 der unsern Leib bringt um. Herr, gieb mir die Genade,  
 dass dieses Leibes Brauch nicht meiner Seelen schade.  
 Mein Alles und mein Nichts, mein Leben, meinen Tod,  
 das hab ich bei mir selbst. Hilfst du, so hats nicht Not.  
 Ich wil, ich mag, ich sol, ich kan mir selbst nicht raten,  
 dich wil ichs lassen tun, du hast bei dir die Taten.  
 Die Wüdsche tu ich nur, ich lasse mich ganz dir.  
 Ich wil nicht meine sein. Nim mich nur, gieb dich mir!  
 (PW I 15)

Wiederzuerkennen sind hier folgende Verbindungen: Leib-  
 Abweg vom Wahren, Seele-Gott, Leib-Leben-Erde, Gott-Mensch,  
 Leben-Tod und Leib-Seele. Ersetzt man "Gott" mit "dem  
 Wahren"--offensichtlich meint Fleming einen christlichen  
 Gott--, so werden die oben genannten Verbindungen auch in  
 der Stoa aufgefunden. Obwohl die Verbindung Leib-Leben-  
 Erde-Grab eine Reminiszenz an Mose 2, 7 zeigt, stimmt der  
 Begriff--in dem ein seelischer Tod durch das sündige  
 Verhalten des Körpers verursacht wird--mit einer Stelle aus  
 Heraklit überein. Seneca jedoch schreibt in Ad Marciam XXIV  
 der seelischen Erkenntnis des Wahren eine grössere Rolle zu  
 als Fleming. Fleming setzt die Erkennung voraus, der Abweg  
 davon verursacht den seelischen Tod.



Nach der stoischen Philosophie kann die Seele ohne den Körper leben.<sup>1</sup>

Zenon hat aus der Tatsache der Trennung von Körper und Seele im Tod des Menschen den bündigen Schluss gezogen, die Seele selbst müsse ein Körper sein. Bis Marc Aurel hatte sich die Lehre so umgestaltet, dass der Kaiser aus der Tatsache der Trennung von Körper und Seele im Tod schloss, die Seele--als das noeron--könne weder ein Körper sein, noch dem Körper irgendwie zugehören, sondern sei Teil eines ursprünglichen, göttlichen, körperlosen Prinzips, von dem sie herstammte und das als reiner Geist ausserhalb alles Geschaffenen ruhe. Die Seele hatte sich zu einem substanzlosen, absoluten Sein zurückgefunden: damit war ein Standpunkt erreicht, von dessen Kritik und Bekämpfung die stoische Lehre ausgegangen war.

Das Zitat hier behandelt zwar das Thema der Substanzlosigkeit der Seele, weist jedoch auf eine frühere Auseinandersetzung über das Seele-Leib-Verhältnis überhaupt hin.

Anderswo bei Benz--auf Seiten 94-97--wird das Leib-Seele-Verhältnis in Zusammenhang mit sündhaften, körperlichen Trieben gebracht. Von Benz her ist es unmöglich, festzustellen, wer der Urheber der Leib-Seele-Auffassung wäre, doch wird auf Zenon und Marc Aurel (s. Seite 47), auf Platon (Seite 94) und Philo (Seite 97) hingedeutet. Was uns hier mit dem Thema von Paul Fleming beschäftigt, ist zunächst einmal nicht die Frage, von woher er den Urheber hat, sondern die Tatsache, dass sich die Stoa mit dem Problem eines Weiterlebens der Seele nach dem körperlichen Tod auseinandergesetzt hatte und dass das Leib-Seele-Motiv auch bei Fleming aufzufinden ist. Bei Fleming gibt es zweierlei Motive des

<sup>1</sup>Benz, a. a. O., S. 47.

Seele-Leib-Verhältnisses. Ein Motiv ist die geistlich-religiöse Bedeutung, bei der die Seele durch Glauben ein himmlisches Leben gewinnt, wenn der Körper stirbt. Beispiele dieser Kategorie sind: O I 4, 85-87; O I 5, 1-2; O II 2, 67-69. Das andere Motiv ist die Anwendung des petrarkistischen Seelenraub-Motivs auf andere Personen als die Geliebte--eine durchaus übliche Motivanwendung im Petrarkismus. Die Seele lebt in einer anderen Person; diese stirbt, also stirbt auch die eine Person (PW V 16, 16-17; PW V 18, 3; PW I 11).

#### X. DIE AUFFASSUNG "DES DOPPELTEN TODES"

Die Auffassung, dass nicht nur der Körper, sondern auch die Seele, stirbt, findet man bei Philo, der den Begriff "des doppelten Todes" geprägt hat. Benz hat zusammenfassend und zugespitzt Philos Auffassung dargestellt und deshalb wird Benz hier weitgehend zitiert.<sup>1</sup>

Es handelt sich um die Lehre Philos vom doppelten Tode, der sich in seinen allegorischen Erklärungen folgendermassen formuliert findet (Philo Alex. leg. allegor. I, 33, 106): "Einen doppelten Tod gibt es, für den Menschen im allgemeinen und für die Seele im besonderen. Der des Menschen besteht in der Trennung der Seele vom Körper. Der Tod der Seele bedeutet die Vernichtung der Tugend und die Aneignung der Schlechtigkeit. Deshalb heisst es nicht bloss 'sterben', sondern 'des Todes sterben', um zu zeigen, dass nicht der allgemeine, sondern der eigentliche und besondere Tod gemeint ist, den die Seele erleidet, wenn sie unter Leidenschaften und Schlechtigkeiten aller Art begraben ist. Und dieser Tod bedeutet nahezu den äusseren Gegensatz zu jenem: jener besteht

<sup>1</sup> Benz, a. a. O., S. 95-97.

nämlich in der Auflösung der Vereinigung von Körper und Seele, dieser vielmehr in einer Vereinigung beider, bei welcher der schlechtere Teil, der Körper, die Oberhand gewinnt, und der bessere, die Seele, untergeht."

Die Stelle hat die sachliche Klarheit einer Definition; Philo fährt fort: "Wo es immer heisst, 'des Todes sterben', ist stets zu bedenken, dass der Tod als Strafe gemeint ist, nicht der natürliche. Der natürliche besteht eben darin, dass die Seele vom Körper geschieden wird. Der als Strafe wird dann herbeigeführt, wenn die Seele dem Leben der Tugend abstirbt und das der Schlechtigkeit führt."  
...

Der Tod der Seele ist dagegen eine Strafe deshalb, weil ihr dadurch ihr göttliches Wesen entzogen wird und sie vom reinen Sein und der reinen Erkenntnis ausgeschlossen wird. Dies geschieht, wenn sie sich mit der Materie, durch die sie zerstreut ist, vereint, das heisst, fremde Qualitäten annimmt, um dabei die eigenen preiszugeben, ihre göttliche Mission vergisst, sich den Forderungen der Treibe unterwirft, zu deren Unterdrückung und Regulierung sie eigentlich da ist: wenn also im inneren Kampf der widerstrebenden Prinzipien der bessere Teil dem schlechteren unterliegt. Der Zustand, in dem die Annäherung der Seele an den Körper so weit fortgeschritten ist, dass eine Identität eingetreten ist, ist zugleich ihr Tod, da sie bei der Umwandlung ihr eigentliches Wesen aufgegeben hat: die Seele hat sich in ihr Gegenteil verkehrt. Daneben besteht natürlich die alte Anschauung, dass das Leben der Seele als Aufenthalt im Körper überhaupt eine Art von Verbannung sei und ihrem eigentlichen Wesen vollkommen widerspreche. ...

(Heraklit:) "Wir leben den Tod jener, wir sterben ihr Leben. Denn jetzt, da wir leben, ist unsere Seele tot und in dem Körper wie in einem Grabe eingebettet: wenn wir aber gestorben sind, dann führt die Seele ihr Eigenleben, befreit von den toten und schlechten Gesellen, an den sie gefesselt war."

Die Themen--der Begriff des doppelten Todes, Gott-Seele, Seelentod wegen körperlicher oder seelischer Schlechtigkeit gegen Gott, Körper als negativer Aufenthalts=

platz der Seele--werden in dem oben schon zitierten "Andachts"-Gedicht PW I 15 ausgedrückt. Wenn man das Gedicht im Zusammenhang mit PW I 11 und PW I 12, in denen die Themen vielfach wiederholt werden, untersucht, so muss man feststellen, dass Fleming einen christlichen Seelentod meint. Christus oder Jesus wird in den gesamten Deutschen Poemata sehr selten erwähnt. Wenn Fleming fast ausschliesslich von Gott spricht, so gibt es auch hier keinen Grund anzunehmen, dass Fleming Jesus und Gott gleichsetzt. Damit wendet sich Fleming ab von der christlichen Tradition, in der die schlechte Seele nicht stirbt, sondern in Verdammnis weiterlebt. Es ist möglich, dass hier stoische und christliche Begriffe in eine etwas eklektische, doch von Fleming klar ausgedachte Weltanschauung zusammengefügt werden.

#### XI. HONESTE VIVERE

Das richtige und wahre Art zu leben ist nach Definition nach dem höchsten Gut zu leben. Das Schlagwort "höchstes Gut" ist für die Stoa kennzeichnend. Die richtige Lebensart nennt Zenon "praxis".<sup>1</sup>

Zenon machte die werterfüllte praxis zum Sinn und Inhalt des Lebens und setzte als positiven Wert die Tugend als das Gut aller Güter: "Die Tugend allein ist ein Gut, das Laster allein ist ein Übel", heisst die neue Lehre. Das Honeste vivere tritt an die Stelle des vivere. Das Leben an und für sich ist kein Wert, vielmehr besteht dieser in der innerhalb

<sup>1</sup> Benz, a. a. O., S. 50.

der zeitlichen Grenzen des Lebens realisierten Tugend.

Diese Tugendlehre findet man nicht nur bei Zenon, sondern auch bei Chrysipp, Seneca und Cicero.<sup>1</sup>

Flemings Gebrauch der Vanitas-Motivik erinnert an Zenons Wertschätzung des Lebens. Er verbindet in O I 8 den Begriff der Tugend mit der richtigen Lebensart. O I 8, 1--"Tugend ist mein Leben"--möge eine Übersetzung aus Ciceros De finibus V, 79 sein: virtus ad bene vivendum se ipsa contenta est.<sup>2</sup> Die Verse 29-31--"Hab' ich Gott und Tugend, so hat meine Jugend, was sie macht wert"--erinnern ebenfalls an Zenons "Lebensliebe": der Mensch hat früh im Leben das Wahre erkannt und dadurch wird das Leid des Lebens abgenommen.<sup>3</sup> O I 8 wird als Kontrast zu PW I 15 aufgefasst. In O IV 49, 61--in der Fleming die Mission der Gesandtschaft erfüllt zu sein glaubt--steht fest: "Tugend ist das höchste Gut".

## XII. HABSCHAFT

Das Thema der Bedenkung von Habschaft erscheint bei Seneca in mehreren Stellen, unter denen Ad Marciam X.<sup>4</sup>

Alles, Marcia, was von aussen her uns umglänzt--Kinder, Ehren, Reichtum, weite Palaste und Vorhallen,

<sup>1</sup> Benz, a. a. O., S. 50 & 52.

<sup>2</sup> Benz, a. a. O., S. 50, Fussnote Nr. 3.

<sup>3</sup> Vgl. auch Benz, a. a. O., S. 51.

<sup>4</sup> Seneca, Ad Marciam X, a. a. O. (Bd. 526), S. 74.

in denen sich Scharen von Klienten an der verschlossenen Türe drängen, ein klingender Name, eine vornehme oder schöne Gattin und was sonst noch vom trügerischen, wechselvollen Schicksal abhängt-- das alles gehört und nicht, ist nur geliehene Pracht. Nichts von alledem ist uns geschenkt; nur wieder heimfallendem Gerät ist die Lebensbühne geschmückt. Dies kehrt schon am ersten, anderes am zweiten Tag zurück, nur wenig begleitet uns bis ans Ende. So haben wir keinen Anlass, uns etwas zugute zu tun, als sässen wir in unserem eigenen Besitz: geliehen ist alles! Nur die Nutzniessung steht uns zu, und die Zeitspanne bestimmt der Herr, aus dessen Hand es kommt.

(Ad Marciam X)

Benz schreibt darüber, dass "alle stofflichen Güter, damit auch der Leib (vgl. Ad Marciam XXIV) ... als unwesentlich für die...Beschaffenheit (der Seele) lehrt".<sup>1</sup> Die Interpretation weicht hier etwas von der Benz' ab, da Seneca irdisches Gut nicht direkt verachtet, sondern es vielmehr als Geliehenes von Fortuna betrachtet. Von Ad Marciam X her zu beurteilen, sieht Seneca es als unnötig, höchstens verhindernd für die seelische Erkennung des höchsten Gutes. Passend zu diesem Thema wird der Leser auch auf De brevitae vitae XV und De brevitae vitae XXI hingewiesen. Das obige Zitat steht allein eventuell nicht so eindrucksvoll, als wenn man es in Verbindung mit zwei anderen Stellen sieht. Ad Marciam X steht in einem gewissen Zusammenhang mit den Leib-Seele-Problem, wie auch in Ad Marciam XXIV angedeutet wird. Wels<sup>2</sup> erwähnt eine Stelle in Vita beata IV, in der die Unabhängigkeit von äusseren Gütern

<sup>1</sup>Benz, a. a. O., S. 62.

<sup>2</sup>Wels, a. a. O., S. 95.

die Freiheit der Seele bedeutet. Es bildet sich also zwei Sphären:

- I. Das Irdische, damit versteht sich:
  - A. Leib-Seele (Ad Marciam XXIV)
  - B. Reichtum und Habschaft
  - C. Geschäft und Handel (De otia I, 2-3)
- II. Das Göttliche, damit versteht sich:
  - A. Gott
  - B. Fortuna
  - C. Das Seelische, das Wahre, das höchste Gut

In O I 5 verbindet Fleming im Zusammenhang mit dem Tode vier Elemente: Leib, irdisches Gut, Seele, Gott. Irdisches Gut wird mit "Kunst, Ehre, Lust und Vermögen" (Vers 23) symbolisiert. Das sind dieselben Symbole, die Seneca gebraucht. Die Stelle, Verse 21-24, weist eine Vanitas-Motivik auf, sie geht jedoch über eine Vanitas-Vorstellung hinaus, weil der Blick zum Himmel und zu Gott gerichtet wird. Auch in diesem Gedicht, wie im schon besprochenen PW II 14, liegt die Hauptbetonung auf der göttlichen Todesbestimmung, die als Trost angebracht wird. Dennoch ist hier, wie gezeigt wird, eine weitere Parallelität mit Seneca zu spüren.

Im Zusammenhang mit dem Thema Habschaft muss noch erwähnt werden, dass Fleming in drei anderen Stellen von seinem "Hab' und Gut" spricht, nämlich in: PW II 14, 72-75; PW IV 1, 135-136; S II 14, 1. Doch handelt es sich bei diesen Stellen um etwas anderes als bei Seneca. In PW II 14, 72-75 handelt es sich um den Tod, gegen den--wie im Ubi-sunt-Motiv--kein Reichtum hilft. In PW IV 1, 135-136

handelt es sich um die irdische und menschliche Zerstörung des Dreissigjährigen Krieges in Deutschland. S II 14, 1 ist der Auffassung Senecas ähnlicher: es handelt sich hier um die Bereitwilligkeit, das Irdische aufzugeben und in den Himmel zu gelangen. Eine entsprechende Stelle steht in Senecas Epist. LXX.<sup>1</sup>

O I 5 weist nicht nur das Thema Habschaft auf, sondern auch andere, die sich bei Seneca eine Ähnlichkeit finden:

1. Verse 5-6: Sein Ende war ihm da schon auserkoren, eh' als ihm noch sein Anfang war geboren.  
Vgl. Ad Marciam XI, 2.
2. Vers 14: Dein schwacher Leib steht allen Toden offen.  
Vgl. Ad Marciam XI, 2.
3. Vers 32: sein Überzug, der Leib, der muss ins Grab.  
Vgl. Ad Marciam XXIV.
4. Vers 50: richte dich nach deines Gottes Willen!  
Vgl. Ad Marciam X, 5.
5. Vers 23: Kunst, Ehre, Lust, Vermögen und fortan.  
Vgl. De vita beata VII.
6. Verse 37-38: Je mehr du hier vor Schmerzen must verbeissen, je mehr du dort ein Freudenkind wirst heissen.  
Vgl. Ad Marciam XIX.
7. Dazu vgl. noch PW IV 44, 149-151 mit Ad Marciam X.

### XIII. DAS MOTIV "WEISHEIT"

Der Weise beziehungsweise die Weisheit ist ein wichtiges Thema in der stoischen Philosophie. Fleming

<sup>1</sup>Wels, a. a. O., S. 96.



benutzt auch dieses Motiv in PW IV 44, 71-75; PW IV 53, 23-24; O I 7, 25-30; O II 12, 12 und 64. Aber ein unmittelbarer Zusammenhang mit der Stoa konnte hier nicht festgestellt werden.

Opitz hat das Motiv zum Teil wenigstens von der Stoa her.<sup>1</sup> Da Opitz Fleming beeinflusst hat, erwartet man eine gewisse Ähnlichkeit in der Motivverwendung der beiden Dichter. Dieses Verhältnis kann hier auch nicht bestätigt werden, sogar wenn PW IV 44, 71-75 einer Stelle aus der Poeterey ähnelt.<sup>2</sup> Die Verbindung Phöbus-Poet-Weisheit ist beiden Stellen gemeinsam. Aber die Betonung ist anders: bei Opitz liegt die Betonung darauf, dass der Poet weis sei; Fleming betont die erlangbare "Ewigkeit". Berghoefffer bezieht die Stelle von Opitz auf Trissino, nicht auf die alte Stoa.<sup>3</sup> Weil das Weisheitsmotiv angeblich nicht von der Stoa her übernommen wurde, und weil wenig Gemeinsames im Gebrauch des Motivs zwischen Fleming und Opitz oder Fleming und der Stoa gefunden wurde, muss eine Verbindung Fleming-Opitz-Stoa in Bezug auf dieses Motiv für fragwürdig gehalten werden.

<sup>1</sup>Wels, a. a. O., S. 93 und 96; Semplinger, a. a. O., S. 342.

<sup>2</sup>Martin Opitz, Buch von der Deutschen Poeterey (1624), Cap. II, Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8397/98 (Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1970), S. 13.

<sup>3</sup>Christian Wilhelm Berghoefffer, Martin Opitz' Buch von der deutschen Poeterey, Dissertation Frankfurt 1888 (Frankfurt: Knauer, 1888), S. 92.

## XIV. DAS BILD DES SCHIFFES

Dieses Bild erscheint bei Seneca in De brevitae vitae VII<sup>1</sup> und in Ad Marciam XVII<sup>2</sup> und bei Fleming in PW II 7; O II 4 und O IV 44.<sup>3</sup> PW II 7 zeigt einen ähnlichen Wortlaut mit De brevitae vitae VIII. Nach Ruegenberg und Forster ist der Urheber des Bildes Ovid. Die Beweisführung ist überzeugend. Da PW II 7 inhaltlich mit keinem direkt nachweisbaren Gedanken der Stoa übereinstimmt, müsste man den ähnlichen Wortlaut zwischen PW II 7 und De brevitae vitae VIII für zufällig halten.

## XV. DIE STERBLICHKEIT DER GÖTTER

Seneca behauptet, dass die Götter sterblich seien: "selbst die Götter bleiben in den Mythen nicht verschont, und zwar deshalb, wie ich glaube, damit es uns bei unseren Todesfällen ein Trost sei, zu sehen, wie auch das Göttliche dem Untergang preisgegeben ist."<sup>4</sup>

In der Vorstellung der göttlichen Sterblichkeit unterscheidet Fleming zwischen Gott und den mythologischen Göttern. In der Stelle in O III 8 wird die doppelte Negation gebraucht, um den Sterblichkeitsgedanken auszudrücken. Wie

<sup>1</sup>Seneca, De brevitae vitae VII, a. a. O. (Bd. 1391), S. 18.

<sup>2</sup>Seneca, Ad Marciam XVII, a. a. O. (Bd. 526), S. 87-88.

<sup>3</sup>Vgl. Tropsch, a. a. O., S. 25-36.

<sup>4</sup>Seneca, Ad Marciam, a. a. O. (Bd. 526), S. 79.

in den Schriften des 17. Jahrhunderts zu erkennen ist, wird die doppelte Negation oft verwendet, um die Negation auszudrücken. Das ist hier jedoch nicht der Fall, wie auch der Wortlaut des Verses 22 bestätigt.

Ihr auch, Götter und Göttinnen,  
 nur nicht ohne Sterblichkeit,  
 lebet nach des Himmels Sinnen,  
 dem ihr sonst ganz ähnlich seid  
 (O III 8, 19-22)

Aber über den nicht-mythologischen Gott schreibt Fleming das Gegenteil: "Gott stirbt nicht, wie ein Mensch" (PW II 14, 81).

Mit den zwei Stellen kann man durch ihre Gegensätzlichkeit keinen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Fleming und Seneca sehen. Doch ist eine Anlehnung in der einen Form nicht ganz auszuschliessen.

#### XVI. DAS ADELICHE TIER

"Das adeliche Tier, so einen Man sich nennet," (PW V 10, 9) entspricht Senecas Ep. 41, 8: Rationale enim animal homo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Vgl. Wels, a. a. O., S. 340.

## KAPITEL VIII

### DER TOD UND DIE RÖMISCHE LITERATUR

#### I. DIE ABHÄNGIGKEIT UND DIE EIGENE VERWERTUNG

In seiner Arbeit, Paul Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung, analysiert Tropsch die lateinische und deutsche Dichtung Flemings im Hinblick auf Entlehnungen aus der antiken Literatur. Fleming hatte den Vorschlag Opitz' angenommen, "sonderlich von den Griechen und Lateinern ab(zu)stehlen".<sup>1</sup> Etwa 500 Stellen lassen sich direkt auf antike Quellen zurückführen. Die Entlehnungen hatte Fleming vorwiegend--jedoch mit Ausnahmen--nach dem Original und nicht nach einer deutschen Kopie abgefasst.<sup>2</sup> Die betroffenen Dichter sind, rein zahlenmässig und nicht nach der Wichtigkeit des Inhalts gerechnet, hauptsächlich Horaz, von dem fast die Hälfte aller Stellen entspringen, und Ovid, der der Urheber von etwa einem Viertel der Entlehnungen war.<sup>3</sup>

Wie hatte Fleming den antiken Text verwertet? Tropsch beantwortet diese Frage in seiner "Zusammenfassenden Betrachtung", von der hier zitiert wird.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Martin Opitz, Poeterey (Cap. VI), a. a. O., S. 39.

<sup>2</sup> Tropsch, a. a. O., S. 20.

<sup>3</sup> Tropsch, a. a. O., S. 137.

<sup>4</sup> Tropsch, a. a. O., S. 140-142.

Seine Lektüre, an sich inhaltlich und sprachlich ungleichartig, wirkte also nicht einseitig auf ihn. Und er hatte auch kein einseitiges Abwehen bei ihrer Verwertung. Ich kann nicht finden, dass er bei der Übernahme fremder Gedanken und Wendungen immer in gleicher Weise verfuhr. Ich habe darauf hingewiesen, dass er in älteren Gedichten zumeist treuer und genauer den Sinn und Wortlaut des Originals copiert, als in jüngeren, wo er häufig an seiner Vorlage Zuthaten versieht, so dass das Vorbild manchmal nahezu unerkennbar wird.

Der Dichter war zwar im allgemeinen bestrebt, den fremden Gedanken seinem momentanen Zwecke anzupassen und dementsprechend umzuformen; oft erreicht er dieses Ziel in bewunderungswürdiger Weise, die Entlehnung erhält neue Gestalt und neues Leben. Aber doch ist auch nicht selten die Art und Weise der Verwertung eine rohe, äusserliche; die Entlehnung fällt aus dem Ton und Charakter des übrigen Gedichts heraus, sie bleibt todt. ...

Bei der überwiegenden Mehrzahl der Entlehnungen und Anlehnungen lassen sich besondere Grundsätze der Änderungen nicht aufdecken; die einzige regelmässig wahrnehmbare Absicht des Dichters ist, einen vom Original in etwas verschiedenen Wortlaut zu bieten; die Änderung ist Selbstzweck, er will nicht plündern, sondern erwerben.

Es ist charakteristisch für Fleming, dass nahezu alle seine Entlehnungen und Anlehnungen entweder ganz kurz sind, oder auf wenige Zeilen sich beschränken; ganze zusammenhängende Ketten von Entlehnungen, wie sie z. B. in Schwieggers "Geharnschter Venus" aufgedeckt wurden, finden sich bei ihm äusserst selten. Es hängt damit aufs engste zusammen, dass die Mehrzahl der Entlehnungen äusserlicher, formaler Natur ist. Es handelt sich seltener um solche vorbildliche Stellen, die den Inhalt und Charakter eines ganzen Gedichtes bestimmen können, als um Entlehnungen äusserlichen, entbehrlichen Aufputzes, allgemeine geläufiger Vorstellungen oder Erfahrungssätze. Stoffliche Entlehnungen im eigentlichsten Sinne konnte ich nur verhältnismässig wenige nachweisen; wo dies aber der Fall ist, da erstreckt sich dann die Beeinflussung nicht auf ein oder zwei Zeilen, sondern gewöhnlich über einen grösseren Abschnitt. Solche Entlehnungen machen dann oft den eigentlichen Inhalt der betreffenden Gedichte aus. Aber in keinem derartigen Gedichte schliesst sich Fleming genau an sein

Vorbild an, sondern er übernimmt bloss das nackte Motiv; in der Gestaltung und Verwertung dieses Motivs ist er selbständig. In solchen Verfahren sehe ich einen höheren Einfluss der antiken Literatur, denn hier handelt es sich nicht um äusserliches Copieren, sondern um innerliches Erfassen und Wiedergeben.

Aber solche höhere Aneignung ist, wie gesagt, selten; in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle schiebt Fleming seine Erwerbungen aus der römischen Dichtung äusserlich ein.

Es werden zunächst die einzelnen Entlehnungen und Anlehnungen, die irgendwie mit Flemings Todesmotivik zusammenhängen, erwähnt und kurz behandelt. Es sollte mit diesem Kapitel klar werden, dass Flemings Ausführung des fremden Gutes fast immer selbständig ist. Meistens ist das geborgte Motiv nur ein Teil des gesamten Begriffs, wie zum Beispiel "Vaterland" eigentlich nur mit dem Freiheits-tod zu tun hat. Wie Tropsch schon sagt, werden die Entlehnungen oder Anlehnungen auch als äusserlicher Schmuck zum eigenen Gedanken benutzt.

## II. DER TOD TRIFFT JEDEN

Der Tod trifft jeden, den Reichen und den Armen, den Jungen und den Alten. Dass der Tod "gleiches Recht hält", findet in PW II 3, 3 Ausdruck. Das Thema "gleiches Recht" hätte Fleming aus Horaz' c. III, 1, 14 f. Aequa lege übersetzen können; der Kontrast jung/alt ist jedoch eigene Dichtung, eventuell auf dem Ubi-sunt-Motiv basiert. Der Tod ist eine Glückssache, nach O II 9, 9-16, denn "so muss der König fort, der Eseltreiber bleibt" (Glück = Fortuna).

Bei einer Stelle aus Horaz' c. II, 3, 21 ff. ist der Begriff ähnlich.<sup>1</sup>

Jugend schützt nicht vor dem Tode.<sup>2</sup> Das Thema, "die Jungen wie die Grauen sind stets dem Tode reif" (PW II 2, 35-37) zeigt eine Anlehnung an Horaz c. II, 18, 29 ff.

Das Thema, dass der Tod in der Blüte des Lebens auf ein Zeichen göttlichen Willens weist,<sup>3</sup> ist in PW II 3, 1-2 und in PW II 4, 27-28 zu finden. Die zwei Stellen sind sinnverwandt mit Man. Glog. VII 15 (Überschrift). Die Überschrift ist fast ein wortwörtliches "Abstehlen" von Plautus' Bacch. V 816 f.:

Fleming: Quem Deus diligit, juvenis moritur.  
Plautus: Quem di diligunt, adulescens moritur.

Überall ist der Tod.<sup>4</sup> Dieser Begriff aus Epigr. XII 11, 7 ("mors semper ubique est") hat keine entsprechende Stelle in den Deutschen Poemata. Die Stelle hat sinnvergleichende Bedeutung mit Martials IV, 60, 5 ( Nulla fata loco possis excludere: cum mors venerit ).

Der Begriff, aus dem Reich der Toten kehrt niemand zurück,<sup>5</sup> steht in O II 1, 13-15. Eine entsprechende Stelle ist bei Catull 3, 11 f. Tropsch übersieht einen ähnlichen

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 93. -

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 93-97.

<sup>3</sup>Tropsch, a. a. O., S. 94-95.

<sup>4</sup>Tropsch, a. a. O., S. 95.

<sup>5</sup>Tropsch, a. a. O., S. 95-96.

Satz bei Seneca in Ad Marciam XXII. Dass kein Mensch dem Tod entrinnen kann (PW IV 54, 175-176), sagte schon Horaz in S. II, 3, 281 ff.<sup>1</sup>

Die Metapher--wie die Blumen verwelken, so stirbt auch der Mensch--hat zwei Formen. Die eine Form stellt die Frage, wann wird die Zeit, die verwelkt und dann blüht, auch das Leben einer Toten wiedergeben (PW II 1, c, 7-8).<sup>2</sup> Die andere Form beklagt die Tatsache, dass die Natur jährlich wiederlebt, der Mensch jedoch kommt nie zurück (PW II 2, 43-51 und Sylv. IX 1, 7-9).<sup>3</sup> Beide Begriffe lassen sich auf Horaz' Frühlingslied c. IV, 7 zurückführen.<sup>4</sup>

### III. NACHRUHM DES DICHTERS: UNSTERBLICHKEIT

Die Auffassung, dass der Dichter durch sein Schaffen die Unsterblichkeit erlangen kann, war schon in der Antike ein bekanntes Thema.<sup>5</sup> Tropsch behandelt mehrere Gedichte mit diesem Motiv aber das einzige nicht-lateinische ist PW IV 53, 421-425, das auf Horaz oder Ovid zurückgeht.

Sylv. VII 3, 33 f.; Sylv. VII 9, 1 ff.; Epigr. IX 40, 1 ff. und 3 sind weitere Beispiele des Motivs, über das Tropsch folgenden Bericht gibt:

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 95.

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 96.

<sup>3</sup>Tropsch, a. a. O., S. 96.

<sup>4</sup>Tropsch, a. a. O., S. 96.

<sup>5</sup>Tropsch, a. a. O., S. 42-45.

<sup>6</sup>Tropsch, a. a. O., S. 42.



Die Mehrzahl der auf den Nachruhm des Dichters bezüglichen Äusserungen hat Fleming Horaz u. zw. vornehmlich dessen "Exegi monumentum" (c. III, 30) nachgebildet.

Für sonstige Stellen aus Flemings Dichtung, wie z. B. PW IV 7, konnte Tropsch keine Entlehnungen nachweisen.<sup>1</sup>

#### IV. VERGÄNGLICHKEIT

Dieses Thema behandelt Tropsch auf Seiten 82-99 seines Werks. Er fängt die Untersuchung mit dem Motiv der Unbeständigkeit an, wechselt dann zum Motiv der Vergänglichkeit der Zeit über und ab Seite 85 geht er auf die Vergänglichkeit der Natur ein. Die betroffenen Stellen in Flemings Dichtung sind:

PW II 9, 2	O IV 35, 35 f.
PW III 6, 202-207	O IV 36, 71 f.
PW IV 54, 28 & 107 f.	O V 11, 39 f.
PW IV 5, 7 f. & 12	O V 18, 62
O II 11, 36	O V 19, 5 ff. & 46
O V 32, 129-131	Sylv. II, 1, 20
S III 51, 1	Sylv. II, 22, 13 f.
S IV 32, 9	Sylv. III, 7, 33 ff.
S IV 49, 17 f.	Sylv. III, 8, 32
S IV 58, 12	Sylv. III, 9, 31 f.
Sylv. V, 4, 4	
Sylv. IX, 3, 2, 18	
Man. Glog. IV, 29, 5	

Die Menge der Stellen weist auch auf die entsprechende Menge der Belegstellen aus der antiken Dichtung hin. Fleming zeigt sich mit diesem Thema besonders virtuos in der Verflechtung fremden Gutes mit seinem eigenen Schaffen. In

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 45.

den Schlussbemerkungen über seine Analyse von PW III 6, 202-207 schreibt Tropsch über Flemings Gebrauch der antiken Quellen:<sup>1</sup>

Also vier, vielleicht sogar fünf verschiedene Stellen (davon drei aus Ovid) haben Stoff oder Ausdruck fünf Zeilen abgegeben. Dass Fleming die Stellen nicht zu seinem Zwecke eigens zusammengesucht hat, ist klar. Eine so künstlich willkürliche Verflechtung würde kein Gedicht von der epigrammatischen Kürze und zutreffenden Schärfe geben, wie das Flemingische ist. Ein absichtliches Zusammenschweissen hätte zu Breite und Verflachung führen müssen. Man hat also hier ein vorzügliches Beispiel für Flemings lebendige Belesenheit vor sich; für ein angeschlagenes Thema fallen ihm eine Reihe von Belegstellen ein, die er freier und unfreier verwertet. ...

Von den in diesem Capitel herangezogenen einundzwanzig Belegstellen entfallen auf Horaz zehn, auf Ovid acht, auf Catull, Tibull und Columella je eine. Aber an Wichtigkeit des Einflusses bleibt diesmal Horaz hinter Ovid zurück.

Auch in diesem Abschnitte sind die Entlehnungen nahezu ausschliesslich formaler Natur. Ausserlicher Aufputz wechselt mit ganz allgemein gehaltenen Betrachtungen über die Unbeständigkeit alles Irdischen ab; von einem seelischen Verhältnisse des Dichters zu dem Inhalte der Entlehnungen ist hier nichts zu spüren.

## V. UNVERGÄNGLICHKEIT DER DICHTUNG

Die zwei Stellen aus den Deutschen Poemata, die in Bezug auf dieses Thema am ausführlichsten behandelt werden,<sup>2</sup> sind PW I 5, 55-56 und PW IV 44, 9-14. PW I 5, 55-56 ist im Wortlaut und im Inhalt einer Stelle aus Ovids

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 88-89.

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 36-38.

Metamorphosen verwandt. PW IV 44, 9-14 ist interessanter, denn das Gedicht wurde später als PW I 5 geschrieben und es zeigt also, wie sich Flemings dichterische Selbständigkeit entwickelt hat.<sup>1</sup>

Fleming zieht...zwei sehr nahe verwandte lateinische Gedichte heran, verschmilzt beide miteinander und schmückt das Ganze mit einigen neuen Zuthaten aus.

Die Stelle von Horaz, c. III 30, 1 ff., weist auf den Stolz des Dichters, dass er ein ewiges Denkmal gerichtet hat, hin. Fleming in PW IV 44, 9-14 versucht dagegen eines zu errichten. Horaz und Ovid, die gewissermassen als Anreger gedient hatten, sind überzeugt, ihre Dichtung wird ewig bleiben. Fleming sieht nicht ein ewiges Leben für seine Dichtung, dennoch bleibt sie bis zum Weltuntergang (Vers 14).

Nicht alle Stellen, die das Motiv der Unsterblichkeit der Dichtung aufweisen, ahmen direkt ein römisches Original nach. Nachdem Fleming das Motiv übernommen hat, verwandelt er es, so dass "die Ausführung selbständig ist".<sup>2</sup> Hier lebt der antike Einfluss nur mittelbar fort.

#### VI. DIE DICHTUNG VERLEIHT LEBLOSEN SACHEN UNSTERBLICHKEIT

Dieses Thema wurde im Kapitel V über den Dichter und den Tod, kurz besprochen. Verse PW IV 54, 85-112 und PW IV 44, 31 ff. zeigen eine Anlehnung an Tibull, bei dem dasselbe

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 37.

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 38.

Thema zu finden ist. Wiederum ist hier Flemings Ausführung selbständig, denn das Thema wird von ihm erweitert und ausführlicher behandelt.<sup>1</sup>

#### VII. DIE METAPHER DER DICHTUNG ALS QUELLE

PW IV 39, 1-10 ist ein Vergleich zwischen der Dichtung und einem "kleinen schwachen Fluss" (Vers 3). Der "kleine Bach" (Vers 8), einmal "helle floss" (Vers 9) und "häufig übergossen" (Vers 6), ist jetzt trübe und überschwemmt von Traurigkeit. Wegen der Traurigkeit kann Fleming "nichts bessers dichten" (Vers 26).

PW IV 39, 1-10 scheint eine gewisse Ähnlichkeit mit Ovids Trist. III, 14, 33-36 aufzuweisen. Was das Thema dieser Arbeit betrifft, so benutzt Fleming "verdirbt" und "stirbt" an der Stelle. "Die fremde Flut" der Traurigkeit verdirbt den Lauf des Flusses, indem die Ufer überschwemmt werden. Tropsch vergleicht "verdirbt" (Fleming, Vers 5) mit dem Wort fregere im lateinischen Text (Ovid, Vers 33). Die Stelle bei Ovid, ingenium fregere meum mala, bezieht sich auf die Stilllegung der Phantasie wegen des Unglücks der Verbannung. Fleming schreibt zwar von Dichtung, die Stille ist jedoch sinnverwandt, da die Phantasie die Dichtung erzeugt. Die Stelle Ovids bezieht sich sowieso auf "den Grund der Schwächlichkeit der...Gedichte".<sup>2</sup> Fregere, die

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 42.

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 46.

ich hier als "Stilllegung" übersetzt habe, ist wohl frīgēre --ich finde Flemings Gebrauch "verdirbt" sehr gut.<sup>1</sup>

Im Vers 26 klagt Fleming, er könne "nichts bessers dichten". Die Traurigkeit "stirbt" "sein klares Wasser" (Vers 6). "Stirbt" ist eine Übersetzung des Wortes perit aus Vers 36 der Ovidischen Stelle.<sup>2</sup>

#### VIII. VATERLAND

Alle drei Beispiele, die Tropsch bespricht, haben eine Verbindung zum Todesmotiv. O II 1, 22-26 bezieht sich auf den Heldentod. In diesem Falle ist die Bereitwilligkeit zu sterben nicht total aus Vaterlandsliebe, wie Tropsch meint. Es handelt sich hier um den ritterlichen Tod, "Tapferkeit und Treue" (Vers 21), in dem Wunsch "frei sein wollen oder tot" (Vers 30). Dennoch bezieht Tropsch die Stelle, Verse 22-26, eventuell richtig auf Horaz.

Ähnliches steht auch im anderen Beispiel O IV 21, 74-76. Es bezieht sich ebenfalls auf einen ritterlichen Tod im Dienste der Christen gegen "die blassen Heiden" (Vers 44), die auch "Hunde" (Vers 52) genannt werden. Dieses Gedicht ist eine Aufforderung und wird deswegen mit rhetorischen Stilelementen aufgebaut. Die Stelle O IV 21, 74-76 wird mit einer Stelle von Horaz verglichen.

<sup>1</sup>Vgl. Charlton T. Lewis und Charles Short, A Latin Dictionary (Oxford : Oxford University Press, 1958), S. 781, Spalte 2, "frigere".

<sup>2</sup>Tropsch, a. a. O., S. 46.

Das letzte Beispiel ist, wie die anderen zwei, eine Aussage über den ritterlichen Tod. PW IV 54, 210 schlägt "die ritterliche Faust" und "macht den Landsman frei" (Vers 211). Die Stelle, die auf Martial zurückgeht, ist das Statement, "Wer tot ist, nützt nicht mehr" (Vers 207). Der Tote kann also nicht gegen den Feind und für das Vaterland kämpfen. In den Versen 215-228 dreht Fleming die Rede weg vom Krieger und stellt sie auf sich selber, und deshalb auf den Dichter überhaupt. In diesem Lichte gesehen, ist die Bemerkung Tropschs besonders gut am Platze: "Wo ein vaterländisches Gedicht etwas Wesentliches oder individuell Empfundenes enthält, dort ist Fleming selbständig."<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 83.

## IX. DER PETRARKISMUS

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde erwähnt, der Petrarkismus sei ein System, von dem der Dichter seine Motive übernehmen könne. Die Ausführung dieser Motive bliebe jedoch jedem Dichter frei. Wie frei die Darstellung tatsächlich ist, ist eine Frage, bei deren Beantwortung die Meinungen weit auseinandergehen. Pyritz, der erste, der den Petrarkismus als System und nicht als Einfluss direkt von Petrarca sah, spricht sehr negativ über die Ausführung: sie sei eine blosse Schablone. Fechner, in Der Antipetrarkismus,<sup>1</sup> sieht einige Dichter, wie Opitz zum Beispiel, als Gegner des Petrarkismus aber sie benutzen petrarkistische Motive, um ihre Kritik auszudrücken. Forster in The Icy Fire sieht den Petrarkismus als experimentelles Mittel, um eine neue Poetik zu schaffen.<sup>2</sup>

Mason goes on to say: "The points are lifted from various sonnets and other poems of Petrarca but, so abstracted and reassembled, they refuse to cohere or suggest a limiting form. A poem like this could go on for ever, or at least until the whole Petrarchan stock were exhausted. It might have been put together by a committee, each member contributing a borrowed comparison." One may agree with this and

<sup>1</sup> Jörg-Ulrich Fechner, Der Antipetrarkismus (München : Fink, 1970), S. 13-21.

<sup>2</sup> Leonard Forster, The Icy Fire : Five Studies in European Petrarchism (Cambridge : Cambridge University Press, 1969), S. 76 & 83.

still not think that a poem thereby stands condemned; as a five-finger exercise in the use of Petrarchan diction, it is at least meritorious, and I see no pressing reason to regard it as anything else. ...

The attraction of Petrarchism to people who were trying to create a new poetic diction was that they needed something to imitate and here was something supremely imitable.

Ob Fleming bemüht war, eine neue Poetik zu schaffen, ist jedoch fraglich. Was immerhin die selbständige Ausführung betrifft, widmen Pyritz und Ingen das letzte Kapitel ihrer Bücher dem Thema, dass innerhalb des Systems doch ein selbständiger Ausdruck zustande komme. Eine Ode bietet ein Beispiel, wie Fleming das petrarkistische Gut verwendet.

I. VERGLEICH ZWISCHEN FLEMINGS  
 "ARIA" O V 3 ("AUF DIE ITALIANISCHE WEISE:  
 O FRONTE SERENA")  
 UND PETRARCAS GEDICHT GRÖßER-NUMMER 161  
 AUS DEM CANZONIERE

Im Titel des Gedichts weist Fleming auf eine italienische Vorlage, die jedoch nicht angegeben wird, hin. "Die sämtlichen vier französischen Vorlagen...und zwei der italienischen (O V 2 und O V 3) sind unbekannt", schreibt Pyritz.<sup>1</sup> Es wird hier versucht, zu zeigen, dass O V 3 eine freie Nachbildung eines Gedichts aus Petrarcas Canzoniere ist.

Struktur. Auffallend ist zunächst einmal bei beiden Gedichten weitgehend das Erscheinen des O-Lauts. Alle Strophen beginnen mit dem gleichen Ausrufungswort, O. Bei

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 87.



Flemings Gedicht steht ein O am Beginn des ersten und letzten Verses jeder Strophe. Dieses Phänomen erscheint bloss in der ersten Strophe des italienischen Gedichts. Flemings Ode weist durch Wiederholung eine strengere Struktur als das italienische Sonnet auf (ausgenommen die erste Strophe). Die zweite Strophe des italienischen Sonnets beginnt dreimal mit O. Fleming übernimmt die dreifache O-Erscheinung und, weil sie die zweite Strophe ist, wiederholt er die O-O-O Struktur zweimal. In der zweiten Strophe sind zwei Verse, die nicht mit O anfangen; die letzten zwei Verse der zweiten Strophe beginnen vielfach mit O, werden in beiden Gedichten innerhalb der Verszeilen weitgehend mit dem O-Laut unterbrochen. Auffallend ist auch der Gebrauch von O in der zweiten Strophe bei Fleming und der ersten bei Petrarca:

O...! o...pronti!  
 O...memoria! o fero adoro!  
 O possente...! O...core!  
 O occhi..., occhi non..., ...fonti!

O Sonne der Wonne  
 O Wonne der Sonne  
 O Augen, so saugen

Obwohl Fleming seine Verse nicht mit einem Ausrufungszeichen unterbricht, wie Petrarca, zeigen die beiden Gedichte etwa die gleiche Zahl von Ausrufungszeichen auf--Fleming 9, Petrarca 10--eine Zahl, die für beide Dichter übermässig gross ist. Eine bestimmte Struktur im Gebrauch von Ausrufungszeichen lässt sich jedoch nicht aufweisen, weder bei Petrarca noch bei Fleming.

Flemings Gedicht geht von dem strengen Versfuss u'uu'u aus. In Petrarcas Gedicht endet jeder Vers mit demselben Versfuss. Über den Gebrauch dieses Fusses schreibt Dürrenfeld:<sup>1</sup>

Opitz verwarf dreisilbige Versfüsse, und Fleming hat nur ein einziges Mal in einer früheren Ode, einem aus dem Italienischen übersetzten Tanzliedchen (O V 3), Doppelsenkungen erprobt.

Von der Struktur ausgehend, einmal im Hinblick auf den Gebrauch des Vokales O, zu zweiten im Hinblick auf den gleichen Versfuss, lässt sich von beiden Gedichten Folgendes behaupten: Fleming hat entweder das italienische Original vor Augen gehabt oder es wenigstens gut im Gedächtnis behalten, als er O V 3 gedichtet hat.

Inhalt. Nicht nur in der äusseren Struktur, sondern auch im Inhalt sind Vergleiche zu ziehen. Flemings

O Augen, so saugen  
Das Licht meiner Auge!

erinnert an

o occhi miei, occhi non già, ma fonti!

Die Augen, so saugen, kommt dem italienischen Wort fonti nahe, das hier als Tränenquellen zu übersetzen ist.

Ebenfalls ist "o liebliche Wangen" dem o bel viso ähnlich.

Selten gibt Fleming seinen Gedichten einen italienischen Titel: "Auf die Italiänische Weise : O fronte serena . Der Titel gibt einen Hinweis auf ein italienisches

<sup>1</sup> Eva Dürrenfeld, Paul Fleming und Johann Christian Günther : Motive, Themen, Formen, Dissertation Berlin 1963 (Tübingen : 1964), S. 96.

Vorbild: in dem Gedicht Petrarca's ist von serena nicht die Rede--aber viso (Gesicht) und fronte (Stirn) sind sinnverwandt.

Flemings Gebrauch von

..., ich sterbe  
Ich sterb', ich verderbe

möge vom italienischen

...e voi nude ombre e polve

kommen. Der italienische Herausgeber Dino Provenzal erklärt polve als gentili amanti ora morti.<sup>1</sup> Hier ist das Wort polve --Pulver--mit den deutschen Wörtern "sterben" und "verderben" in Bedeutung gleichzusetzen.

Nach dem Schema des Begriffs "Petrankismus", wie er von Pyritz dargestellt wird, haben beide Gedichte folgende petrarkistische Themen gemeinsam:

1. Geliebte als Tyrann
2. Todesmotiv
3. Augenmotiv
4. Wangen-Angesicht-Motiv

Doch verwendet Fleming eine Reihe petrarkistischer Themen und Motive: unerwiderte Liebe; Wangen-Motiv; Kuss-Motiv; Himmel-Motiv; Augen-Motiv; Sonnen-Motiv; Todesmotiv; Geliebte als Arzt ("heile!"), Geliebte als Engel, Tugend- bez. Fromm-Motiv, Geliebte als Macht über dem Liebenden. Trotzdem sind diese Themen und Motive in einer Weise verwendet, die dem Vorbild überhaupt nicht ähnelt. Der Inhalt der Gedichte ist

<sup>1</sup>Francesco Petrarca, Canzoniere, hrsg. v. Dino Provenzal, Biblioteca Reclam (Milan : 1969), (Gröber-) Gedichte Nr. 161.

grundverschieden: Petrarca drückt ein starkes Weh aus, Fleming ein Sehnen und Verlangen im Sinne "Komm, eile zum Lieben". O V 3 ist heiter, liedhaft, positiv: "O himmlisch beginnen,/O Himmel auf Erden". Die Geliebte hat die Macht, den Liebenden himmlisch glücklich zu machen. Bei Petrarca ist keine Versöhnung: qual e' l mio male.

Das Motiv des Todes ist bei Petrarca der Ausdruck eines Vergleichs, tote oder lebendige Seelen sehen ihren Leid, das so stark ist, dass beide Tote und Lebendige es sehen können. Bei Fleming ist das Sehnen so stark, es wirkt physisch tödlich; der Liebende braucht deswegen die heilende Kraft der Geliebten.

Fleming ist seinem Vorbild keineswegs sklavisch gefolgt. Das Vorbild, insofern es benutzt wird, wird bei ihm zur freien Nachbildung und höchstpersönlichen Aussage.

## II. DIE ÜBERSETZUNGEN

Von den Gedichten, die Fleming ins Deutsche übersetzte, weisen nur fünf einen Zusammenhang mit dem Todesmotiv auf. Die Gedichte sind: PW V 5, 7; PW V 7, 2; PW V 8, 7 & 31-32; O V 4, 21-22 & 31-32; S IV 6, 5. PW V 7, 2 enthält das Thema der mit einem Pfeil tötenden Augen (eine Abwandlung des Amor-Themas). In PW V 8, 7 sind Reichtum, Geld und andere Schätze ohne Wert (tot), verglichen mit dem Wert der Liebe. PW V 8, 22 "es ist ein totes Küssen" bezieht sich auf Küssen als Erwidern der Liebe (vgl. auch PW V 8, 26-

28). O V 4, 21-22 ist ebenfalls ein Motiv der erwiderten Liebe durch einen tötlichen Kuss. S IV 6, 5 bezieht sich auf Hero und Leander: der Tod hält ihn nicht zurück, zu seiner Geliebten zu schwimmen. Bisher weisen Flemings Übersetzungen keine Thematik des Todes auf, die er nicht von irgendeinem petrarkistischen Dichter hätte übernehmen können. Drei Gedichte sind aus Heinsius übersetzt (PW V 7; PW V 5; O V 4) und man könnte sagen, Fleming hat eine gewisse Vorliebe für Heinsius, aber dies ist für eine Untersuchung des Todesmotivs allein nicht massgebend.

Der Gebrauch des Todesmotivs in PW V 5 ist jedoch wichtiger als die anderen Übersetzungen, denn Verse 7-8 weisen eine Ausdruckssteigerung auf.<sup>1</sup>

Wichtiger ist die andere Tendenz zur Steigerung des Ausdrucks, die zunächst als äussere Häufung in Erscheinung tritt--so, wenn in PW V 8, 2 das einfache possedere Guarinis doch Schätze, Geld und Gut verdeutscht wird--, dann aber vor allem als Verstärkung der Affektäusserungen. Kräftig verdeutlichend wird so aus dem gemoet des Heinsius ein treuer Mut (PW V 4, 4), aus seiner Antithese:

...die my de strijt andoet,  
Die acht ick boven al  
die schärfere:  
...die mir den Tod antut,  
Die acht' ich Allem vor.

(PW V 5, 7-8)

Die Tatsache, dass die letztgenannten Fälle den sonst so überaus wortgetreuen Übersetzungen aus dem Holländischen entstammen, gibt ihnen noch besonders Gewicht.

### III. HYPERBOLIK UND ANTITHETIK ALS ELEMENT DES PETRARKISMUS

<sup>1</sup> Pyritz, a. a. O., S. 106; die Nummer des zitierten Gedichts wird jedoch von mir angegeben.

Flemings Liebeslyrik ist stark von Petrarkismus durchhaucht und, was das Todesmotiv betrifft, begegnet einem hier ein anderes System als bei der nicht-Liebeslyrik. Das Motiv wird zwar mit ähnlichen Stilmitteln aufgebaut, aber der Inhalt ist anders. Beim Ausdruck des Todesmotivs werden häufig Hyperbolik und Antithetik verwendet. Pyritz beschreibt den Gebrauch dieser petrarkistischen Stilelemente, indem er von der Lyrik Scaligers spricht, dessen Poemata Fleming kannte.<sup>1</sup>

Im ersten Bande seiner "Poemata", vor allem in dem Zyklus "Thaumantia", ist alles versammelt, was petrarkistischer Formwille je erdenken konnte, sind Antithetik und Hyperbolik als Stilprinzipiel mit der Konsequenz des Wahnsinns durchgeführt. Auch den Antipetrarkismus hat Scaliger in sein Repertoire mit einbezogen. Auch wenn er sich, wie in den "Manes Catulliani", als Römer schminkt, grinst uns doch jeden Augenblick die Jammermiene des Petrarkisten an. Die Sinnesfreude des Catull geht ihm recht gründlich ab: er fürchtet, sterben zu müssen, wenn er die Liebste nackt erblicken sollte. ... (Die Liebste) hat in der Tat nichts Menschliches mehr: sie ist ein kolossalisches Gespenst, ein blitz- und feuer-speiender Dämon geworden. Wenn sie ein Veilchen ansieht, dann welkt es schon von der ungeheuren Glut dieses novus Sirius; wenn sie ihn ansieht, dann werden ihm Haar und Augen zu Asche. Sein Herz aber wird merkwürdigerweise unter ihrem Blick zu Eis, während er doch das Eis der Flüsse schmelzen kann. Einmal fordert Scaliger die Liebste auf, ihr Haar am Feuer ihrer Augen oder den Flammen seiner Brust zu trocknen. So weit kam es mit der Metaphernwelt des Canzoniere! Ein anderes Beispiel zeige die Antithetik Scaligers: die Blumen, die sie schickte, brennen, von den Augen der kalten Liebsten angezündet; seine Flammen aber löschen diese Glut. Im übrigen ist die Liebe dieses Dichters auf alle Fälle Tod: ist die Geliebte hart, stirbt er; ist sie hold, stirbt er auch; ob er bei ihr oder fern ist, er stirbt; sieht sie ihn an, stirbt er vor Hitze; sieht sie weg, stirbt

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 154-155.

er vor Kälte. Es gibt überhaupt und schlechterdings keine Gelegenheit, die diesen Dichter nicht veranlasst, seinen Tod alsbaldigst anzukündigen. Wie eine Parodie erscheint das Ganze; bedenkt man aber dieses Mannes Wirkung, der sich selbst Fleming in seinem "Suavia" nicht entzog, so ist man doch genötigt, ihn ganz ernst als das zu nehmen, was er ist: als Exponenten einer künstlerischen Richtung, der drei Jahrhunderte lang Europa wie einer Psychose unterlag. Dass die Liebe Scaligers Fiktion ist, eine Spekulation auf dichterischen Ruhm, das glaubten wir ihm gern auch ohne seine Versicherung. Für die Mehrzahl der Petrarkisten wird das gleiche gelten; der Italiener Ludovicus Pascalis spricht sich zur gleichen Zeit über den Wahrheitsgehalt erotischer Klagelyrik ganz prinzipiell und unbefangen aus.

Fleming ist virtuoser im Gebrauch von petrarkistischen Elementen, aber dieses Beispiel sollte dazu dienen, eine Ahnung davon zu vermitteln, wie im Petrarkismus die Liebe dargestellt wird. Für das Todesmotiv, das als Stilelement von wesentlicher Bedeutung ist, sind zwei Kennzeichen, ganz allgemein gesehen, dass der Liebende stirbt, wenn die Geliebte hold ist und auch wenn sie unhold ist.

#### IV. TOD ALS ADJEKTIV

Beispiele des Gebrauchs der Hyperbolik im Ausdruck des Todesmotivs findet man in S IV 48; S IV 50; S IV 96 und S IV 82 u.a.m. In S IV 50, 8 ist der Glanz der Jungfrau so schön, dass eine Blume dagegen matt erscheint: "Für diesem Glanze stirbt der Blumen schönste Zier" (S IV 50, 8). In S IV 48, 3-6 übertrifft die Schönheit der Jungfrau die Sonne, so dass die Sonne "sich zu Tode gräme". In S IV 96, 10-11 stehen seine schamroten Finger "wie sterbende

Geberden" vor der Pracht ihrer roten Lippen. Und in S IV 82, 12 ist die Geliebte ein "Exempel einer Gunst, die Tod und Leben trutzt".

Das Wort "Tod" wird also benutzt, um den Ausdruck der Huldigung so weit wie möglich zu steigern.

#### V. TOD WEGEN ERWIDERTER UND UNERWIDERTER LIEBE

Im Petrarkismus bilden vielleicht zwei grössere Gruppen: der Tod als Folge erwideter Liebe und der Tod als Folge unerwideter Liebe. Ein Beispiel des Todes wegen unerwideter Liebe ist O V 20, 29-32.<sup>1</sup>

Kan ich denn keine Huld' erlangen,  
so lass mich die Gunst nur empfangen  
und wolle doch mit mir,  
dass ich stracks sterbe hier!

(O V 20, 29-32)

Umgekehrt jedoch stirbt er auch, wenn sie die Liebe erwidert:<sup>2</sup>

Mein Lieb, das zornig war, das lacht mich freundlich an  
so dass ich von sonst Nichts als Freude sagen kan.  
Ich fühle noch den Tod durch alle meine Glieder

(S IV 63, 2-4)

#### VI. DIE LIEBE-KRIEG-METAPHER

<sup>1</sup>Vgl. a. O IV 23, 5-6; O IV 48, 9-16 & 33 & 44; O V 5, 1-2; O V 6; O V 13, 17-19 & 23; O V 23, 6-7; O V 35, 9-16; S IV 19, 1 & 11-14; S IV 55, 3-4; S IV 58, 3-4 & 9-10; S IV 61, 2-4.

<sup>2</sup>Vgl. a. O IV 4, 19-24; O IV 5, 1 & 19-20; O IV 47, 29-30; O V 32, 1-4 & 43-49 & 113-116 & 131-133; O V 33, 13 & 31-36; S IV 9, 1 & 6-10; S IV 53, 1-4; S IV 59, 1-3 & 12-14.



Zwei Beispiele der antithetischen Ausdruckssteigerung findet man in der Liebe-Krieg-Metapher. Das eine Beispiel kommt aus PW III 7, 233-236.

Es ist auf Nichts gemeint,  
als nur auf lauter Leben./  
Nichts als der Tod bleibt tot.  
Wolt ihr mir Glauben geben:/  
der Feind, der euch so trutzt  
und fordert stolz herfür,/  
der hat so dünne Haut,  
so weiches Fleisch als ihr./

(PW III 7, 233-236)

Diese Stelle bezieht sich auf die Brautnacht und ist ein Wortspiel aus "Lieben kommt Leben". Das Wortspiel wurde schon im dritten Kapitel auf Seiten 27 und 28 dieser Arbeit erwähnt (vgl. also auch PW III 6, 463). In PW III 7 trägt die Antithetik betont auch die Idee "durch Liebe kommt Leben": "dass ihr aus dieser Schlacht das Leben bringen solt" (Vers 232).

Das andere Beispiel reiht sich ebenfalls in die Verbindung des Todes mit dem Liebeskrieg. Dieses Beispiel ist der Gebrauch von "Tod" anstatt "Streit" in der Übersetzung aus Heinsius (Fleming, PW V 5, 5). Da die Stelle auf Seite 121 dieser Arbeit schon besprochen wurde, braucht sie hier nicht wiederholt zu werden.

## VII. DER TÖTENDE LIEBESGOTT

Zwei in der Renaissance beliebte Themen, die scheinbar erst im frühen 16. Jahrhundert geprägt wurden, sind das Motiv des blinden Amors und das Motiv des tötenden

Liebesgottes.<sup>1</sup> In der Dichtung Flémings kommt das Motiv des blinden Amors<sup>2</sup> ohne das Todesmotiv aus, während das Motiv des tötenden Amors mit mehreren Todesmotiven verbunden wird.

Hymen, Venus und der Knabe,  
der die Lieben führt zu Grabe,  
da nichts als der Tod bleibt tot,  
die begleiten sie, die Lieben,  
die sich freuen und betrüben  
über der nun nahen Not.

(O III 12, 19-24)

In O V 18, 19-22 wird es klar, dass Fleming die von Amor erzeugte Liebe meint, wenn er vom tötenden Liebesgott spricht:

Ich schwöre bei den Flitz' und Pfeilen,  
darmit der kleine Gott uns zwingt,  
dass ich mich lassen übereilen  
diss, was mir nun den Tod fast bringt.

(O V 18, 19-22)

In O V 25, 53-56 tötet Amor; in Versen 5-8 ist auch Natur-Gleichlauf mit dem Liebenden (dem Toten).

Blitz, Regen, Nebel, Sturm und Wind  
sind mich zu töten ganz gesinnt,  
das Wetter schlägt zusammen  
mit Güssen und mit Flammen.

(O V 25, 5-8)

Und du, o Stifter dieser Not,  
Kupido, dem ich flehe,  
bist du des Himmels stärkster Gott,  
so wehre diesem Wehe!  
O Kind, o Knabe, gross von Macht

<sup>1</sup> Vgl. Erwin Panofsky, Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, Harper Torchbooks Nr. TB/1077 (New York : Harper & Row); Edgar Wind, "Amor as a God of Death" in Pagan Mysteries in the Renaissance (London : Faber & Faber, Ltd., 1968), S. 152-170.

<sup>2</sup> PW III 2, 372; O V 12, 16 & 30.

nim deinen Diener doch in Acht,  
 der sich erbeut, sein Leben  
 in deinen Tod zu geben.

(O V 25, 49-56)

Der Sinn der O V 39, 21-30 & 37-40 ist etwa folgender:  
 indem Amor tötet, so liebt Anemone. Weil sie liebt, ist sie  
 tot. Weil sie liebt, hat sie Schmerz. Weil sie schmirzt,  
 ist Neren tot. Aber weil sie liebt, ist er jetzt von  
 seinen Schmerzen, wegen ihrer Unhold über sein Scheiden=  
 müssen erzeugt (Verse 7-8), befreit.

Nach dir, du Harte,  
 bin ich es, der ich warte!  
 fuhr Amor auf.  
 Stracks sank sie nieder,  
 kam auch zu sich nicht wieder,  
 so starb sie drauf.  
 Den toten Geist  
 streut Amor aus für Samen,  
 bald wuchs ein Kraut, das nach der Nymfen Namen  
 noch itzund heisst.

(O V 39, 21-30)

Neren ist tot  
 von Anemonens Schmerze:  
 ich werd' entfreit durch Anemonens Herze  
 von aller Not.

(O V 39, 37-40)

In O II 16, 31-33 und in PW V 12, 4 tötet Amor mit  
 seinem Pfeil:

aus deiner Bogen Kunst und tötenden Geschossen  
 (PW V 12, 4)

Und in O III 16, indem Amor Pfeil und Flamme tötet, so  
lebt der Tote als Liebender:

Amor bot ihr bald die Spitze  
 mit dem Flitze,  
 den er gleich auch schnellte los.  
 Drauf fällt unser Bräutigam eben  
 ohne Leben  
 in der Kräuter grünen Schoss.

Da kam Zynthius, der schöne,  
                   mit Getöne  
 durch den dicken Dannenwald  
 Alle die gesamten Feinde  
                   wurden Freunde,  
 und der Tote lebte bald.  
                                   (O III 16, 31-42)

### VIII. KÖRPERLICHE AUSWIRKUNGEN

Das Verhältniſs des Liebenden zur Geliebten wird sichtbar gemacht, indem der seelische Vorgang des Liebenden "in körperlichen Auswirkungen"<sup>1</sup> versinnlicht wird. Motive ständige Schlaflosigkeit; bleiches Gesicht; Gelenke ohne Kraft, Adern ohne Blut; körperliche Abmagerung als Sympton der Liebeskrankheit; Körper ohne Mark und Gebein, u.a.m.<sup>2</sup>

"In S IV 93 schildert (Fleming) seinen seelisch-körperlichen Zustand als Vorstadium eines gewissen Todes."<sup>3</sup>

Ach, Amor, fleuch geschwind und sags ihr eilend an.  
 Es ist um mich geschehn, ich lieg' in letzten Zügen.  
 Das Blut ist ausgedorrt, das heisse Mark versiegen,  
 ich singe selbst mein Lied, ich Tode naher Schwan.

Ach, eile, sag es ihr. Es ist um mich getan.  
 Die Wichtigkeit der Pein ist über mich gestiegen:  
 Das müde Herz klopft, ich kan nicht Odem kriegen.  
 Es ist mir möglich nicht, dass ich mehr leben kan.

Jedoch, verzeuch noch hier, bis mein gewisser Tod  
 dich fertigt bald von hier. Diss kanst du hoch bewehren,  
 Ich brenne lichter Loh und schwimm' in meinen Zehren.

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 216.

<sup>2</sup>Vgl. Pyritz, a. a. O., S. 217. Dass Opitz Son. 27, 9-14 die mögliche Quelle für Flemings S IV 93 war, übersieht Pyritz völlig.

<sup>3</sup>Pyritz, a. a. O., S. 225.

Erzähl's ihr, was du siehst, von meiner Todesnot.  
 Ich kan nicht totarm sein. Verschonen mich die Flammen,  
 so schlägt diss Tränenmeer doch über mich zusammen.  
 (S IV 93, "An Amorn")

Das Vorstadium des gewissen Todes in S IV 93 wird eine  
 "Stockung der Lebensfunktionen"<sup>1</sup> in S IV 63, 4-6:

Ich fühle noch den Tod durch alle meine Glieder,  
 die Wangen wurden blass, die Augen sunken nieder,  
 das Herze ward mir Blei.  
 (S IV 63, 4-6)

In O V 40, 9-16 ist, wie in S IV 63, 4-6 der Tod schon  
 vollzogen:

Nicht gläub' ich, dass die letzte Not  
 mir grössre Qual kan machen.  
 An mir lebt nichts nicht als der Tod,  
 der stark ist in mir Schwachen.  
 Das kranke Herze windet sich,  
 die matten Augen brechen.  
 Nichts denk' ich, Liebste, denn an dich,  
 doch kan mein Mund nichts sprechen.  
 (O V 40, 9-16)

Über die antithetische Darstellung des Todes in zwei  
 Sonetten von Fleming äussert sich Pyritz so:<sup>2</sup>

Zwei volle Sonette sind der breiten Ausmalung  
 dieses psychophysischen Phänomens gewidmet, einander  
 ähnlich in der motivischen Einkleidung. In S IV 24  
 wird Amor gebeten, ein Bild des Dichters in seiner  
 jetzigen Verfassung zu entwerfen und es der Liebsten  
 zu bringen, von deren Schönheit er so ungestalt  
 geworden ist--ob sie sich bei solchem Anblick nicht  
 vielleicht zur Güte kehren möchte. In Son. IV 93  
 wird Amor an die Geliebte abgefertigt, ihr mündlich  
 von den Qualen des Dichters zu berichten. Von  
 Hoffnung ist keine Rede mehr. --Die Ausdrucksmittel  
 nun, mit denen die Liebesnot in jenem Bilde und in  
 diesem Bericht sinnfällig gemacht werden soll, sind  
 wieder wesentlich dieselben. Tränengewohnte Augen

<sup>1</sup> Pyritz, a. a. O., S. 218

<sup>2</sup> Pyritz, a. a. O., S. 218.

todblasse Wangen, bleiche, trochene Lippen, matt und siech gewordene Hände und Füße (Son. IV 24); ausgedörrtes Blut, versiegtes Mark, Herzklopfen und Atemnot (Son. IV 93)--das sind die Kennzeichen der Liebeskrankheit, wie sie die Weigerung der Frau hervorruft. Wenn nun noch eindringlichst gesagt wird, dass diese Krankheit unabwendbar zum Tode führen müsse (Son. IV 93), so ist ein Äusserstes an hyperbolischer Auftreibung geleistet.

In S IV 93, 14 wird der Liebende im eigenen "Tränenmeer" ertränkt. In S IV 100 gibt ihm der Blick auf die Tränen der Geliebten "ein solches Herzklopfen", er stürbe, wenn sie nicht bald aufhört, zu weinen.

Hört auf, sonst wird mir noch von euch der Tod getan,  
indem ihr mir erweckt ein solches Herzklopfen.  
(S IV 100, 7-8)

O Angsttau, der mein Herz' hat matt und welk gemacht,  
ists noch nicht gnung, dass du bisher dich um hast bracht,  
wilst du dich, mich und sie in eine Grube fällen?  
(S IV 100, 12-14)

In der letzten Strophe, in Versen 12-14 also, werden die Tränen als "Angsttau" angeredet. Die Tränen werden anthropomorphiert, indem sie angeredet werden, aber auch, indem sie sich selber, die Geliebte und den Liebenden töten.

## IX. SEELENRAUB

Das Motiv des Seelenraubs ist für den Petrarkismus ein wichtiges, denn--wie Pyritz erwähnt--wird das Thema von Petrarca sowie von vielen Petrarkisten durch die Jahrhunderte hindurch verwendet.<sup>1</sup> Für Petrarca ist es ein existentielles Thema.<sup>2</sup> Es ist jedoch schwierig, das Thema

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 192-196.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 193.

bei Fleming genau zu bewerten, denn das Motiv erscheint in seinen Werken in mehreren Variationen.

Das Seelenraub-Motiv findet man in drei Variationen (zwei hängen mit dem Todesmotiv zusammen): Seelenraub mit Kuss; Seelenraub ohne Kuss; und Seelenraub im Traum. Die Stellen, in denen das Seelenraub-Motiv vorkommt, sind Übersetzungen oder Freigestaltungen nach Gedichten anderer Poeten. Die drei Gedichte, in denen das Motiv des Seelenraubes mit Kuss vorkommt, sind Übersetzungen aus Heinsius und Barth (PW V 1; PW V 2 und das denen verwandte "Zahnstocher"-Gedicht FW V 4). Auch die Basia, die zum Thema gehören, hier aber nicht behandelt werden, da sie lateinische Gedichte sind, sind ebenfalls Übersetzungen.<sup>1</sup> PW V 18 schreibt Pyritz einer Nachbildung aus Barth zu. Diese Nachbildung besteht als PW V 1, so dass PW V 1 der praktische Urheber von PW V 18 ist.<sup>2</sup> Ich meine, dass Pyritz mit dieser Ansicht zu weit geht, da die Gedichte einander kaum ähneln, dass ausserdem das Motiv des Seelenraubs beiden Gedichten gemeinsam ist. Aber auch hier ist der Wortlaut im Ausdruck des Motivs vom einen zum anderen Gedicht verschieden. Fernerhin sehe ich PW V 18 als ein Gedicht mit dem Motiv Seelenraub ohne Kuss, nicht wie in PW V 1, das einen Seelenraub mit Kuss ausdrückt. Über PW V 18 schreibt Pyritz auf Seiten 195-196 seines Buches:

<sup>1</sup> Pyritz, a. a. O., S. 195.

<sup>2</sup> Pyritz, a. a. O., S. 196.

Innerhalb der deutschen Lyrik hat Fleming das Seelenraub-Thema--ohne ausgesprochene Kussbeziehung --einmal selbständig behandelt, in PW V 18. Auf die flehentliche Bitte des Liebenden an die Frau, ihm sein gefangenes Ich zurückzugeben, folgt eine plötzliche Wendung und paradoxer Schluss:

Doch gieb mich nicht aus dir! Ich mag nicht in  
mich kehren.

Kein Tod hat Macht an mir, du kanst mich leben  
lehren.

Ich sei auch, wo ich sei, bin ich, Schatz nicht  
bei dir,

so bin ich nimmermehr selbst in und bei mir.  
Auch hier ist freilich nur die Formung selbständig.  
Der gedankliche Gehalt und motivische Aufbau ist  
restlos jenem Gedicht des Caspar Barth entnommen,  
das Fleming in PW V 1 paraphrasiert hatte.

Der Seelenraub im Traum erscheint nicht im Zusammen-  
hang mit dem Todesmotiv.

## X. DIE EINZELNEN FRAUENSCHÖNHEITEN

Im Petrarkismus werden "die einzelnen Frauenschön-  
heiten"<sup>1</sup>--die körperliche Schönheit der Frau--aufgezählt und  
panegyrisiert. Die Geliebte hat zum Beispiel:<sup>2</sup>

...das Antlitz wie Diamant (S IV 97, 9); die Wangen  
wie Rosen (Suav. 16, 29-30) oder Karneol (S IV 97,  
11); die Lippen duftende Tore (Suav. 16, 34 ff.),  
Korallenpforten (S IV 99, 9), rubinengleich  
S IV 97, 10), von einer Süsse, der gegenüber  
Konfektzucker wie Wermut schmeckt (PW III 6, 404 ff.);  
die Haare von Gold (Suav. 34, 1; S IV 5, 1),  
goldener als die Türme von Moskau (S IV 77, 1-6);  
die Hände wie Weinreben (Suav. 16, 45 ff.), edler  
als jeder Edelstein (S IV 97, 2-3); die Brüste wie  
Marmorbälle (Suav. 16, 40 ff.).

Diese Gattung der petrarkistischen Lyrik bezeichnet Smith

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 167.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 168.



"encomiastic poetry", die eine bestimmte Struktur aufweist.<sup>1</sup> Das Todesmotiv wird, mit Ausnahme des schon unter "körperlichen Auswirkungen" erwähnten Tränen-Motiv, auf drei Gesichtsteile beschränkt, nämlich auf den Mund, die Wangen und auf die Augen. Das Todesmotiv lässt sich innerhalb der encomiastischen Lyrik Flemings also keine besondere Struktur auffinden.

Der Mund (einschliesslich Lippen-Motiv). Fleming benutzt eine Bienenmetapher in S IV 16, um zu deuten, dass ein Anderer, der den süssen Mund der Geliebten küsst, von ihr--der "Honigmeisterin"--zu Tode gestochen werden sollte. Das Gleichnis hat übrigens eine lange Geschichte:<sup>2</sup>

Es begegnet zuerst in der altindischen Literatur, dann finden wir es bei Lukrez..., bei Horaz..., bei Seneca..., in der Spätantike bei Macrobius...; vielfach im Mittelalter und in der Renaissance belegt, scheint es dem Theoretiker des Barock fast unentbehrlich. Ausgespielt hat es dann in der französischen Literatur nach Sainte-Beuve, in der deutschen seit Herder, in der englischen nach Swift.

Fleming übernimmt, wie eigentlich in fast allen seinen Entlehnungen, bloss das <sup>C</sup> nackte Motiv, denn--soweit festzustellen ist--ist seine Ausführung vollkommen selbständig. In O V 23 gibt die Geliebte dem Liebenden Leben, indem sie ihn küsst.

Bis hieher bin ich tot,  
nun hat es keine Not.  
Sie, meines Lebens Leben,

<sup>1</sup> Herbert William Smith, The Forms of Praise in the German Poetry of Paul Fleming (1609-1640), Dissertation University of Wisconsin (1956).

<sup>2</sup> Ingen, a. a. O., S. 37.

hat mir diss wiedergeben,  
was uns den Mund macht rot.

(O V 23, 6-10)

In O V 4, 21-24, einer Übersetzung aus Heinsius' lateinischer Dichtung, stehen mehrere petrarkistische Motive nebeneinander:

dass sie mir gab ihren Mund  
der mich tötlich machet wund;  
da mein' arme Seele webt,  
da sie wohnt und allzeit lebt.

(O V 4, 21-24)

Indem sie ihn küsst, so tötet sie ihn auch. Sie nimmt ihm die Seele weg (Motiv des Seelenraubs), so dass er durch die erwiderte Liebe stirbt, seine Seele jedoch in ihr lebt.

Indem die Geliebte ihm ein Lachen gibt,<sup>1</sup> so bedeutet dies auch eine Erwidernng der Liebe, deswegen wird er wieder ein lebendiger Toter:

Drauf gab sie ein Lachen drein,  
das nicht könnte sachter sein.  
Diss besinnet so mein Sin,  
dass ich tot bei Leben bin.

(O V 4, 29-32)

Augen. Die Augen, indem sie ihn liebevoll ansieht, können töten. In PW V 7, 1-4, einem Gedicht, das ebenfalls eine Übersetzung aus Heinsius ist, macht eine Anspielung auf die tötende Bogenkunst des Amors:

Ach, Jungfrau, es ist satt.  
Der Pfeil von deinen Augen,/  
der sich in mich verkroch,  
der wegert mit den Tod./  
Mir wäre Sterben Lust;  
das will ja ganz nicht taugen;/

<sup>1</sup>Vgl. a. S IV 63, 2-4.

weil ich im Leben bin,  
so bin ich in der Not./

(PW V 7, 1-4)

Die Tränen der Geliebten töten auch. In S IV 100 wirken die Tränen tödlich auf den Körper des Liebenden. In S IV 84, 6-8 ist die körperliche Auswirkung weniger stark; er bittet die Geliebte, mit dem Weinen aufzuhören, ehe er vergeht.

Wangen. Dieses Motiv wird ein einziges Mal mit dem Todesmotiv verbunden. In S IV 24 wird Amor gebeten, den Liebenden mit totblassen Wangen abzubilden. Im Vers 12 wünscht der Liebende, dass die Geliebte "desto eh' zur Güte sich mag kehren". Daraus schliesst man, er ist tot, weil sie ihm die Liebe irgendwann nicht erwidert hat:

mal' Wangen, die der Tod heisst seine Mitgesellen  
(S IV 24, 3)

## XI. HITZE UND TOD

In der Nähe der Geliebten erzeugt sie im Liebenden eine Hitze, die tötet.<sup>1</sup>

die Hitze, die dich kreischt,  
die treibt mir den Schweiss/  
des kalten Todes aus.

(S IV 44, 2-3)

## XII. GESCHENKE UND TOD

Geschenke von der Geliebten werden Anregungen zur

<sup>1</sup>Vgl. a. S IV 93, 6 ff.

dichterischen Huldigung.<sup>1</sup> Das Todesmotiv wird in einem einzigen Gedicht dieser Art verwendet, nämlich in S IV 41. In diesem Gedicht ist dem Liebenden ein Armband so wichtig, er wird die Gabe mit ins Grab tragen:

Du mehr als edle Gabe,/
 solst auch mit dieser Hand,  
 der deinen, gehn zu Grabe,/
 wenn mich bedecken soll  
 mein blasser Leichenstein./

(S IV 41, 6-8)

### XIII. DER ABSCHIEDSSCHMERZ

Das Abschiednehmen von der Geliebten unterstreicht Flemings Unbeständigkeitsvorstellung und erzeugt ein Motiv "Reisen und Lieben".<sup>2</sup> Das "Reisen und Lieben"-Motiv wird zwar nicht mit dem Todesmotiv verwendet, aber das Motiv des Abschiednehmens wird mit dem petrarkistischen Todesmotiv gestaltet.

Mein Unglück ist zu gross,  
 zu schwer die Not,  
 so mancher Herzenstoss  
 dreut mir den Tod.

(O V 32, 1-4)

Von Scheiden kömmt mir alle Not;  
 diss mach mich blass für rot,  
 für lebend tot.

(O V 32, 54-56)

Derselbe Gedanke steht auch in O IV 36, 35-36; O V 25, 5-8; S IV 47, 7-8 und S IV 74, 7-8.

In O V 25, 5-8 wird auch die Teilnahme der Natur am

<sup>1</sup>Vgl. a. Pyritz, a. a. O., S. 176.

<sup>2</sup>Vgl. PW III 6, Seite 79.

Menschengeschehen ausgedrückt. In Versen 141-147 der O V 32 befindet sich das Motiv der Kosmos-Sympathie.

In O V 27, einem Abschiedsgedicht, nennt er die Geliebte sein "Lebens Leben" und seinen "Todes Tod". Das Polyptoton ist eine Verwendung des Themas, die Geliebte als Schenkerin und Nehmerin des Lebens.<sup>1</sup>

...Wenn er sich auch zu Tode lebt in der Pein der Trennung, die Liebste hat die Macht, ihm das Leben zurückzuschicken (Od. V 32, 43 ff.).

Schliesslich wird die Geliebte schlechthin mit Leben und Tod ihres Dichters gleichgesetzt. Wie bei Opitz: mein Leben vnd mein Todt, heisst es bei Fleming gesteigert:

Lebe, meines Lebens Leben,  
Stirb nicht, meines Todes Tod. (Od. V 27, 25 f.).

#### XIV. DAS MOTIV DES TOTEN LEBENS

In diesem Motiv stehen die Wörter "Tod" und "Leben" nebeneinander nicht unbedingt in einer Spannungsbeziehung. Wenn Fleming in PW III 6, 460-461 oder in O V 6, 1-2 mit den zwei Wörtern spielt, steht der Grundbegriff doch, dass der Liebende als "tot" bezeichnet wird.<sup>2</sup> Manchmal, wie in O V 6, kann man das Wort "tot" beziehungsweise "Tod" mit "Liebe" ersetzen und die Bedeutung des Gedichts wird klar.

Fleming zeigt sich besonders virtuos in solchen Wortspielen. Es scheint seine eigene Ausdrucksart zu sein. Doch gibt es mögliche Vorbilder aus den Werken von Opitz,

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 229.

<sup>2</sup>Vgl. a. O V 4, 31-32; O V 33; O V 35, 11-12; O V 40, 11-12; S IV 24; S IV 53, 2; S IV 58, 9-10.

Tebaldeus, Lernutius oder Heinsius.<sup>1</sup> Von den Beispielen, die Pyritz heranzführt, zu beurteilen, ist Flemings Ausdruck stark abweichend bis vollkommen selbständig. Dennoch ist nach meiner Meinung Pyritz' Analyse dieses Motivs unnötig kompliziert. Man fragt sich deshalb, ob er Flemings Formel "Tod gleich Liebe" versteht, denn der Kommentar beschreibt aber nicht erklärt.<sup>2</sup>

#### XV. DER TOD DER GELIEBTEN

Fleming spricht auch konkret vom Tode: in dem Fall ist der Tod kein seelischer.

Rubelle ist tot, Parthemie begraben  
(S III 62, 6)

Der hiesige Ausdruck ist gefasster im Vergleich zu der Aussage über Glogers Tod (PW II 7).

In S IV 79 steht der konkrete Tod der Geliebten seinem seelischen Tod beim Abschied gegenüber.

Rubelle, die ist tot, Rosille lebt nicht mehr,  
die schöne Basilen, die muss ich nun verlassen.  
(S IV 79, 1-2)

Vor mir fliegt auch mein Tod,  
darmit ich dermaleins ja möge nicht genesen.  
(S IV 79, 13-14)

#### XVI. SCHLUSSBETRACHTUNG

<sup>1</sup> S. Pyritz, a. a. O., S. 230.

<sup>2</sup> Vgl. Pyritz, a. a. O., S. 229-232.

Zusammenfassend dürfen zwei Stellen von Pyritz zitiert werden.<sup>1</sup>

Die Vorstellung der Liebe als Krankheit auf der anderen Seite entwickelt eine reichere Zahl (wichtiger) Motive: die physischen Wirkungen der Liebesqual, des Anblicks der Geliebten, Verwirrung und Verfall des leidenden Minners werden analysiert und topologisiert. Der ins Erotische gewendete Todesgedanke--jene Überzeugung vom Sterbenmüssen aus Liebe, vom Todbringenden der Liebesweigerung--gelangt nicht nur zu stärkerer Geltung, sondern auch bereits zu metaphorischer Ausweitung und Zuspitzung: etwa wenn Bernart von Ventadorn bekundet, der Kuss der Herrin gebe Tod, oder gar wenn er das Auf und Nieder seiner Empfindungen in anithetischer Formulierung dahin ausspricht, dass er hundertmal am Tage sterbe und wieder auflebe. ...

Die Stellung von Mann und Weib ist nunmehr ein für allemal fixiert; sie ist völlig inkommensurabel geworden. Er ist der hingegebene Sklave, verzehrt von Glut, gemartert von tausend Qualen, ein lebendiger Toter; sie ist die allgewaltige Zauberin und grausame Tyrannin, die selber gegen jede Liebesregung gefeit erscheint. Die petrarkistische Liebe ist ein Meer von Schmerzen; die Mittel petrarkistischer Liebesdarstellung aber sind ins Masslose ausgetriebene Antithetik und Hyperbolik, beide genährt aus dem von Petrarca bereitgestellten Ausdrucksfonds, wie auch die Preismotivik Petrarcas und selbst sein äusseres Schönheitsideal übernommen werden. Aber Petrarcas reiches, alle Nuancen ausschöpfendes, alle Register beherrschendes Vokabular an zarten und hohen Worten für die Herrin wird von dem Petrarkismus auf wenige grobe Griffe reduziert. Sein Reichtum an seelenvollen Wendungen und vergeistigenden Schilderungen weicht einer--freilich gleichfalls bei ihm angebahnten--handfesten Materialisierung aller psychischen Vorgänge und Beziehungen. Das Zeitalter der Formel bricht an: sie wird zur Urzelle des dichterischen Körpers.

In diesem Kapitel wurde versucht, zu zeigen, wie Flemings Gebrauch des petrarkistischen Todesmotivs keineswegs bloss formelhaft ausgeführt wird, sondern wie er eine

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. C., S. 130-131 und 147.

nuancierte, selbständige Aussage eines seelischen Phänomens erzeugt.



## KAPITEL X

### DAS MEMENTO MORI

Das Memento mori--bedenke, dass wir sterben müssen-- ist ein Zitat aus der Bibel, aus Ps. 90, 12. Der Begriff ist also sehr alt, wichtig schon zu Zeiten, als das Alte Testament geschrieben wurde, ist jedoch eine Aussage aller Zeitalter. Was das Memento mori von einem Erlebnisspruch unterscheidet, ist, dass das Motiv über die Jahrhunderte hin ein ziemlich festes System bildete. Der Begriff wird also mit bestimmten Themen und Motiven dargestellt. Ingen bezeichnet diese Themen und Motive "Aufbauelemente". Bestimmte Gedichtsgenren, wie zum Beispiel das Trostgedicht, sind besonders geeignet, das Memento mori auszudrücken. Das System hing eng von der Predigt ab, die wiederum stark mit der Rhetorik verbunden war. Zwar weisen sich Unterschiede zwischen der Predigt und der Darstellung des Memento mori auf, aber die beiden benutzen vielfach dieselben Aufbauelemente.

Dem ganzen System, wie Ingen es beschreibt und es spezifisch auf das 17. Jahrhundert bezieht, folgt Fleming nicht streng. Er benutzt nicht alle Aufbauelemente und sein Ausdruck ist mässiger und weniger "schwülstig" als bei den anderen Dichtern, aus deren Werken Ingen seine Beispiele heranzieht. Fleming vermeidet alle Grobheiten, wie die

Gebein- und Verwesungsdarstellungen.<sup>1</sup> Es wäre unmöglich zu zeigen, dass Fleming von dem System abhängig war und seine Gedichte nach dem System schrieb. Aber es ist möglich, dass er einige seiner "Aufbauelemente" von der Predigt oder von der Lektüre der Erbauungsliteratur erhalten hatte. Deswegen werden hier die "Aufbauelemente" des Memento mori, die sich auch bei Fleming auffinden lassen, geschildert.

Ein Element des Memento mori ist die Vanitas, die oft mit der Blumen-Metapher dargestellt wird. Die Metapher hat den Zweck, die Wandelbarkeit und Unbeständigkeit des Irdischen auszudrücken. Fleming benutzt die Metapher; doch in S II 1 geht er noch weiter in der Aussage über die Unbeständigkeit, indem er das menschliche Leben als Flüchtigkeiterscheinung beschreibt. Unter Vanitas sind ebenfalls die anderen Metaphern für den kurzen Bestand des Lebens zu sehen: Rauch, Nebel, ein geschwindes Wetter=leuchten, u.s.w.

Noch ein Aufbauelement ist das Sterbenmüssen: die unabänderliche Todesverfallenheit aller Menschen, aller Stände. Das Sterbenmüssen ist, wie Ingen das Motiv beschreibt, mit dem Ubi-sunt-Motiv verbunden. Das Ubi-sunt-Motiv spielt im 17. Jahrhundert kaum noch eine Rolle, aber eine Spur vielleicht bleibt in Flemings C II 9, 9-16. Dort steht, dass Reiche und Arme sterben müssen. Das Motiv hätte

<sup>1</sup>Vgl. Ingen, a. a. O., S. 256-260.

er, wie Tropsch meint, von Horaz oder von Seneca übernehmen können; der Begriff war jedenfalls im 17. Jahrhundert noch lebendig und Ingen würde meinen, Fleming hätte das Motiv vom allgemein bekannten Memento mori her genommen.

Die Warnung, noch eine Darstellungsform des Memento mori, ist eine Aufforderung zur Busse, damit man erlöst werden kann. Zwar sorgt Fleming um sein sündiges Leben, obwohl fast ausschliesslich nur in den früheren Gedichten, aber er schrieb nur ein "Bussgedicht" (S I 2). Dennoch wird die "Warnung" mit einigen Aufbauelementen dargestellt, die auch bei Fleming aufgefunden werden können. Die Unbeständigkeitsdarstellungen werden dazu benutzt, den Menschen vor dem nahen Tode und dem nahen letzten Gericht zu warnen; der Sündige soll sofort büssen, damit er ewig mit Gott im Himmel leben darf. In den Warnungsgedichten wird vielfach auf die Vanitasmotivik übergriffen, um die Geringschätzung dieses Lebens und das Gut an jenem Leben zu betonen. Diese Geringschätzung nennt Ingen contemptus mundi. Dieses Leben ist "Rauch", "Nebel" oder "Schein"; das Leben mit Gott ist "das höchste Gut--das 'summum bonum' --".<sup>1</sup> Der Sündige wird nochmals daran erinnert, dass Gut und Reichtum ihm nicht helfen werden, ins Himmelreich hineinzu gelangen.

In den Warnungsgedichten wird eine gewisse Antithetik erzeugt: durch den Gebrauch der Unbeständigkeitsmotivik

<sup>1</sup> Ingen, a. a. O., S. 83.

wird der Sündige an das himmlische und das irdische Leben erinnert. Es wird ihm auch klargestellt, dass er durch den Tod ins Himmelreich kommen kann. Wenn bei Fleming die Warnung wegfällt, so erkennt man in vielen Trostgedichten noch diese Struktur.

Die Consolatio mortis besagt, der Tod ist nicht ein Übel, sondern etwas Begehrenswertes: dieses Leben ist so gering zu schätzen, dass der Tod als eine Erlösung erscheint. Dies ist vielleicht der stärkste Unterschied zwischen dem üblichen Trostgedicht des 17. Jahrhunderts und dem Flemings. Für Fleming ist der Tod keine Befreiung: der Tod ist die Verbindung der kleinen und grossen Welt, so dass Tod und Leben gleichgesetzt werden: der Tod ist das Leben selbst. Wenn ein Hauptaufbauelement der Consolatio mortis die Weltverachtung ist, so spielt dieses Motiv in den Trostgedichten Flemings nicht die Hauptrolle, vielmehr betont Fleming die stille Akzeptierung des göttlichen Willens. Der Contemptus mundi ist ein Teil der Unbeständigkeitsmotivik, die wiederum in einem komplexen Verhältnis zu anderen Motiven steht, wie auf Seite 45 dieser Arbeit das ganze Verhältnis geschildert wird.

Dennoch sind auch hier Ähnlichkeiten zwischen Flemings Trostgedicht und der barocken Consolatio mortis. Die Consolatio mortis wird auch mit der Metapher der Blume dargestellt. Diese Metapher läuft durch beinahe alle Darstellungsformen des Memento mori hindurch. Ein Beispiel

des Trostes mit der Blumen-Metapher ist PW II 5: man soll nicht trauern, denn jeder stirbt, genau wie eine schöne Blume verwelkt. Auch hier, wie in der Warnung, befindet sich die Gegenüberstellung Himmel/Erde--allerdings hier ohne dass der Tod als Befreiung angesehen wird. Dennoch ist hier eine gemeinsame Struktur in der barocken Consolatio mortis sowie in Flemings Trostgedicht spürbar.

Diese Thematik des Memento mori--Vanitas, Sterben=müssen, Warnung, Consolatio mortis--wird unterstützt von der Rhetorik, die im 17. Jahrhundert ein festes System bildete. Es gehörte zur Allgemeinbildung eines Dichters, die Rhetorik zu kennen, so dass die Theorie des richtigen Dichtens und die Rhetorik zusammengehen:<sup>1</sup> die Rhetorik bestimmt sowohl den dichterischen Ausdruck wie auch den Aufbau des Gedichts. Böckmann<sup>2</sup> und Ingen<sup>3</sup> sehen eine rhetorische Struktur in Flemings Gedichten. Es ist hier räumlich unmöglich die Aspekte dieser Struktur zu untersuchen; es wurde jedoch in dieser Arbeit gelegentlich

<sup>1</sup>Vgl. hierzu Ludwig Fischer, Gebundene Rede : Dichtung und Rhetorik in der dichterischen Theorie des Barock in Deutschland, Studien zur deutschen Literatur 10 (Tübingen : 1968); Renate Hildebrandt-Günther, Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert, Marburger Beiträge zur Germanistik 13 (Marburg : 1966).

<sup>2</sup>Paul Böckmann, "Die rhetorische Überform des Selbstgefühls in der Lyrik nach Opitz" in Formgeschichte der deutschen Dichtung (Hamburg : Hoffmann und Campe Verlag, 1965), S. 404-416.

<sup>3</sup>Ingen, a. a. O., S. 145-265.

darauf hingewiesen. Von der gesamten rhetorischen Struktur verwendet Fleming nicht alle Aufbauelemente, dennoch lässt sich feststellen, dass er das Todesmotiv mit folgenden rhetorischen Stilelementen darstellt:

1. Amplificatio
2. Frageim
3. Appell an den Verstand oder an das Gefühl
4. Stilfiguren:
  - a. Anaphora und Epizeuxis
  - b. Polyptoton
  - c. Paranomasia
  - d. Antithetik
    - i. Himmel/Erde
    - ii. Zeit/Ewigkeit
    - iii. Antithesen der Naturbeobachtung:  
Unbeständigkeit und Vanitas
    - iv. Paradoxon: Leben/Tod
  - e. Hyperbel
  - f. Asyndeton

In den Lehrbüchern des Dichtens, in den theoretischen Schriften also, wird weitgehend berichtet, wie die Rhetorik dem Gedicht eine bestimmte Gestalt verleiht und wie der Dichter bei der Verwendung von rhetorischen Stilelementen eine zierliche, festliche Sprache gewinnt, die das eigentliche dichterische Können zeigt. Beim Barockgedicht wird nur eine rhetorische Figur aufgefasst, ohne auf eine Weltanschauung zurückzuführen. Auch die Darstellungsform der religiösen Dichtung oder der Predigt beruht auf der Rhetorik, ohne dass dabei die rhetorischen Stilmittel selber Träger einer Bedeutung werden. Flemings Gebrauch des Paradox sollte nach der Meinung Ingens besonders beispielhaft gelten, wie der rhetorische Ausdruck ohne Weltanschauung auskommt.

Auch wenn das Paradoxon bei einem Dichter des 17. Jahrhunderts auffallend oft vorkommt, wollen wir es

in erster Linie als äusseres Stilmittel betrachten. Das gilt e. E. auch für eine so profilierte Gestalt wie die Paul Flemings, in dessen Dichtungen Hankammer jedoch das Paradox als Ausdruck der "Zwischenlage seines Lebens", also aus der spezifischen historischen Situation des Barock verstanden haben will. Im Barock gehören aber Paradoxon und Antithese zu den "Kunstgrifflein" des Dichters; sie gelten als Beweis für seinen Witz und sein Können.

In dieser Arbeit soll gerade das Gegenteil behauptet werden: der Gebrauch des Paradoxons hat doch einen weltanschaulichen Sinn, wie eigentlich ebenfalls der Gebrauch der ganzen Antithetik bei Fleming einen Sinn hat.<sup>1</sup> Immerhin behauptet Ingen, Fleming übernehme bestimmte rhetorische Stilfiguren aus den Memento mori-Darstellungen. Dies ist möglich, aber, was die Rhetorik betrifft, so hätte Fleming--wie Pyritz meint--dieselben Stilfiguren auch aus anderen Quellen, wie zum Beispiel aus dem Petrarkismus, übernehmen oder er hätte --wie Ruegenberg beweist--sie selber für seine eigenen Zwecke erfinden können. Ingens Besprechung der rhetorischen Stilelemente im Memento mori ist für ein Verständnis wichtig, aber in Bezug auf Flemings Annahme solcher Elemente nicht unbedingt überzeugend. Dennoch steht es fest, dass Fleming rhetorische Mittel verwendet, um einen bestimmten Ausdruck zu bewirken. Aber der Zweck der Erbauung, das eigentliche Kennzeichen des Memento mori, fällt bei Fleming ganz weg. Was übrigbleibt, ist eine Struktur, die Fleming für seinen selbständigen Ausdruck verwertet--wie er auch Stellen aus

<sup>1</sup>Das obige Zitat befindet sich bei Ingen, a. a. O., S. 253-254.

der klassischen Literatur übernimmt, ohne dass dabei das Original wie eine Schablone wirkt.

Sucht man nach dem Urheber dieser losen Struktur, so stösst man auf Flemings Lektüre, auf seine Kindheit in der Pfarrerrfamilie und auf seine Schulbildung in der Leipziger Thomasschule. Genaueres lässt sich nicht feststellen, denn Fleming schliesst sich nicht exakt an das Vorbild an, sondern er übernimmt bloss bestimmte Stilelemente und einige Themen. Anders als beim Memento mori lassen sich Flemings petrarkistische und römische Quellen aufdecken.

Auch Flemings religiöse Anschauung passt nicht in das Schema des Memento mori ein. Das Motiv des Kindertodes bildet hier vielleicht eine Ausnahme. In einem Kapitel über den theologischen Hintergrund des Contemptus mundi behandelt Ingen das Motiv des Kindertodes, das er wiederum auch in Verbindung mit dem Motiv des schon seit der Geburt dem Tode ergebenen Lebens sieht. Ingen kritisiert die Sekundärliteratur, die die zwei Motive als "pessimistisch" bezeichnet: er meint, die Motive gehörten imgrunde nicht zu dem Contemptus mundi, denn sie deuteten ja auf ein himmlisches Leben.<sup>1</sup> Obwohl hier Ingens These bestätigt wird, meine ich, dass Ingen zu weit geht, wenn er Elemente der Erbauungsliteratur in der Dichtung Flemings sieht. Auch wenn er PW II 14, 112 als Beispiel heranzieht, so ist der Vers "Wer eh' stirbt, als er stirbt, der stirbt nicht, wenn

<sup>1</sup>Vgl. Ingen, a. a. O., S. 341.



er stirbt" im 17. Jahrhundert ein allgemeiner Spruch--  
sogar Wahlspruch--gewesen;<sup>1</sup> ausserdem ist PW II 14 eher  
Beispiel von Flemings Auffassung Natur-Mensch-Gott als  
Beispiel der Erbauungsliteratur.

<sup>1</sup>Vgl. Ingen, a. a. O., S. 341.

## KAPITEL XI

### DIVERSE TODESMOTIVE

#### I. DAS GRAB

Flemings Beschreibungen des Grabs sind fast immer friedlich.<sup>1</sup> In PW II 4, einem Trostgedicht, ist der Tod eine Stille (und ein Leben mit Gott).

Ihr Leid ist ganz gestillet  
und eures hebt sich an. Stillt aber eures auch,  
dass sie recht ruhen mag!

(PW II 4, 16-18)

Dieser Gedanke überträgt sich auf das Grab:

Wir heissen dich, Leib, unter deiner Gruft  
in sanfter Stille ruhn,  
bis dich einmal die Seele wieder ruft,  
die Seele, die schon höret

(O II 3, 50-54)

In O II 14, 79-84 ist das Grab "ruhsam", "kühl" und mit Blumen bedeckt:

Diesen Korb voll Anemonen,  
der der Frost stets soll verschonen,  
streuen wir auf deine Gruft.  
Schlafe ruhsam in dem Kühlen!  
Um dich her soll ewig spielen  
die gesunde Maienluft.

(O II 14, 79-84)

In O II 16, 94-95 schlummert das Gebein im Grab.

#### II. TOD VON BEKANNTEN

Ein Studium des Gebrauchs vom Todesmotiv in Gedichten,

<sup>1</sup>Vgl. Beck-Supersaxo, a. a. O., S. 61-63.

die den Tod von Flemings Bekannten behandeln, weist keine besondere Thematik auf. Die Themen, die dort verwendet werden, werden auch in anderen Gedichten gebraucht. Die meisten Gedichten dieser Art erscheinen jeweils im zweiten Buch der Poemata, also in dem der Begräbnisgedichte. Die Begräbnisgedichte teilen sich allgemein in zwei Teile: entweder sind sie Trostgedichte (Consolatio mortis) oder Klagegedichte.

Zum Tode Opitz verfasste Fleming vier Sonnette S II 9; S II 10; S II 11 und S II 12. Das Todesmotiv erscheint in S II 9 als Opitz' Erlangung eines ewigen Lebens (Verse 10-11) und als Leben-Tod-Hyperbolik des Verses 12: "Mein erster Geist ist tot; und nun stirbt auch das Leben". Opitz ist für Fleming so wichtig, mit dem Tod Opitz' stirbt auch Fleming. In S II 10, 9-10 wird Opitz "Germanie" genannt, weil er die hochdeutsche Dichtersprache gefördert hat; die "Germanie" ist tot und begraben. In S II 11 ist das Ruhm-Motiv wieder zu finden, diesmal allerdings als Ruhm dieser Welt und nicht ein durch Ruhm erlangtes ewiges Leben. In S II 12, 14 lebt Opitz im Gedächtnis Anderer fort; dieses Weiterleben ist offensichtlich eine Variation des Ruhm-Motivs. Es entwickelt sich hier keine grosse Abweichung von Flemings üblicher Todesmotivik. Ebenfalls in den Gedichten über den Tod Gustav Adolfs (PW II 9 und S II 3) entwickelt Fleming keine neue Todesmotivik. In Versen 159-161 (PW II 9) spricht Fleming vom Heldentod und ein dafür ewiges Leben.

In S II 3 ist die Rede von Gerechtigkeit im Krieg. Der Held Gustav Adolf, obwohl er gefallen ist, hat im Feld doch gesiegt.

In PW II 7 ist jedoch eine seelische Erschütterung zu spüren, die mit der Metapher des steuerlosen Kahns ausgedrückt wird (Verse 25-32).<sup>1</sup> Aber es steht der Ausdruck einer Erschütterung nur in losem Zusammenhang mit dem Todesmotiv, denn der hiesige Ausdruck ist nicht über den Tod, sondern der Ausdruck einer Person, die durch einen Tod erschüttert wird. Diese Tatsache ist wichtig: sie zeigt die seelische Lage Flemings.

PW II 8, an demselben Tag und wegen desselben Anlasses als PW II 7 gedichtet, zeigt eine gefasstere Haltung, obwohl auch hier Klage und Verzweiflung ausgedrückt werden.<sup>2</sup> PW II 7 und PW II 8 bilden den anderen Begräbnisgedichten eine Ausnahme, insofern sie keine Klage- noch Trostgedichte sind, sondern Ausdrücke seelischer Erschütterung.

### III. DAS EIGENE LEBEN

Fleming spricht gelegentlich davon, dass jeder sein eigenes Leben leben soll.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Die geschichtliche Entwicklung des Motivs steht bei Forster, a. a. O., S. 77-79.

<sup>2</sup>Vgl. a. Beck-Supersaxo, a. a. O., S. 64-66.

<sup>3</sup>Ähnliches in PW IV 36, 79; PW IV 44, 181; PW V 5, 11. Das sind hauptsächlich Carpe diem-Gedichte.

Lob' Einer nun das Seine,  
 sein Leben, wie es sei: ich lobe stets das Meine.  
 Du lebst nicht für mich: ich sterbe nicht für dich.  
 Ein Ander' bleibe sein': ich bleibe so für mich.  
 (PW IV 3, 77-80)

In einem ähnlichen Zusammenhang erwähnt Ingen, die Vorstellung käme eventuell von Luther:<sup>1</sup>

Wir seindt allsamt zuo dem tod gefodert und wirt  
 keyner für den andern sterben, Sonder ein yglicher  
 in eygner person für sich mit dem tod kempffen.

Der Inhalt des Zitats bezieht sich nicht nur "auf das persönliche Ende, sondern recht eigentlich auf den persönlichen Auftrag und die persönliche Verantwortung jedes Einzelnen".<sup>2</sup> Nicht nur der Gedanke, dass jeder stirbt, sondern dass ich sterbe (und lebe), bestimmt auch die Eindringlichkeit des Gedankens: in Versen PW IV 3, 65-88 geht die Sprache von "wir", "jeder" und "man" auf "ich"/"mich" und "du"/"dich" über.

#### IV. FLEMINGS EIGENER TOD

Selten spricht Fleming vom eigenen Tode. Doch die Stellen, die sich aufweisen, stehen dann auch in einer Verbindung zur Grabschrift S II 14. In PW IV 53, zum Beispiel, schreibt er:

Ich habe satt gelebt. Diss bleibt mir ungestorben,  
 was ich durch Fleiss und Schweiss mir habe nun erworben,  
 den Ruhm der Poesie, die Schlesiens Smaragd  
 (PW IV 53, 27-29)

<sup>1</sup>Ingen, a. a. O., S. 96; die Stelle ist aus der Invokavit-Predigt von 1522 (WA 10 III; 1, 7 ff.).

<sup>2</sup>Ingen, a. a. O., S. 96.

Ein ähnlicher Gedanke steht auch in PW IV 53, 415-418. In PW IV 44, 88-92 wird ebenfalls davon gesprochen, dass Flemings dichterisches Tun nach seinem Tod nicht vergessen wird:

Da hast du, mehr als Freund, auch mich mit dir genommen,  
 ein Zeuge meines Tuns, das, wie gering's auch ist,  
 jedoch mein Deutschland itzt nicht ohne Liebe liest.  
 Ich weiss, wie hoch ich dir für dieses bin versessen,  
 dass ich nach meinem Tod' auch werde nicht vergessen.  
 (PW IV 44, 88-92)

Wenn Fleming in S II 14, 14 von seinem "Leben" spricht, das nach dem Tode noch fortleben wird, so meint er sein dichterisches Tun: "An mir ist minder Nichts, das lebet, als mein Leben".

PW IV 44, 153-154 drückt die Annahme seines Glücks, seines Schicksals, aus: Er traut seinem Gott, wenn er bestimmt wird, zu sterben, er wird also freiwillig folgen. Die Stelle zeigt eine Reminiscenz an das Abschiednehmen der Verse S II 14, 9-10: "bin ichs wert, Gott...und trete willig ab". Aber das Gedicht bezieht sich hauptsächlich auf Flemings Leben und nicht auf sein Sterben: er stirbt willig, weil er im Leben alles getan hat, was getan werden sollte (Vers 11): "Sonst Alles ist getan bis an das schwarze Grab".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Eine Analyse von S II 14 steht bei Beck-Supersaxo, a. a. O., S. 70-73. Diese Arbeit stimmt nicht ganz mit ihrer Interpretation überein, dass das Gedicht Flemings Pflichtsgefühl ausdrückt.

## SCHLUSSBEMERKUNGEN

Untersucht man die Entwicklungslinie der Liebeslyrik Flemings, so lassen sich stilistisch drei Stadien feststellen:<sup>1</sup>

1. die Vor-Revaler Liebeslyrik
2. die Revaler Periode
3. die persische Reise

Obwohl die zeitlichen Grenzen nicht festzusetzen sind, lässt sich immerhin um 1635 ein Wandel, der freilich schon vorher begonnen hat, spüren. Während der grossen Reise war Fleming auf sich selber angewiesen, schrieb mehr Erlebnisdichtung und stellte in der Liebeslyrik seine persönlichste Aussage dar.<sup>2</sup>

Eine solche organische Entwicklung des Todesmotivs lässt sich nicht aufdecken. In der Liebeslyrik findet sich keine solche Periodisierung und man müsste daraus schliessen, dass Fleming das Todesmotiv schon fest aufgefasst hatte, als er begann, Liebesdichtung zu schreiben.

Insofern überhaupt möglich ist, eine Statistik über Flemings chronologisches Verhältnis zur römischen Dichtung aufzustellen, so erkennt man 1631, 1632, 1632, 1635, 1636, und 1638 als Jahre der meisten Entlehnungen. Jahre der

<sup>1</sup>Pyritz, a. a. O., S. 118-119 und 311.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 311.

geringsten Zahl sind 1634, 1637 und 1639. 1635 scheint ein wichtiges Jahr zu sein, denn damals begann Fleming sich erneut mit der römischen Poesie zu beschäftigen.<sup>1</sup> Aber griechische und römische Texte wurden nicht von Fleming geplündert und was das Todesmotiv betrifft war die Ausführung nahezu immer selbständig. Die Entlehnungen wurden dazu benutzt, der eigenen Aussage mehr Impact und Glaubwürdigkeit zu verleihen.

In allen "überpersönlichen Gebilden"--im Petrarkismus, Memento mori, Stoizismus, im naturphilosophischen Christus= glauben und in der Rhetorik--lässt sich ebenfalls keine feste Periodisierung des Todesmotivs aufdecken. Dennoch ist in der petrarkistischen Liebeslyrik eine Eigenart zu bemerken, die eventuell auf 1635 hindeutet. Die Geliebte wirkt als Verbindungsperson, indem sie durch ihre erwiderte oder unerwiderte Liebe die Herstellung der Harmonie zwischen dem Mikrokosmos und Makrokosmos kontrolliert. Die Auffassung hat einen Counterpart-Begriff in der göttlichen Todesbestimmung. Seinen "kosmisch gefärbten Liebesbegriff"<sup>2</sup> hätte Fleming von der Lukrez-Renaissance des 15. Jahrhunderts übernehmen können. Diesbezüglich liess sich bei Lukrez keine vergleichbare Stelle, die Fleming sicherlich beeinflusst hat, auffinden. Fernerhin entstammt von den rund 500 Entlehnungen aus der römischen Dichtung bloss eine

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 136-137.

<sup>2</sup>Pyritz, a. a. O., S. 241.



von Lukrez.<sup>1</sup> Dass Lukrez durch Sekundärquellen auf Fleming gewirkt hat, scheint sich nicht zu beweisen, weil keine stilistische Spur festzustellen ist. Die Auffassung lässt sich ebenfalls weder im Petrarkismus noch in Paracelsus aufdecken. Sie scheint eine eigene Auffassung Flemings zu sein. Dieser eigene Begriff wirkt zusammen mit dem petrarkistischen Liebesbegriff, dass die Geliebte auf alle Fälle den Tod erzeugt: erwidert sie die Liebe, so stirbt er; erwidert sie die Liebe nicht, so stirbt er auch. Das Zusammenwirken des eigenen mit dem überpersönlichen Begriff erkennt man ab 1635 am deutlichsten. Der Begriff Mikrokosmos-Makrokosmos erscheint jedoch in der frühen Dichtung, schon um 1631 belegbar, und zeigt eventuell einen Einfluss von Paracelsus.

Flemings Gottesbegriff weist einen datierenden Wandel auf: Todesmotive christlicher Orientierung erscheinen selten nach 1633. Das Motiv des Helden als Christusfigur bleibt in der Dichtung vor 1633 isoliert. Überhaupt werden die Wörter "Christ" und "Jesus" nach 1633 sehr selten verwendet. Doch erscheinen die Wörter--wie in PW III 59--so dass man nicht annehmen kann, dass die christliche Anschauung nach 1633 an Bedeutung verlor. Mit Ausnahme der Unbeständigkeitsvorstellung, die schon 1631 ausgedrückt wird, zeigen sich die meisten Parallelen mit dem Stoizismus Daten nach 1633. Dennoch kann man einen unmittelbaren

<sup>1</sup>Tropsch, a. a. O., S. 137.

Zusammenhang an Hand einer Untersuchung des Todesmotivs allein nicht behaupten.

Flemings naturphilosophischer Christusglaube tritt beinahe ganz ohne christliches Kostüm auf. Obwohl Fleming in den frühen Gedichten um sein sündiges Leben und um das Leben der Seele besorgt ist, spricht er nie von Verdammnis. Ein sündiges Leben bedeutet seelischen Tod, der von der Gnade Gottes umgewandelt wird. Dennoch wird in den gesamten Deutschen Poemata nur ein paar Mal von einer Erlösungstat gesprochen. Von sonstigem christlichem Dogma ist nichts zu spüren. Von Staden beweist, dass Fleming keineswegs bemüht ist, eine christlich-religiöse Dichtung zu erzeugen. Der Tod ist der Weg zum Weiterleben der Seele mit Gott im Himmel, damit werden Mikrokosmos-Makrokosmos, Gott-Mensch, Himmel-Erde-Natur, Leben-Tod vereinigt. Zwar verwendet Fleming Bibelzitate und Anspielungen auf das Alte Testament, aber er benutzt sie--wie seine Zitate aus der römischen Literatur--für den eigenen Ausdruck (seine Übersetzungen aus der Bibel bilden hier selbstverständlich eine Ausnahme). Sein Gebrauch des Memento mori hängt keineswegs streng von der Erbauungsliteratur ab. Das Trostgedicht, wo die Rhetorik der Erbauung am deutlichsten zu erkennen ist, zeigt nur eine lose Struktur, eine Übernahme bestimmter Motive und Themen aus der Erbauungsliteratur.

<sup>1</sup> Heinrich von Staden, Paul Fleming als religiöser Lyriker, Dissertation Heidelberg, 1908 (Stade, 1908).

In der Dichtung Flemings wirken stets mehrere Systeme, Philosophien und Themen zusammen. In der Liebeslyrik begegnet man der Rhetorik, der Naturphilosophie, Elementen des Stoizismus (wie in S IV 73) und dem Petrarkismus, der von allen wohl am stärksten vertreten ist. Die rhetorische Struktur ist in der ganzen Dichtung durchweg zu spüren. Aber ein bestimmtes System ist nicht immer gleich in allen Gedichtarten zu erkennen. Das geistliche Gedicht wird nicht mit Elementen des Petrarkismus aufgebaut. Indem Fleming den Petrarkismus nur ins Erotische zieht, wendet er sich ab vom religiösen Petrarkismus des Jesuiten Sarbievius, dessen Werke Fleming kannte, oder eines Friedrich Spee. Auch die Heldenhuldigung kommt ohne Petrarkismus aus. Sonst ist die Thematik, wie z. B. die des Memento mori, nicht geeignet für den Ausdruck ausserhalb einer bestimmten Gedichtart.

Wo Fleming Elemente eines überpersönlichen Gebildes übernimmt, so--was das Todesmotiv--betrifft--verwendet er sie beinahe immer zum Zweck der eigenen Aussage. Obwohl es Ausnahmen gibt, handelt es sich hier um Flemings Prinzipien des Dichtens: inneres Erfassen, selbständige Ausführung oder freie Nachbildung.

## QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

- Beck-Supersaxo, Lis. Die Sonette Paul Flemings :  
Chronologie und Entwicklung. Diss. Zurich, 1956.  
Singen, 1956.
- Benz, Ernst. Das Todesproblem in der stoischen Philosophie.  
Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft H. 7.  
Stuttgart : Kohlhammer, 1929.
- Berghoeffter, C. W. Martin Opitz' Buch der deutschen  
Poeterey. Diss. Frankfurt, 1888. Frankfurt :  
Knauer, 1888.
- Böckmann, Paul. "Die rhetorische Überform des Selbstgefühls  
in der Lyrik nach Opitz." Formgeschichte der  
deutschen Dichtung. Hamburg : Hoffmann & Campe  
Verlag, 1965. S. 404-416.
- Burdach, Konrad. "Vom Mittelalter zur Reformation." Der  
König des Ackermann aus Böhmen und seine Zeit, 3.  
Band. Berlin : Weidmannsche Buchhandlung, 1926.
- Dürrenfeld, Eva. Paul Fleming und Johann Christian  
Günther : Motive, Themen, Formen. Diss. Berlin, 1963.  
Tübingen, 1964.
- Fechner, Jörg-Ulrich. Der Antipetrarkismus. München :  
Fink, 1970.
- Fischer, Ludwig. Gebundene Rede : Dichtung und Rhetorik in  
der dichterischen Theorie des Barock in Deutschland.  
Studien zur deutschen Literatur 10. Tübingen, 1968.
- Fleming, Paul. Deutsche Gedichte. Hrsg. v. Lappenberg,  
J. M. Bibliothek des Literarischen Vereins, Bd. LXXXII.  
Stuttgart, 1865.
- Fleming, Paul. Deutsche Gedichte. Hrsg. v. Lappenberg,  
J. M. Unveränderte reprografischer Nachdruck der  
Ausgabe Stuttgart 1865. Darmstadt : Wissenschaftliche  
Buchgesellschaft, 1965.
- D. Paul/Flemings/Teutsche/Poemata/Lübeck/In Verlegung/  
Laurentz/Jauchen Buchh./Ao MDCXL.

D. Paul Flemings/Poetischer Gedichten/So nach seinem Tode haben sollen/herauss gegeben werden./Prodromus./Hamburg/Gedruckt bey Hans Gutwasser, in Verlegung/Tobiae Gundermanns Buchhändlers,/Anno MDCXLI.

Forster, Leonard. The Icy Fire : Five Studies in European Petrarchism. Cambridge : Cambridge University Press, 1969.

Gervinus, O. G. Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Leipzig, 1842.

Heinsius, Daniel. Niderduytsche Poemata. Amsterdam, 1616.

Hilderbrandt-Günther, Renate. Antike Rhetorik und deutsche literarische Theorie im 17. Jahrhundert. Marburger Beiträge zur Germanistik 13. Marburg, 1966.

Ingen, Ferdinand van. "Vanitas" und "Memento mori" in der deutschen Barocklyrik. Gronigen : Wolters, 1966.

Johansen, Paul. "Der Dichter Paul Fleming und der Osten." Hamburger Mittel- u. Ostdt. Forschungen, 2 (1960), 9-46. Hamburg : Appel, 1960.

A Latin Dictionary. Hrsg. v. Lewis, Charlton T. und Short, Charles. Oxford : Oxford University Press, 1958.

Lexikon der christlichen Ikonographie. Hrsg. v. Kirschbaum, Engelbert. Rom, Freiburg, Basel, Wien : Herder, 1970.

Marcus Aurelius. Meditations. The Loeb Classical Library. Cambridge : Harvard University Press.

Mueller, Eugen H. Die Sprache Paul Flemings. Diss. University of Minnesota, 1937. Heidelberg, 1938.

Naumann, W. N. "Paul Fleming : Ich war an Kunst und Gut und Stande gross und reich." Traum und Tradition in der deutschen Lyrik. Hrsg. v. Naumann, W. N. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz : Kohlhammer, 1966. S. 110-118.

Nichols, F. J. The Literary Relationships of the 'Poemata' of J. C. Scaliger. Diss. New York University, 1967. Ann Arbor, Mich. : University Microfilms.

Nolhac, Pierre de. Pétrarque et l'Humanisme. Bibliothèque littéraire de la Renaissance. T. 1 & 2. Paris : Edouard Champion, 1907.

- Norden, Eduard. Die Geburt des Kindes : Geschichte einer religiösen Idee. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- Oesterle, Friedrich. Die Anthologie des Paracelsus. Berlin, 1927.
- Opitz, Martin. Buch von der Deutschen Poeterey. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8397/98. Stuttgart : Philipp Reclam jun., 1970.
- Panofsky, Erwin. Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Harper Torchbooks Nr. TB/1077. New York : Harper and Row.
- Panofsky, Erwin. Tomb Sculpture. New York : Abrams.
- Petrarca, Francesco. Canzoniere. Hrsg. v. Dino Provenzal. Biblioteca Reclam. Milan, 1969.
- Pfeiffer, Johannes. "Über ein Gedicht von Paul Fleming." Neue Deutsche Hefte, 9 (1962), Nr. 88, 64-67.
- Pieri, M. Marius. Le Pétrarquisme au XVIIe Siècle : Pétrarque et Ronsard ou de l'Influence de Pétrarque sur la Pléiade française. Marseille : Librairie Laffitte, 1898.
- Pyritz, Hans. "Der Liebeslyriker Paul Fleming in seinen Übersetzungen." Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 56. 1931.
- Pyritz, Hans. Paul Flemings Liebeslyrik : Zur Geschichte des Petrarkismus. Palaestra, 234. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.
- Pyritz, Hans. "Paul Fleming und der Petrarkismus." Deutsche Barockforschung. Neue wissenschaftliche Bibliothek 7. Köln-Berlin : Kiepenheuer & Witsch.
- Rehm, Walther. Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung vom Mittelalter bis zur Romantik. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Rehm, Walther. "Zur Gestaltung des Todesgedankens bei Petrarca und Johannes von Saaz." Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Tepl und seine Zeit. Hrsg. v. Schwarz, Ernst. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

- Rodenberg, H. "Paul Fleming und seine Russlandreise."  
Sinn und Form, 5 (1953), Heft 3/4, 232-254.
- Rosenfeld, Helmut. Der mittelalterliche Totentanz :  
Entstehung-Entwicklung, Bedeutung. Beiheft zum Archiv  
für Kulturgeschichte III. Münster, Köln, 1954.
- Ruegenberg, Gottfrieda. Paul Fleming : Versuch einer  
Darstellung seiner Dichtungsmotive und seiner Sprache.  
Diss. Köln, 1939.
- Seneca. Trostschrift an Marcia. Goldmanns gelbe Taschen=  
bücher, Bd. 526. München : Goldmann.
- Seneca. Von der Kürze des Lebens. Goldmanns gelbe  
Taschenbücher, Bd. 1391. München : Goldmann.
- Schaar, Claes. "On the Motif of Death in 16th Century  
Sonnet Poetry." Regiae Societatis Humaniorum  
litterarum Lundensis, Scripta Minora, Bd. 3 (1960).  
Lund : Haaken Ohlssons Boktryckeri, 1960. S. 2-34.
- Schmitz, Wilhelm. Metrische Untersuchungen zu Paul Flemings  
deutschen Gedichten. Diss. Bonn, 1910.
- Schrembs, E. F. E. Die Selbstaussage in der Lyrik des 17.  
Jahrhunderts bei Fleming, Gryphius, Günther. Diss.  
München, 1953.
- Schürk, I. "'Sey dennoch unverzagt' : Zwei barocke Sonette  
von der Bewältigung des Schicksals." Aus der Welt des  
Barock. (U. a. zu Paul Flemings "An sich".) Dargest.  
v. Alewyn, Richard und Boeck, Wilhelm. Stuttgart :  
Metzler, 1957. S. 56-68.
- Secundus, Johannes. Die Küsse und die feierlichen Elegien.  
Deutsch von Blei, F. Leipzig : Insel Verlag, 1907.
- Simon, Heinrich und Marie. Die Alte Stoa und ihr Natur=  
begriff. Berlin : Aufbau-Verlag, 1956.
- Smith, Herbert William. The Forms of Praise in the German  
Poetry of Paul Fleming (1609-1640). Diss. University  
of Wisconsin, 1956. Ann Arbor, Mich. : University  
Microfilms.
- Staden, Heinrich von. Paul Fleming als religiöser Lyriker.  
Diss. Heidelberg, 1908. Stade, 1908.

- Stemplinger, Eduard. "Martin Opitz und der Philosoph Seneca." Neue Jahrbücher für klassisches Altertum, Geschichte und deutsche Literatur, XV (1905), 334-344. Leipzig : Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1905.
- Tropsch, Stefan. Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung. Grazer Studien zur deutschen Philologie III. Hrsg. v. Schönbach, Anton E. und Seuffert, Bernhard. Graz, 1895.
- Unger, Konrad. Studien über Paul Flemings Lyrik. Diss. Greifswald, 1907.
- Unger, Rudolf. Herder, Novalis und Kleist : Studien über die Entwicklung des Todesproblems im Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Vieter, Carl. Geschichte der deutschen Ode. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.
- Wels, Kurt H. "Opitz und die stoische Philosophie." Euphorion, 21 (1914). Hrsg. v. Nadler, Josef und Sauer, August. Leipzig und Wien : Buchdruckerei und Verlags-Buchhandlung Carl Fromme G.m.b.H., 1914.
- Wenderoth, Georg. "Fleming als Petrarkist." Archiv für das Studium der neueren Sprache. Neue Serie XXIV, 1 & 2, 1910, 109 ff.
- Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm. Das Problem des Todes in der deutschen Lyrik des 17. Jahrhunderts. Palaestra Nr. 171. Leipzig : Mayer & Müller, G.m.b.H., 1931.
- Wilpert, Paul. "Philosophie der griechisch-römischen Antike." Die Philosophie im 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Heinemann, Fritz. Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1963. S. 68-122.
- Wind, Edgar. "Amor as a God of Death." Pagan Mysteries in the Renaissance. London : Faber & Faber, Ltd., 1968.
- Zanta, Léontine. La Renaissance du Stoicisme au XVIIe Siècle. Bibliothèque Littéraire de la Renaissance, Nouvelle Série, T. V. Paris : Edouard Champion, 1914.