

Jörg Robert

MANIERISMUS DES NIEDRIGEN

Paul Schede Melissus und die deutsche Lyrik um 1600

Abstract

Paul Schede Melissus (1539-1602) zählt zu den zentralen Figuren des deutschen Späthumanismus im Vorfeld der Opitz'schen Vers- und Literaturreform. Dies gilt vor allem für seine neulateinische Lyrik, dokumentiert in den *Schediasmata poetica* (1574, 1575, 1586 und *Meletemata pia*, 1595), aber auch für seine Versuche, romanische Formen systematisch in die deutsche Volkssprache zu übertragen (Übersetzung des 'Hugenottenpsalters', 1572). Neben diesen Zyklen haben sich eine Reihe deutscher Dichtungen erhalten, die J. W. Zingref im Anhang seiner Edition der *Teutschen Poemata* des Martin Opitz (1624) publizierte. An einem prominenten Beispiel aus diesem Korpus sucht der Beitrag Schedes subtiles Spiel mit hybriden Gattungstraditionen und Diskursen (Lied, neulateinische Lyrik, Petrarkismus, Emblemik) zu beschreiben und so ein Schlaglicht auf die (vielfach ungenutzten) Optionen einer deutschen Kunstdichtung um 1600 zu werfen.

1. Am Schnittpunkt der Literaturen

Paul Schede Melissus (1539-1602), der "erste deutsche Petrarkist"¹ und "Freund der Pléiade",² steht wie kein anderer Autor für die Widersprüche und Diskontinuitäten, von denen die Konstitution einer volkssprachigen Poesie und Poetik an der Wende zum 17. Jahrhundert gekennzeichnet ist.³ Paul Schede (genannt "Melissus")

¹ Eckart Schäfer: Paulus Melissus — der erste deutsche Petrarkist? In: Francesco Petrarca in Deutschland. Hrsg. von Achim Aurnhammer. Tübingen 2006, S. 91-110.

² Pierre de Nolhac: Un poète Rhenan, ami de la Pléiade: Paul Melissus. Paris 1923.

³ Zum Problemkomplex insgesamt vgl. Wilhelm Kühlmann: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Tübingen 1982; Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert. Hrsg. von Jörg Robert, Jan-Dirk Müller. Münster u. a. 2007 (= Pluralisierung & Autorität 7); zu Melissus Schede Wilhelm Kühlmann: Humanistische 'Geniedichtung' in Deutschland. Zu Paul Schede Melissus' 'Ad

zählt in der Generation vor Martin Opitz nicht nur zu den eminenten Vertretern der europäischen Gelehrtenrepublik; er wird auch zum kursorischen Begründer einer deutschen Kunstlyrik, die im Spannungsfeld 'pluraler' Traditionsbezüge und ambivalenter Codierungsstrategien Möglichkeiten der Synthese antiker, romanischer oder autochthoner Literaturen ausloteten.⁴

Früh hatte der aus dem fränkischen Mellrichstadt stammende Autor internationale Kontakte über Konfessionsgrenzen hinweg aufgebaut. Melissus korrespondierte mit Tycho Brahe, Orlando di Lasso, Douza, Justus Lipsius, Janus Gruter, Marc Antoine Muret,

Genium suum' (1574/75). In: 'Der Buchstab tödt — der Geist macht lebendig'. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff. Hrsg. von James Hardin und Jörg Jungmayr. 2 Bde. Bern u.a. 1992, Bd. 2, S. 1117-1130; ders.: Poetische Hexenangst: zu zwei Gedichten des pfälzischen Humanisten Paul Melissus (1539-1602) und ihrem literarischen Kontext. In: Das Berliner Modell der mittleren deutschen Literatur. Hrsg. von Christiane Caemmerer. Amsterdam 2000, S. 153-174; ders.: Ein Heidelberger Dichter wünscht 'prädestiniert' zu sein. Zur Behandlung konfessionalistischer Positionen in der geistlichen Lyrik des deutschen Späthumanismus, ausgehend von einer Ode des Paul Schede Melissus (Meletema I, 21) von 1595. In: Prädestination und Willensfreiheit. Luther, Erasmus, Calvin und ihre Wirkungsgeschichte. Festschrift für Theodor Mahlmann zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Wilfried Härle und Barbara Mahlmann-Bauer. Leipzig 2009 (= Marburger Theologische Studien 99), S. 146-158; Eckart Schäfer: Paulus Melissus Schedius (1539-1602): Leben in Versen. In: Humanismus im deutschen Südwesten. Hrsg. von Paul Gerhard Schmidt. Sigmaringen 1993, S. 239-263; Ralf Georg Czapla: Zwischen politischem Partizipationsstreben und literarischer Standortsuche: die Italienreise des pfälzischen Späthumanisten Paul Schede Melissus (1539-1602). In: Lateinische Lyrik der frühen Neuzeit. Hrsg. von Beate Czapla, Ralf Georg Czapla und Robert Seidel. Tübingen 2003 (= Frühe Neuzeit 77), S. 217-255; den besten Zugang zu Schede bietet die umfangreiche zweisprachige Auswahl aus seinen Dichtungen in: Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand. Frankfurt am Main 1997, hier S. 753-861 (S. 1397-1401 ein vollständiger Überblick über die ältere Forschung).

⁴ Jörg Robert: Deutsch-französische Dornen: Paul Melissus Schede und die Pluralisierung der späthumanistischen Poetik zwischen Latinität und Volkssprache(n). In: Abgrenzung und Synthese. lateinische Dichtung und volkssprachliche Traditionen in Renaissance und Barock. Hrsg. von Marc Föcking u. Gernot M. Müller. Heidelberg 2007 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beihefte 31), S. 207-229.

Pierre de Ronsard, Johannes Sturm, Henri Estienne u.a.⁵ Enge Bindungen bestanden zum Wiener Kaiserhof, wo der Dichter durch Ferdinand I. zum Poeta laureatus gekrönt wurde (2. 5. 1564), desgleichen zu seinem Nachfolger Maximilian II., mit dem Schede sogar am Türkenfeldzug 1566 teilnahm. Prägend waren jedoch vor allem die Verbindungen zu führenden Vertretern der europäischen Gelehrtenrepublik: zu Henri Estienne und Théodor de Bèze in Genf (1568–1571) oder die während einer Frankreichreise 1567/68 geknüpften Freundschaften mit Dichtern und Künstlern der Pléiade (Jean-Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard).⁶ Nach Aufhalten in Italien (1577–1580), Nürnberg (1580–1584), schließlich in Paris (1584/85) und England (1586) wurde Schede durch den Regenten der inzwischen calvinistisch gewordenen Pfalz, Pfalzgraf Johann Casimir, nach Heidelberg berufen und zum Verwalter der kurfürstlichen *Bibliotheca Palatina* mit dem Titel ‘Kurpfälzischer Rat’ bestellt. Hier wird Schede neben Martin Lingelsheim zum Mittelpunkt eines “elitären, in den höchsten Heidelberger Beamtenkreisen verorteten, hochgebildeten, von humanistisch-lateinischer wie französischer Kultur geprägten Kreises”.⁷

⁵ Vgl. die Überblicksskizze bei Annemarie Nilges: *Imitation als Dialog. Die europäische Rezeption Ronsards in Renaissance und Frühbarock*. Heidelberg 1988 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 7), S. 49.

⁶ Nohac: *Ami de la Pléiade* (s. Anm. 2).

⁷ Axel E. Walter: *Späthumanismus und Konfessionspolemik. Die europäische Gelehrtenrepublik um 1600 im Spiegel der Korrespondenzen Georg Michael Lingelsheims*. Tübingen 2004 (= Frühe Neuzeit 95), S. 175. In der Forschung wurde dieser ‘ältere’ Heidelberger Kreis von einem ‘jüngeren’ abgehoben, die beide um die Person Martin Lingelsheims angelegt waren. “Der literarisch fruchtbarste der ersten Gruppe ist Schede, der der zweiten Opitz, dem aber Zingref an die Seite zu stellen ist”. Dieter Mertens: *Zu Heidelberger Dichtern von Schede bis Zingref*. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 103 (1974), S. 200-241, hier S. 236. Dagegen hat Axel Walter zuletzt in Zweifel gezogen, “ob eine derart strikte Trennung bzw. Abgrenzung zwischen einem älteren und einem jüngeren Dichterkreis [...] haltbar ist”. Walter: *Späthumanismus*, S. 176. Zum Wirken Schedes in der Frühzeit des Heidelberger Kreises, ebd. S. 181-187; Eckart Schäfer: *Die Aura des Heiligenbergs. Eine späte petrarkistische Ode des P. Melissus (Schede)*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 1: *Renaissance und Barock*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 1982, S. 111-123.

Schedes Werk steht am Schnittpunkt pluraler Sprach- und Gattungstraditionen: Der “deutsche Horaz”⁸ und bedeutendste neulateinische Lyriker der zweiten Jahrhunderthälfte wird zugleich — stilistisch und mit seinen volkssprachigen Dichtungen — zum “Wegbereiter der deutschen Barockdichtung”.⁹ In jedem Fall ist Schedes Wirkung international, der Dichter eine europäische Erscheinung. Im Zenit seiner Karriere stehend, eröffnete sich Schede sogar die Gelegenheit, der englischen Königin Elisabeth I. seine *Schediasmata poetica* zu überreichen. Diese antwortete mit einer lateinischen Ode, in der sie Schede als “vatum princeps” bezeichnete,¹⁰ ein Urteil, dem der Biograph Melchior Adam beipflichtet: “Seine Lieder, besonders die lyrischen, waren derart sorgfältig und elegant gearbeitet, dass er zu seiner Zeit nicht nur in ganz Italien, Frankreich und Deutschland nicht allein als erster Dichter galt, sondern auch als einer, der durch seine Größe die Dichter einiger vorvergangener Jahrhunderte in den Schatten stellte”.¹¹

Diese bis ins 17. Jahrhundert anhaltende Reputation bezog sich auf Schedes lateinische Werke, die Sammlungen seiner sog. *Schediasmata*, die *Schediasmata poetica* (Frankfurt 1574), die *Schediasmatum reliquiae* (Frankfurt 1575) und eine zweite, vermehrte Auflage der *Schediasmata poetica*, die 1586 in Paris erschien. Dazu trat noch die mehrteilige Kollektion der *Meletematum Piorum libri VIII; Paraeneticorum II. Parodiarum II. Psalmi aliquot* (Frankfurt 1595). Kaum eine Wirkung hinterließen dagegen die verstreuten volkssprachigen Dichtungen, die Schede immerhin zum “erste(n) bedeutende(n) Vertreter der Renaissancedichtung in deutscher Sprache” qualifizierten.¹² Diese deutschen *Carmina* nehmen in den 1570er

⁸ Eckart Schäfer: Deutscher Horaz. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden 1976, S. 65-108.

⁹ Eckart Schäfer: Die ‘Dornen’ des Paul Melissus. In: *Humanistica Lovaniensia* 22 (1973), S. 217-255.

¹⁰ James E. Phillips: Elizabeth I as a Latin Poet: An Epigram on Paul Melissus. In: *Renaissance News* 16 (1963), S. 289-298, hier S. 290.

¹¹ Melchior Adam: *Vitae Germanorum philosophorum*. Heidelberg 1615, S. 452: “Carmina vero, praesertim Lyrica, tanta cura et elegantia elaboravit: ut aevi sui tota Italia, Gallia, Germania non modo poeta princeps haberetur: sed qui praeterea anteaetorum aliquot saeculorum vatibus magnitudine sua induceret caliginem”. (Übers. hier, wie auch sonst, J.R.)

¹² Karl Borinski: *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der literarischen Kritik in Deutschland*. Berlin 1886; Reprint Hildesheim 1967, S. 48 f.

Jahren eine prominente Rolle in Schedes Schreiben ein (dokumentiert v.a. in den *Schediasmatum reliquiae*), um schon bald zugunsten der neulateinischen Dichtung zurückzutreten.¹³ An erster Stelle ist hier die durch Kurfürst Friedrich III. 1570 in Auftrag gegebene Übertragung des sog. Hugenottenpsalters, der französischen Psalmenübertragung durch die Lyriker Théodore de Bèze und Clement Marot (erschienen 1563), zu nennen. Von ihr erschienen 1572 im Druck die ersten 50 Psalmen, der “erste Versuch romanische Versmasse im Nhd. nachzubilden”,¹⁴ die übrigen vollendete Schede bis 1576.¹⁵ Sie blieben freilich unpubliziert, denn längst (1573) hatte der Kurfürst die in der Folge wiederholt nachgedruckte Übertragung des Ambrosius Lobwasser für den calvinistischen Gemeindegesang in seinem Territorium autorisiert.¹⁶

Ebenso ungedruckt blieb ein Konvolut von fünf deutschen Dichtungen, Schedes *rerum vulgarium fragmenta*, die Julius Wilhelm Zingref aus “Verehrung des älteren Heidelberger Kreises”¹⁷ be-

¹³ Vgl. Schäfer: Paulus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 93, Anm. 7: “Von den deutschen Gedichten scheinen keine nach 1584 entstanden zu sein.”

¹⁴ Di Psalmen Davids in Teutsche gesangreymen nach Französicher melodeien und sylben art mit sönnderlichem fleise gebracht (Heidelberg 1572); moderne Ausgabe: Max Hermann Jellinek: Die Psalmenübersetzung des Paul Schede Melissus (1572). Halle 1896, S. LII.

¹⁵ Brief an Joachim (II) Camerarius vom 14.3.1598: “Omnes Psalmos transtuli ego quoque jussu Frid. 3. El. Pal. ad imitationem Gallicorum, observatis generibus carminum et caesuris, quas miserrimè corrupit Lobasser”. (München SB, Clm. 10368, Nr. 331). Nach Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 217.

¹⁶ Erich Trunz: Ambrosius Lobwasser. Humanistische Wissenschaft, kirchliche Dichtung und bürgerliches Weltbild im 16. Jahrhundert. In: Deutsche Literatur zwischen Späthumanismus und Barock. Acht Studien. Hrsg. von Erich Trunz. München 1995, S. 83-186, hier S. 176-183 (Vergleich der Psalmenübersetzungen Luthers, Bedas, Schedes, Lobwassers und Philipps von Winneberg [1588]).

¹⁷ Martin Opitz: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von George Schulz-Behrend. Bd. II, 1. Stuttgart 1979, S. 220, Anm. zu 4*. Zu Zingref und seiner Bedeutung für den Heidelberger Späthumanismus vgl. Dieter Mertens: Julius Wilhelm Zingref und das Problem des Späthumanismus. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 150 (2002), S. 185-207; Theodor Verwey: Parallel lives. Martin Opitz and Julius Wilhelm Zingref. In: Early Modern German Literature 1350-1700. Ed. Max Reinhart. Rochester 2007, S. 823-852; Theodor Verwey / Wolfgang Srb: Konkurrenz oder Koexistenz? Dichten in lateinischer und deutscher Sprache am Beispiel einiger Texte Julius

wahrt hatte. Ein halbes Jahrhundert nach ihrer mutmaßlichen Entstehung gelangten sie im Rahmen seiner Straßburger Ausgabe von Martin Opitz' *Teutschen Poemata* 1624 an die Öffentlichkeit; Zingref gab seiner Edition einen "Anhang vnterschiedlicher außgesuchter Getichten anderer mehr teutscher Poeten" bei, die als Kanon von "Muster und Fürbilde"¹⁸ neben den Opitz'schen Paradigmen gelten konnten. Es handelte sich also um eine Anthologie, die normative exempla volkssprachiger Dichtung präsentieren und gleichzeitig die Kontinuität älterer und neuerer Bemühungen um die deutsche Kunstdichtung im "Gravitationszentrum"¹⁹ Heidelberg dokumentieren sollte. In Zingrefs Anthologie nahmen Schedes Gedichte sogar einen herausgehobenen Platz ein: Sie folgten unmittelbar auf Leservorrede und zwei paränetische Schwellengedichte "an die Teutsche Musa" (von Isaac Habrecht) bzw. "An die Teutschen" (Zingref). Es folgte — thematisch konsequent — ein patriotisches Lied Schedes, das die Geringschätzung des eigenen Vaterlandes und die Hinwendung zu "frembd ding" brandmarkte.²⁰ Neben der sprachlich-stilistischen Exemplarität war der patriotisch-apologetische Gehalt, der aktuelle Diskurse um die Konstitution einer deutschen Literatur(sprache) bediente, sicher ein wichtiger

Wilhelm Zingrefs und im Kontext der Reform Martin Opitz. In: Euphorion 101 (2007), S. 415-450; Achim Aurnhammer: Zingref, Opitz und die sogenannte Zingrefsche Gedichtsammlung. In: Julius Wilhelm Zingref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz. Zusammen mit Hermann Wiegand hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Heidelberg u.a 2011 (im Druck).

¹⁸ Opitz: Gesammelte Werke (s. Anm. 17), Bd. II,1, S. 218. Vgl. weiterhin Remigius Stölzle: Ein unbekanntes deutsches Lied des Paul Schede Melissus. In: Archiv für Reformationsgeschichte 17 (1920), S. 41-46; zwei weitere deutsche Dichtungen aus Schedes frühem Druck *Cantionum musicarum quatuor et quinque vocum liber unus* (1566) druckt Jellinek: Die Psalmenübersetzung (s. Anm. 14), S. IX f. ab.

¹⁹ Klaus Garber: Zentraleuropäischer Calvinismus und deutsche 'Barock'-Literatur. Zu den konfessionspolitischen Ursprüngen der deutschen Nationalliteratur. In: Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland — Das Problem der 'Zweiten Reformation'. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte 1985. Hrsg. von Heinz Schilling. Gütersloh 1986 (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 195), S. 317-348, hier S. 326.

²⁰ Opitz: Gesammelte Werke (s. Anm. 17), Bd. II,1, S. 221, v. 13.

Grund für die Aufnahme in den Zyklus.²¹ Schede selbst schätzte ihre Exemplarität offenbar weit geringer ein, immerhin hat er sie weder in den *Schediasmata poetica* (1574) noch in den *Schediasmatum reliquiae* (1575) publiziert — anders als seine französischen Dichtungen, vor allem Sonette.²²

Man ermisst an Schedes Falls, wie wenig folgerichtig und teleologisch der Ausbau einer deutschen ‘Nationalliteratur’ Ende des 16. Jahrhunderts erfolgte: Dem Übergang des Neulateiners Schede zur deutschen Dichtung²³ folgt postwendend die Rückkehr zur internationalen Latinität. In einem Brief an Johannes Weidner aus dem Jahr 1592 scheint der Sinneswandel vollkommen. Schede beschwert sich hier, dass die Deutschen “mit den plebejischen und ordinären (bzw. volkssprachigen) Metren der neueren Dichter ihre Zeit vergeuden”.²⁴ Der Dichter widmete die ihm verbleibende Lebenszeit der Arbeit an einem lateinischen Zyklus mit dem Titel *Spinae* bzw. *Acanthae*, der nach eigenen Angaben auf 36 Bücher anwuchs, zu Lebzeiten jedoch ungedruckt blieb und nach Schedes Tod bis auf elf

²¹ Neben der Studie von Kühlmann (s. Anm. 3) vgl. Jörg Robert: Martin Opitz und die Konstitution der Deutschen Poetik. Norm, Tradition und Kontinuität zwischen Aristarch und Buch von der Deutschen Poeterey. In: Euphorion 98 (2004), S. 281-322; Robert Seidel: Späthumanismus in Schlesien. Caspar Dornau (1577-1631). Leben und Werk, Tübingen 1994 (= Frühe Neuzeit 20); Klaus Garber: Zur Konstitution der europäischen Nationalliteraturen. Implikationen und Perspektiven: In: Nation und Literatur im Europa der Frühen Neuzeit. Akten des I. Internationalen Osnabrücker Kongresses zur Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Hrsg. von K. G. Tübingen 1989 (= Frühe Neuzeit 1), S. 1-55; Heinz Entner: Der Weg zum Buch von der Deutschen Poeterey. Humanistische Tradition und poetologische Voraussetzungen deutscher Dichtung im 17. Jahrhundert. In: Werner Lenk (u.a.): Studien zur deutschen Literatur im 17. Jahrhundert. Berlin und Weimar 1984, S. 11-144.

²² Zu diesen Versuchen ausführlich Robert: Deutsch-französische Dornen (s. Anm. 4).

²³ Vgl. dazu die wegweisende Skizze von Erich Trunz: Der Übergang der Neulateiner zur deutschen Dichtung. In: Ders.: Deutsche Literatur (s. Anm. 16), S. 207-227.

²⁴ Aus einem Brief an Johannes Weidner, Heidelberg, 30. August 1592 (Autograph der LB Stuttgart, cod. hist. 603, fol. 631 f.): “Mirum adeo nihil me antiquitatis, nihil elegantiae, nihil exquisiti invenire posse in plerorumque nostrorum scriptis. Antiquos auctores non legunt. tempus autem in plebeis istis et vulgaribus recentium Poetastrorum scansilibus metris (nove loquor, sed ridibunde) cum ludibrio terunt.” Zitiert nach Schäfer: Petrus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 106.

Texte in Parallelüberlieferung verloren ging.²⁵ Thematisches Zentrum dieses, in einem höheren Sinne autobiographischen Zyklus ist eine Frauenfigur namens Rosina, die “im Übergangsbereich zwischen Dichtung und Leben”²⁶ angesiedelt ist. Anders als die Geliebten der antiken Lyrik oder Petrarcas Laura eignet ihr “prospektiver” Charakter,²⁷ sie ist zunächst eine poetisch-biographische Wunschprojektion und “Leerform”.²⁸ Seit einem Traumerlebnis, das Schede auf das Jahr 1559/60 ansetzt, ist sie die ersehnte Gattin. Das literarische Spiel mit der immer wieder aufgeschobenen Erwartung — “desiderum illius, quam numquam vidi”,²⁹ wie Schede schreibt — wird zum Dreh- und Angelpunkt der Schedeschen Lyrik, zum lyrischen “Experiment mit dem Leben”³⁰ und darüber hinaus zum kommunikativen Zentrum und Kristallisationskern des Freundeskreises. Erst gegen Ende seines Lebens wird die literarische Rosina-Fiktion Wirklichkeit. Am 24. September 1593 heiratet der Dichter die junge Emilie Jordan, die er fortan als Aemilia anspricht. Die Rosina-Mythe endet, Schede gibt schließlich seiner Tochter den Namen Rosina.

2. “Rot röslein wollt ich brechen” — Schedes Rosenlied

In diesen Zusammenhang gehört ein deutsches Lied des Zingref’schen ‘Anhangs’, das neben einem Hochzeitssonett auf Jörgen von Averli und Adelheid von Grauwart, dem “erste(n) deutsche(n) epithalamische(n) Sonett”³¹ überhaupt, als einziges eine

²⁵ Schäfer: Dornen (s. Anm. 9) mit Abdruck der erhaltenen Reste.

²⁶ Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 228.

²⁷ Schäfer: Petrus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 101.

²⁸ Schäfer: Paulus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 98.

²⁹ In einem Brief an B. Vulcanius (7. II. 1592): “Libri Acantharum sunt XII. in quibus nihil aliud praeter desiderium illius, quam numquam vidi. Constant ex Odis varij generis: in quibus nimis fortasse sum dictiosus”. (“Meine ‘Acanthae’ umfassen 12 Bücher, in denen es um nichts anderes geht als die Sehnsucht nach jener Frau, die ich noch niemals erblickt habe. Sie bestehen aus Oden verschiedener Gattung, bei denen ich vielleicht allzu maniert bin.”) Nach Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 227.

³⁰ Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 229.

³¹ Leonard W. Forster / Jörg-Ulrich Fechner: Das deutsche Sonett des Melissus In: Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther

gewisse Beachtung gefunden hat. Schon Otto Taubert rechnet es 1864 unter die „trefflichsten Liebeslieder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts“.³² Das Vergessen hat seine Gründe. Opitz selbst hatte 1624 an eben diesem Schede-Gedicht ein Exempel statuiert, das seine Neigung bezeugte, „an der Vergangenheit kein gutes Haar zu lassen“.³³ Im zentralen siebten Kapitel der *Poeterey* wird der Eingangsvers des Gedichts zitiert, um den Verstoß gegen die prosodische Regel zu illustrieren, auslautendes e vor Konsonant nicht zu apokopieren.³⁴ Im Hinblick auf den ‚deutschen Schede‘ kam Opitzens Urteil beinahe einer *damnatio memoriae* gleich. Dank den Forschungen Eckart Schäfers ist der neulateinische Dichter und ‚deutsche Horaz‘ inzwischen gut erschlossen, der Hugenottenpsalter liegt seit 1896 immerhin in einer deutschen Ausgabe vor.³⁵ Dagegen fehlen eine Edition des umfangreichen Briefwechsels, eine wissenschaftlichen Ansprüchen gehorchende Werkmonographie und eine Studie zu den deutschen Dichtungen des Zingref’schen Anhangs, der nicht nur im Hinblick auf bildungssoziologische Konstellationen im älteren Heidelberger Kreis Beachtung verdiente.

Weydt zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm. Bern, München 1972, S. 33-51, hier S. 33.

³² Otto Taubert: Paul Schede (Melissus). Leben und Schriften. Torgau 1864, S. 5.

³³ Ebd.

³⁴ Martin Opitz: Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Hrsg. von Herbert Jaumann. Stuttgart 2002 (= Reclam Universal-Bibliothek 18214), S. 48. Opitz hält an dieser Bewertung fest, urteilt späterhin jedoch milder. In der Widmung zu den *Klageliedern Jeremia* wird die Schedesche Psalmenübersetzung als stilistisch unzureichend charakterisiert; Opitz räumt jedoch ein, daß die Anwendung der neuen prosodischen Maßstäbe auf Schedes Verspraxis einen Anachronismus darstellt: „Melissi enim, horridi multoties in Latinis etiam versibus (Lyrica pleraque sane divina excipio) Poetae, et alterius labor abstertere me aliosque non debet: cum praesertim haec tonorum apud nos et rythmorum accuratior observatio nunc demum post eorum memoriam aut inventa, aut exulta sit.“ („Die Bemühungen des Melissus — eines Dichters, der auch in seinen lateinischen Versen oft nachlässig ist, die größtenteils göttlichen Lyrica nehme ich einmal aus, — und die eines gewissen anderen Poeten [Ambrosius Lobwasser; J.R.] dürfen mich und andere nicht davon abhalten; zumal ja die genaue Rücksicht auf Betonung und Rhythmus Alternierung erst jetzt entwickelt oder kultiviert wurde — nach dem Ableben der genannten Dichter.“); Opitz: Gesammelte Werke (s. Anm. 17), Bd. 2,1, S. 754.

³⁵ Vgl. Anm. 14.

Mangels gesicherter Kontexte nähern wir uns dem Text zunächst von seinen ambivalenten und pluralen Traditionsbindungen her. Schedes Rosina-Lied partizipiert gleichermaßen an weltlicher und geistlicher, volkssprachiger und lateinischer Lyrik, bildet mithin die ausdifferenzierte literarische Landschaft des 16. Jahrhunderts geradezu ab.³⁶

Ein anders [d.h. ein weiteres Gedicht des Schede Melissus].
Im thon/ ich ging einmal spatziren.

1.

ROt Röslein wolt' ich brechen
Zum hübschen Krentzelein:
Mich Dörner thaten stechen
Hart in die finger mein.
Noch wolt' ich nit lan ab.
Ich gunt mich weiter stecken
In Stauden vnd in Hecken:
Darin mirs wunden gab.

2.

O dorner krum' vnd zacket/
Wie habt jhr mich zerschrunt?
Wer unter euch kompt nacket/
Der ist gar bald verwunt.
Sonst zwar könt jhr nichts mehr:
Ihr keiner Haut thut schonen/
Noch nitlicher Personen/
Wans gleich ein Göttin wer.

3.

Sie hats wol selbs erfahren/
Die schöne Venus zart/
Als sie stund in gefahren/
Vnd so zerritzet ward.
Daher die Röslein weis
Von Bluttriefenden nerben
Begunten sich zu ferben:
Den man verriecht den preis

³⁶ Vgl. dazu Jörg Robert / Jan-Dirk Müller: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit — eine Skizze. In: Maske und Mosaik (s. Anm. 3), S. 7-46.

4.

Ich thu ein Rose loben/
 Ein Rose tugent voll.
 Wolt mich mit jhr verloben/
 Wans jhr gefiehle wol.
 Ihrs gleichen find man nicht
 In Schwaben vnd in Francken
 Mich Schwachen vnd sehr Kranken
 Sie Tag vnd nacht anficht.

5.

Nach jhr steht mein verlangen/
 Mein sehnlich hertzegird:
 Am Creutz last sie mich hangen/
 Meins lebens nimmer wird.
 Zwar bald ich tod muß sein.
 Je weiter sie mich neidet/
 Je lenger mein Hertz leidet.
 Ist das nit schwere pein?

6.

Ach liebster Schatz auff Erden/
 Warumb mich quelest so?
 Zutheil laß dich mir werden/
 Vnd mach mich endlich fro.
 Dein will ich eigen sein:
 In lieb vnd trew mich binde/
 Mit deiner hand mir winde
 Ein Rosenkrentzelein.³⁷

Der Text zeigt ausgeprägten Struktur- und Formwillen; dieser wird durch die rahmenkompositorische Funktion des “hübschen Krentzelein” bzw. des “Rosenkrentzelein” im zweiten bzw. im letzten Vers unterstrichen. Die Binnengliederung folgt einer narrativen Linie, die eine innere Bewegung ausdrückt und ein doppeltes “Skript” enthält.³⁸ Am Beginn steht der Versuch, eine Rose zu

³⁷ Opitz: Gesammelte Werke (s. Anm. 17), Bd. 2,1, S. 223-225 (Hervorhebung der Initialen J.R.)

³⁸ So Jörg Schönert: Paul Schede (Melissus): ‘Lied’. In: Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Jörg Schönert, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin, New York 2007. S. 19-32, hier S. 25 u.ö. Er gliedert in ein ‘Skript 1’ — “Rosen brechen”

“brechen” und “zum Krentzelein” zu flechten, welche das Akrostichon mit der oben erwähnten Traum-Frau Rosina identifiziert. Dieser spontane Versuch wird durch die “dorner krum’ vnd zacket” vereitelt, eine Erfahrung, welche die anhaltende “pein” des Sprechers begründet. Die dritte Strophe vertieft diese Erfahrung durch ein mythologisches Aition, die Entstehung der roten Farbe der Rose aus dem Blut der Venus. Diese Strophe ist zugleich Zentrum und Wendepunkt in der Symbolstruktur des Gedichts. Die folgenden Strophen schalten um vom Versuch gewaltsamer Aneignung und Annäherung zum distanzierten “Lob” (v. 25) und Ausdruck einer “sehnlich(en)”, aber doch distanzierten “hertzegird” (v. 34). Es ist eben jenes ‘desiderium’ nach Rosina, von dem Schedes oben zitierter Brief spricht. Die Liebesgeschichte erweist sich als Krankengeschichte, als symbolische Verwandlung einer biographischen Gefühls- und Lebenswirklichkeit nicht so sehr ins *servitium* als ins *martyrium amoris*. Die Verletzung durch die Rose und ihre Dornen erscheint am Ende zur veritablen Passion gesteigert: “Am Creutz last sie mich hangen” (v. 35), die Gewichte haben sich gegenüber der ersten Strophe verschoben: Ging dort die Initiative und Gewalt vom Mann aus, so wird nun das Mädchen zur Urheberin von Folter und “schwere(r) pein” (v. 40). Die letzte Strophe formuliert den Wunsch nach einer ‘mittleren’ Position zwischen Zudringlichkeit und Liebesqual. Diese Lösung ist kennzeichnend für Schedes Liebeskonzept auch in den übrigen deutschen Dichtungen. Es zielt auf eine Verbindung im Zeichen von “lieb vnd trew”, ausgedrückt durch das “Rosenkrentzelein”, das nun nicht mehr vom Mann eigenmächtig “gebrochen”, sondern von der Geliebten gewunden wird. Am Ende steht eine Art prospektiver ‘Ehepetrarkismus’, der auf eine “einverträglich geregelte und funktionierende Gemeinschaft der Geschlechter”³⁹ abstellte, wie sie Schede etwa auch in seinem deutschen Hochzeitssonett beschwor.⁴⁰ Der Text vollzieht also einen Lern- und Einübungsprozess nach: die Bezähmung der körperlichen Begierde, die Verwandlung des *amor turpis* durch und in den *amor honestus* der legitimen und legalisierten Verbindung

— (S. 25) und ein ‘Skript 2’; letzteres “präzisiert den generellen Zusammenhang von ‘Wonne und Schmerzen der Liebe’” (S. 26).

³⁹ Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bd. 4/2: *Barock-Humanismus: Liebeslyrik*. Tübingen 2006, S. 18.

⁴⁰ Vgl. Forster / Fechner: *das deutsche Sonett* (s. Anm. 31).

(“verloben”). Die Eckpunkte dieser Liebeskonzeption kehren in den lateinischen Stücken des *Acanthae*-Zyklus in ständiger Variation wieder: der Komplex der Liebesmarter (“torqueor”), das Spiel mit der Titel gebenden Dornenbildlichkeit,⁴¹ vor allem aber der Gegensatz von legitimer und illegitimer Liebe, in dem sich platonische Liebes- und protestantische Eheauffassung berühren:

Non illegitimis torqueor ignibus,
Nec veró illicitas appeto nuptias;
Sed quas suadet honestus
In castam Venerem calor.⁴²

[Keine verboten Leidenschaft ist es, die mich martert. Keine unerlaubte Verbindung begehre ich, sondern eine, die eine anständige Neigung zu ehrbarer Liebe anrät.]

3. Traditionen — van der Aelst, Schede, Goethe

Mit dem Motiv des “Rosenbrechens”⁴³ schreibt sich Schedes Rosina-Lied einer literarischen Reihe ein, die in Goethes “Heidenröslein” (entstanden Straßburg 1771) ihr bekanntestes Glied finden wird.⁴⁴

⁴¹ Vgl. auch Nr. II bei Schäfer: Paulus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 243: “QUID magis conducet, utrum molestis / Stranguler spinis, animique curis, / An mori desiderio RHODANTHES / Cogar amatae?”; ebenso Nr. IV (S. 246): “Ast ubi / Tales amantes invenire est, / Intemerata quibus voluptas / Jucunditatem praestat idoneam?”.

⁴² Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 242. Vgl. das große apologetische Gedicht: “Ad IOANNEM HAGIUM. Amorem divinitus esse ingeneratum in hominibus; unde Poetarum scriptis decantatissimus sit. Defensio et Lotichii et auctoris” (Nürnberg 1583); aufgenommen in: Paul Schede Melissus: *Schediasmata poetica, secundo edita multo auctiora*. Bd. 2. Paris 1586, S. 107-114.

⁴³ Gerd Heinz-Mohr / Volker Sommer: *Die Rose. Entfaltung eines Symbols*. München 1988, S. 71-79.

⁴⁴ Literatur bei Gesa Dane: ‘Zeter und Mordio’. Vergewaltigung in Literatur und Recht. Göttingen 2005, S. 152, Anm. 148. Die Verbindung zu Schedes Rosina-Lied wird ausführlich hergestellt von Thomas Althaus: Ursprung in später Zeit: Goethes ‘Heidenröslein’ und der Volksliedentwurf. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999), S. 161-188, hier S. 173: “Wenn Herder jetzt das Abgelehnte zurückruft, als ein entscheidendes, wieder zu entdeckendes Moment früher Tradition, so läßt sich in dem ganzen Herderschen Unternehmen sicherlich auch der Versuch sehen, eine Tendenz gegen die Entwicklung der Lyrik seit Opitz mit ihren regelpoetischen Implikationen aufzubringen”.

Es ist seit langem gesehen worden, dass dieses — wie schon seine Vorgängerversion mit dem Titel “Fabelliedchen” — alles andere als ein Kinderspiel darstellt, auch wenn nach Herders Kommentar ein “Kinderton”⁴⁵ angeschlagen wird. Tatsächlich aber, so schon Erich Trunz, “muß man zwischen den Teilen lesen”.⁴⁶ Die Naivität des Tones kontrastiert nämlich aufs Schärfste mit dem Gehalt dieses “barbarische(n) Gesanges”,⁴⁷ der Tatsache nämlich, dass es sich hier um eine “versifizierte Verschlüsselung des Tatbestandes der Vergewaltigung”⁴⁸ handelt. Das “Röslein”, das hier “gebrochen” werden soll, ist Chiffre für den Akt der (gewaltsamen) Defloration. “Bluomen brechen (vgl. lat. de-florare)” oder Wendungen wie “rôsen lesen” und “ze holze gân” stehen seit dem Minnesang “metaphorisch für eine Liebesvereinigung in freier Natur.”⁴⁹ Die Goethe-Philologie hat eine konkrete Quelle des “Heidenrösleins” ausfindig gemacht. Es handelt sich um eine Liedersammlung, die Paul van der Aelst in Deventer 1602, also im Todesjahr Schedes, zusammenstellte. Ihr Titel lautet: *Blum- und Außbund Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder und Rheyen*.⁵⁰ Hier finden sich die Motive unseres wie des Goetheschen Liedes — Rose, Heide, pflücken usw. — überall wieder. Der Refrain “Röslein auf der Heiden” geht auf ein Lied zurück, das die Geliebte mit einem “Rosenstock” vergleicht:

Sie gleicht wol einem Rosenstock/ drumb geliebt sie mir im hertzen/ sie
tregt auch einen rohten Rock/ kann züchtig/ freundlich scherzen/ sie

⁴⁵ Von deutscher Art und Kunst. Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte in zwei Bänden. Ausgew. und mit einem Nachwort versehen von Heinz Nicolai. München 1971, Bd. 1, S. 290.

⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1: Gedichte und Epen I. Hrsg. von Erich Trunz. München 1981, S. 511.

⁴⁷ Peter von Matt: Diese unheimlichen Diminutive. In: Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte. Hrsg. von Peter von Matt. München 1998, S. 92-93, hier S. 93.

⁴⁸ Dane: ‘Zeter und Mordio’ (s. Anm. 44), S. 152.

⁴⁹ Günther Schweikle: Minnesang. Stuttgart, Weimar 1989 (= Sammlung Metzler 244), S. 195.

⁵⁰ Paul von der Aelst: *Bluom und Außbund Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder und Rheyen/ Welche bey allen Ehrlichen Gesellschaften können gesungen/ vnd auff allen Instrumenten gespielt werden (...)*. Deventer 1602.

blüet wie ein Röselein/ die Bäcklein wie das Mündelein/ Liebstu mich/
so lieb ich dich/ Rößlein auff der Heyden.

Der die rößlein wirt brechen ab/ Rößlein auff der Heyden/ dass wirt wol
thun ein junger knab/ züchtig/ fein bescheiden/ so stehn die stäglein auch
allein/ der liebe Gott weiß wol wen ich mein/ Sie ist so gerecht/ von
gutem geschlecht/ von ehren ist sie hogh geboren.

Wann mich das mädlein nit mehr will/ Rößlein auff der heyden/ So will
ich weichen in der still/ vnd mich von jhr thun scheiden/ So will ich sie
auch fahren lahn/ vnd will ein andere nemmen an/ ein hüpsche schön
Jungfrawe/ Rößlein auff der Heyden.⁵¹

Die symbolisch verhüllte Gewalt des Goetheschen Liedes ist freilich ohne Vorgang in der Sammlung von der Aelsts, in der sich "kein Lied [nachweisen lässt], das auch nur von ferne vom gewaltsamen Beischlaf handelt".⁵² Diese Tendenz deutet sich im Titel an, der zwar "weltliche", aber eben auch "züchtige Lieder und Rheyne" ankündigt.

Wie auch immer die Filiationen zwischen Rosina-Lied und van der Aelsts Sammlung verlaufen mögen: Schedes Text schließt erkennbar an die im *Blum- und Außbund Außerlesener Weltlicher Züchtiger Lieder* anthologisierte lyrische Reihe an: dies zeigen die formalen (Kanzonenform mit AAB-Struktur), motivischen (Rosen / Rosenstock) und semantischen Analogien ('systemische' Aspekte des Liebescodes: Treue, Gegenseitigkeit, Beständigkeit). Andererseits baut Schede den tradierten Bestand in charakteristischer Weise um, indem er den im älteren Rosenstock-Lied ausgeprägten Code der Liebeslyrik des 16. Jahrhundert — des sog. "mittleren Systems",⁵³ wie es vor allem in den Liederbüchern präsent ist — zugleich markiert und überschreitet.⁵⁴ Er vereinigt in seinem Lied zu

⁵¹ Van der Aelst: *Bluom und Außbund* (s. Anm. 50), S. 72 f.

⁵² Dane: 'Zeter und Mordio' (s. Anm. 44), S. 156.

⁵³ Gert Hübner: Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im 'mittleren System'. In: *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert*. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003. Hrsg. von Gert Hübner. Amsterdam 2005 (= *Chloe* 37), S. 83-117.

⁵⁴ Der Vorschlag, die Entwicklung vom Minnesang zur Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts als "Systemwechsel" zu fassen, geht auf Horst Brunner zurück.

gleichen Teilen die beiden konzeptionellen Leitthemen des “mittleren Systems” — Liebesklage und Liebeswerbung.⁵⁵ Die Klage über die *passio amoris* mündet hier in die Hoffnung auf endliche Erfüllung. Im Zentrum der lyrischen Haltung wie der Argumentation steht das “Anrecht auf Erwidern ‘richtiger’ Liebe”;⁵⁶ sie beruht auf “*staete und triuwe*” (“*In lieb vnd trew mich binde*”; v. 46), d.h. auf der “Synthese aus aufrichtiger Einstellung, zeitlicher Beständigkeit und sexueller wie emotionaler Exklusivität”.⁵⁷ Die Liebesbeziehung ist prinzipiell auf Gegenseitigkeit und Erfüllung in einer stabilen Verbindung angelegt (“*wolt mich mit jhr verloben*”; v. 27). An die Stelle petrarkistischer *dolendi voluptas* tritt die (berechtigte) Hoffnung auf Freude (“*mach mich endlich fro*”; v. 44), die allenfalls von außen, durch erzwungenen Abschied oder die Gesellschaft (“*Klaffer*”), gefährdet wird. In dieser Hoffnung auf die erwiderte Liebe (“*amor mutuus*”)⁵⁸ entfernt sich Schedes Lied von der petrarkistischen und nähert sich der “hedonistischen” (Hempfer) Position der lateinischen Liebeslegie, die sich hier mit der indigenen deutschen Liedtradition trifft.

Auch die Andeutung der Transgression ist kein distinktives Moment. Das anonyme Rosenstock-Lied zeigt, dass die Verletzung des *decorum* (“*der die röslein wirt brechen ab*”; v. 9) durchaus auch im Horizont “züchtiger Lieder” lag, wenngleich hier wie auch sonst in der volkssprachigen Liedproduktion “das Anstößige, Derbe,

Horst Brunner: Das deutsche Liebeslied um 1400. In: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*. Hrsg. von Hans-Dietrich Mück und Ulrich Müller. Göttingen 1978, S. 105-146. Dieses “mittlere System” steht zwischen älterem Minnesang und “barocker Lese-Liebeslyrik” (Hübner: *Rhetorik* [s. Anm. 53], S. 84). Es setzt ein mit dem Liebesliedkorpus, das dem sog. Mönch aus Salzburg zugeschrieben wird und bestimmt die Lyrik bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Kennzeichnend sind bestimmte Liedformen (“*Liebeswerbung*”), gegenseitiges Einvernehmen der Partner, Hoffnung auf Freude, Appell an die Gnade.

⁵⁵ Hübner: *Rhetorik* (s. Anm. 53), S. 89: “Die Werbungsargumentation ist ein Ausdruck der womöglich wichtigsten konzeptionellen Konstante, die das mittlere System mit dem Minnesang verbindet”.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Gert Hübner: Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts. In: *Daphnis* 31 (2002), S. 127-186, hier S. 148.

⁵⁸ Schäfer: *Dornen* (s. Anm. 9), S. 243: “*Mutuo certê sine amore vitae / Taedium me coepit*”.

Obszöne gemieden” wird.⁵⁹ Unterschiede zeigen sich dann gegenüber dem “Heidenröslein”; bei Schede wird der männliche Vorstoß sogleich unterbunden. Wo Goethes Röslein “kein Weh und Ach” vor dem Zugriff des Jungen schützt, gerät Schedes Liebender schutzlos in die Dornen der Liebe. “Nackt”, “zerschrunt”, und “verwunt” erscheint er wie ein Märtyrer, dessen Liebespassion in Strophe II mit der Geißelung beginnt, um schließlich v. 35 “am Creutz” zu enden. Was Schede jedoch abhebt von der Tradition des “mittleren Systems” und der van der Aelst’schen Anthologie, ist das Spiel mit einem überdeterminierten Liebescode, das zu einer internen Komplexitätssteigerung der Semantik und zu einer ironisch-‘modernen’ Distanz zur Gattung führt, wie sie sich ansatzweise schon für das Rosenstock-Lied konstatieren lässt.⁶⁰ Alle Bilder, Konzepte und Haltungen sind bewusst mehrdeutig, verweisen auf mehrere Diskurse und Traditionen gleichzeitig, ihre Systemreferenz ist insgesamt ‘ambig’. Das Irritationspotential des Rosina-Liedes liegt weniger in der Spannung zwischen bewahrtem und verletztem decorum als in dieser Ambivalenz heterogener Semantiken, deren Schnittmengen und Widerstände Schede auslotet.

Dies zeigt sich beispielhaft in der leitmotivischen Rosen-Dornen-Motivik. Sie gehört ebenso dem ‘mittleren System’ wie dem petrarkistischen Diskurs an; andererseits setzt an ihr die Sakralisierung des profanen Affekts und damit umgekehrt die De-Sakralisierung des Sakralen (der Märtyrer- und Passionsthematik) an. Schede hält diese lyrisch-weltlichen wie auch die religiösen Bezüge gleichermaßen im Spiel. Das “Rosenkrentzelein” ist ein polyvalentes Symbol: es erinnert nicht nur an Christi Dornenkrone (Joh. 19, 2),⁶¹ sondern auch an den Rosenkranz (“Paternoster”), der in eben jenen Siebziger Jahren, denen Schedes Rosenlied angehören dürfte, einen ungeahnten Aufschwung erlebte, ablesbar an der Wiedereinführung der

⁵⁹ Horst Brunner: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert. In: Fragen der Liedinterpretation. Hrsg. von Hedda Ragotzky, Gisela Vollman-Profe und Gerhard Wolf. Stuttgart 2001, S. 118-134, hier S. 128.

⁶⁰ Althaus: Ursprung in später Zeit (s. Anm. 44), S. 172: “Er [der Autor des Rosenstock-Liedes] behandelt in der Perspektive einer Moderne das Genus bereits ironisch, bestimmt sich also keineswegs durch dieses Genus selbst, vielmehr durch seine Distanz zu ihm”.

⁶¹ Heinz-Mohr / Sommer: Rose (s. Anm. 43), S. 118-122.

Rosenkranzbruderschaften.⁶² Diese Popularität verdankte sich dem Umstand, dass der Sieg der christlichen Mittelmeermächte über die Türken bei Lepanto (1571) von Papst Pius V. der Wirkung des Rosenkranzgebetes zugeschrieben wurde. Daraufhin wurde im folgenden Jahr (1572) das Rosenkranzfest eingeführt. Bereits von Luther als äußerlich-mechanische, wenn nicht magisch-theurgische Praxis geißelt, wird der Rosenkranz in den konfessionellen Debatten der zweiten Jahrhunderthälfte zum “Zentralsymbol altgläubiger Frömmigkeit”,⁶³ gegen das sich eine beinahe “geschlossene protestantische Abwehrfront” formiert.⁶⁴ Neben solch aktuelle treten alte Bedeutungen und Konnotationen von Rose und Dorn.⁶⁵ Längst war der Dorn im Fuß als Strafe für den, der vom ‘rechten Weg’ abgewichen war, gebräuchlich; andererseits versetzt sich noch in Angelus Silesius’ *Cherubinischem Wandersmann* der Sprecher in die Rolle des “Blutt-Bräutigams” Jesu und nennt dessen Dornen “meines Haubtes Kron und ewge(n) Rosenkranz”.⁶⁶ Diese alte, aus der Mystik stammende identifikatorische Glut schimmert in Schedes Text überall durch. Der Autor kontaminiert christliche und weltliche Bilder, verschmilzt ferner das Thema der ‘Nachfolge Christi’ mit dem petrarkistischen Leitmotiv des dulce amarum / *glykypikron*,⁶⁷ das Schede in seinem monumentalen Alterswerk — den *Spinae* oder *Acanthae* — geradezu ins Zentrum setzt.

⁶² Stefan Jäggi: Rosenkranzbruderschaften. Vom Spätmittelalter bis zur Konfessionalisierung. In: Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst. Hrsg. von Urs-Beat Frei und Fredy Bühler. Bern 2003, S. 91-105, hier S. 94.

⁶³ Harry Oelke: ‘Da klappern die Steinn ... und das Maul plappert’. Der Rosenkranz im Zeitalter der Reformation. In: Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst (s. Anm. 62), S. 107-118, bes. 110-115.

⁶⁴ Oelke: Rosenkranz (s. Anm. 63), S. 110.

⁶⁵ Heinz-Mohr / Sommer: Rose (s. Anm. 43), S. 115: Die “Ambivalenz und Gleichzeitigkeit von Rosen und Dornen [...] gab dem Christentum steten Anlaß, sie typologisch mit biblischen Geschehnissen in Beziehung zu setzen”.

⁶⁶ Nach Heinz-Mohr / Sommer: Rose (s. Anm. 43), S. 121.

⁶⁷ Schon bei Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta* 246,5) findet sich die Wendung: “Candida rosa nata in dure spine”. Es ist ferner denkbar, dass Luthers Hohelied-Übertragung, die die ursprüngliche Lilie in eine “rosa inter spinas” um (Hohelied 2,2) verwandelt hatte, bei Schede zum “intertextuelle(n) Grundmuster für die vom Sprecher vollzogene Gleichsetzung der umworbenen Frau mit der Rose” wird. Schönert: ‘Lied’ (s. Anm. 38), S. 23.

4. Mischungen — neolateinische Emblemik und ‘mittleres System’ der Liebesdichtung

Von dieser Beobachtung ausgehend, sollen im Folgenden zwei Irritationen und ‘Ambivalenzen’ des Textes näher betrachtet werden. Die eine betrifft die mythologische Ursprungserzählung (das “Aition”) in Strophe III, also die Geburt der Rose aus dem Blut der Venus. Es handelt sich um ein Bild und Thema, das in der zeitgenössischen Emblemik gut belegbar ist. So etwa in einem Emblem aus einer Sammlung des Barthélemy Aneau (*Picta poesis*, Lyon 1552) mit der *inscriptio* “Defloratio”, das Schede in bemerkenswerter Weise umdeutet.⁶⁸

CVM VENVS alma Rosam in spineto carperet albam:
 Laesit acuta Deam vulnere spina leui.
 Sanguis et exilijt, quo mox Rosa tincta, colorem
 Traxit (quae fuerat candida) purpureum.
 SIC VENVS aetatis florem cum excerpfit, in alba
 Virgine: fit punctim plaga, cruorque fluit.
 Quaeque prius medio Rosa candida floruit horto:
 Panditur explicitis suaue rubens folijs

[*Defloration*: Als die erhabene Venus eine weiße Rose am Dornstrauch pflückte, da fügte ein spitzer Dorn der Göttin eine kleine Wunde zu. Das Blut sprang hervor, die Rose wurde damit benetzt, und sie, die vorher weiß gewesen war, färbte sich alsbald purpurn. So geschieht es auch, wenn Venus die Blume der Jugend bei einem weißen Mädchen gepflückt hat. Der Stich bringt eine Wunde, und Blut fließt hervor. Die Rose, die vorher weiß mitten im Garten blühte, steht da in süßer Röte mit breit entfalteten Blättern. (Übersetzung J.R.)]

In Aneaus Emblem liegt das Augenmerk auf der Rose, die zwar ihre Reinheit verliert, aber auch in voller Reife, “mit breit entfalteten Blättern” dasteht, mithin zur Frau geworden ist. Bei Schede ist es der *Mann*, der durch den Stich der Dornen sein Liebesmartyrium erfährt. Der sexuelle Initiationsakt, den das Emblem andeutet, steht

⁶⁸ Barthélemy Aneau: *Picta poesis*. Lyon 1552, S. 101. Abgedruckt in Arthur Henkel / Albrecht Schöne: *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar 1996 (zuerst 1967), S. 299.

bei Schede zwar am Anfang, wird jedoch im Verlaufe des Liedes im Zuge eines Lern- und Reflexionsprozesses zurückgenommen, an dessen Ziel die Disziplinierung des Affektimpulses steht. Vom "brechen" zum "loben" (v. 25), von der Tat- zur Sprechhandlung. In dieser Hinsicht markiert die dritte Strophe einen Wechsel in der Strategie des lyrischen Ichs, das sich nun auf das Frauenlob verlegt — auch dies ein Element, in dem sich "mittleres System" und Petrarkismus durch gemeinsame Genealogie begegnen. Einmal mehr zeigt sich, dass es Schede um Integration geht, nicht um Konfrontation unterschiedlicher Liebeskonzepte, welche die drei dominanten lyrischen Diskurse, den "petrarkistischen, neuplatonischen und hedonistischen"⁶⁹ bestimmen. Der komplexe Code des Petrarkismus und der an der *Anthologia Graeca* geschulten Emblematis kann somit auf das 'vulgäre' Idiom zurückwirken, die Semantik des deutschen Rosina-Liedes wird von hier aus neu organisiert. Die deutsche Liedtradition zeigt sich offen für Importe aus anderen Diskursen, jedoch so, dass der Bestand des 'mittleren Systems' den Ausgangspunkt für Integrationsbemühungen bildet; intendiert ist ein "Zugewinn an Ausdrucksmöglichkeiten, aber kein Systemwechsel".⁷⁰

In diese Synthese werden nun auch die Bestände der neolateinischen argutia-Poetik mit ihrer Vorliebe für neue, aparte Mythenvarianten und subtile imitatio erlesener alter wie rezenter Liebeslyrik einbezogen. Schede zitiert in Strophe II eine seltene, bei Ovid gerade nicht belegte Version, die in den Umkreis des Adonis-Stoffs gehört.⁷¹ Überhaupt war die Entstehung der roten Rose ein beliebtes Motiv der rinascimentalen, insbesondere der neulateinischen Liebeslyrik, das in immer neuen Variationen durchgespielt wurde.⁷² Giovanni Gioviano Pontano hatte das Rot der Rosen auf Venus'

⁶⁹ Klaus W. Hempfer: Petrarkismus und romanzo. Realisation und Refunktionalisierung des petrarkistischen Diskurses im Orlando Furioso. In: Der petrarkistische Diskurs. Hrsg. von Klaus W. Hempfer u. Gerhard Regn. Stuttgart 1993, S. 187-223, hier S. 188.

⁷⁰ Hübner: Christoph von Schallenberg (s. Anm. 57), S. 155.

⁷¹ P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Kommentar von Franz Bömer. Buch 10-11. Heidelberg 1980, S. 233.

⁷² Beate Czaplá: Die Entstehung von Kuß und roter Rose: Die Transformation eines Mythos durch Janus Secundus und andere. In: Johannes Secundus und die römische Liebeslyrik. Hrsg. von Eckart Schäfer. Tübingen 2004 (= NeoLatina 5), S. 224-238.

schamhaftes Erröten zurückgeführt (“De Venere et rosis”),⁷³ bei Janus Lernutius erröten wiederum die Rosen vor Scham, als Venus durch den Stich der Dornen erbleicht; Janus Secundus hatte die rote Färbung im Eröffnungsgedicht seiner *Basia* aus den Küssen der Venus auf die noch weiße Rose hergeleitet. Schede tritt also mit seinem ostentativ kunstlosen Lied in einen subtilen Dialog mit der zeitgenössischen Lyrik (insbesondere der neulateinischen), bei dem sich Anlehnung und Abgrenzung, *imitatio* und *aemulatio* im Zeichen einer Poetik der *novitas* die Wage halten. Singulär ist Schedes Aition schon deshalb, weil hier die Dornen nicht Venus sondern den zudringlichen Mann verletzen, ein Moment der Irritation in einem Spiel mit dem *decorum*, das jedoch nicht in die offene Indezenz geführt, sondern durch eine Geste der Disziplinierung eingefangen wird.⁷⁴

Eine formale Beobachtung zeigt, wie Schede systematisch Überschneidungen zwischen volkssprachiger Liedtradition und humanistischer Produktion auslotet. Das Rosina-Lied wird durch ein Akrostichon (“Rosina”) gegliedert, das zugleich Thema und ‘geheime’ Referenz des Rosenmythos enthält — den Namen seiner ‘prospektiven’ Geliebten Rosina, die als “liebster Schatz auff Erden” (v. 41.) am Ende des Textes angesprochen und beschworen, aber intratextuell nicht beim Namen genannt wird. Das Akrostichon wird damit zum Schlüssel des Gedichts, es entbirgt nicht nur die Identität des “rösleins”, sondern auch einen mehrfachen Schriftsinn, der kein *sensus moralis* bzw. *spiritualis* mehr ist sondern ein *sensus historicus* und *biographicus* — der Hinweis auf die Liebesimagination und -hoffnung des Autors, die auf Erfüllung und Auflösung der petrarkistischen Schmerz- und Distanzliebe angelegt ist. Diese Wendung war neu und innovativ, eine *inventio* im Horizont des petrarkistischen Diskurses: Man könnte von einer Temporalisierung der petrarkistischen Liebe sprechen, ein Experiment mit der Gattung und zugleich “mit dem Leben”.⁷⁵ Dem Gedicht (wie dem ganzen Zy-

⁷³ Giovanni Gioviano Pontano: *Carmina. Ecloghe-elegie-liriche*. A cura di Johannes Oeschger. Bari 1948 (= *Eridanus* 1,39), S. 412 f.

⁷⁴ Möglicherweise kannte Schede auch ein Emblem seines Freundes Théodore de Bèze (Beza), das jedoch nicht auf die erotische Verletzung, sondern auf die Gefahr des Reichtums abhob. Es findet sich in einer Sammlung, die jedoch erst 1580 im Druck erschien. Henkel / Schöne (s. Anm. 68), Sp. 298.

⁷⁵ Schäfer: Dornen (s. Anm. 9), S. 229.

klus) fällt so eine Ersatz-, Stellvertreter- und damit Trostfunktion zu. In ihm ist symbolisch präsent, was in der Wirklichkeit abwesend ist. Der ‘feste’ Buchstabe der Dichtung wird zum Garanten und Surrogat einer angekündigten Liebe. Das Akrostichon ist mehr als äußerliches poetisches Ornament, mehr als Spielwerk wie z. B. das Anagramm, das Schede auch eingesetzt hat. Zunächst indiziert es die konstitutive Schriftlichkeit eines Liedes, das seiner Gattungsnorm entsprechend konstitutive Mündlichkeit und Stimmlichkeit voraussetzt.

Im Hinblick auf die Zugehörigkeit des Liedes zu einem lyrischen “System” ist das Akrostichon jedoch ambivalent. Als “zeittypische(s) Mittel”⁷⁶ begegnet es sowohl in der volkssprachigen als auch in der neolateinischen Tradition.⁷⁷ Es ist kein distinktives sondern ein integratives Element. Gleichwohl ist das Spiel mit der ‘Einschreibung’ des Namens und damit mit der Textualität des Textes zu einer Subtilität getrieben, die erst vor dem Hintergrund eines humanistischen Text- und Autorbegriffs möglich wird, wie er den meisten — oft anonymen — Texten der volkssprachigen Lyrik fehlt. Bei Schede schreibt das Akrostichon dem Lied jenen Namen ein, von dem *es* bzw. sein Autor gezeichnet ist. Die “Schrunden”, die der Dichter als Spuren der Rose-Rosina davon trägt, sind die Schriftzeichen, die sich in den Körper des Textes unauslöschlich eingraben, ein Schmerzmal *aere perennius*, mit dem nicht nur das Rosina-Lied sondern der gesamte *Acanthae-* bzw. *Spinae-*Zyklus gemeint ist. In der neolateinischen Dichtung können solche Einschreibungen auf eine eigene Motiv-Tradition zurückgreifen. Janus Secundus etwa schildert Ovids Mythe von der Entstehung der Hyazinthe aus dem Blut des Hyacinthus, der vom Diskus seines Geliebten Apolls getroffen wird. Dieser verspricht daraufhin, die Verwandlung des Geliebten in Gesang (“*te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt*”, *Metam.* 10,205), vor allem aber — in Schrift (*Metam.* 10,215 f.): “*ipse (sc. Apoll) suos gemitus foliis inscribit, et AI AI/ flos habet inscriptum*”).⁷⁸

⁷⁶ Hübner: *Rhetorik* (s. Anm. 53), S. 165.

⁷⁷ Dies gilt schon für die Sammlung der *Frischen Teutschen Liedlein* von Georg Forster (1539-1560). Brunner: *Das deutsche Lied* (s. Anm. 59), S. 126.

⁷⁸ Jörg Robert: *Mella legatis apes. Lyrische Ich-Erfahrung, rinascimentaler imitatio-Diskurs und Poetik des Mythos in Janus Secundus’ ‘Basia’*. In: Schäfer: *Johannes Secundus* (s. Anm. 72), S. 277-292, hier S. 287-290.

Es wäre nach all dem zu kurz gegriffen, wollte man die ‘pictura’ des Rosenbrechens lediglich als “‘subscriptio’ des Liebesverlangens (hier des Mannes)”⁷⁹ auffassen. Die Rose ist ein polyvalentes und damit ‘ambiges’ Symbol. Sie ‘ist’ 1. Rosina, die erträumte Herrin im Rosenhag, aber auch 2. das Martyrium, das sie im Aufschub ihrer Präsenz dem Liebenden verursacht. Schließlich ‘ist’ sie 3. die Sammlung der *Spinae* selbst, deren (abwesender) Gegenstand und Erkennungszeichen (“Sphragis”) sie ist. Nicht weniger proteisch ist das Symbol des “Rosenkranzes”. Er ist nicht nur Dornenkrone und religiöser Talisman, möglicherweise auch Gegenstück zum “Jungfernkranz” sondern vor allem auch poetologischer Terminus technicus: der “Kranz” als Bezeichnung eines Dichtungszyklus — hier also der *Spinae* und *Acanthae*, die Schede Melissus aus den einzelnen Rosen (d.h. den einzelnen Rosina-Gedichten) flicht. (Man denke an Stefan Georges Eröffnungsgedicht zum *Jahr der Seele*: “Die späten rosen welkten noch nicht ganz · / Erlese küsse sie und flicht den kranz”⁸⁰). Auch das Rosina-Lied hat programmatische und proömiale Funktion. Es ist ein aitiologischer Text, weil es mit dem Ursprung der Liebespein zugleich den Ursprung des Zyklus namens *Spinae* enthält. Vor allem dieses Spiel mit der zyklischen Dimension der Sammlung und ihrer Zugehörigkeit zu einem Autor-Urheber stellt das Lied entschieden in den Kontext der gelehrten, neolateinischen Dichtung.

Schede ist die poetologische Bedeutung der Kranz-Metapher aus der hellenistischen Liebeslyrik der *Anthologia Palatina* bzw. *Graeca*, die er selbst übersetzt hat, bestens vertraut. Hier findet sich etwa der ‘Kranz’ des Philippos oder der berühmtere ‘Kranz’ des Meleager von Gadara (130-60 v.Chr.) — beide überaus beliebte Modelle der neolateinischen Liebeslyrik der zweiten Jahrhunderthälfte. Meleager hatte von einem “Gesang” gesprochen, in den “alle möglichen Blumen” eingegangen seien (πάγκλαρον ἄοιδόν), d.h. durch eklektische imitatio die Stimmen der Anyte, Sappho (“Sapphos Rose”, heißt es wörtlich; Σαπφούς [...] ‘ρόδα) etc. einverleibt wurden. Der ‘Kranz’ als Metapher der Nachahmungspoetik, das Buch als Blumenlese, als ‘Anthologie’ im Wortsinn — dazu passt denn auch Schedes Humanistennamen ‘Melissus’, der eben nicht nur von ‘Mai-

⁷⁹ Schönert: ‘Lied’ (s. Anm. 38), S. 22.

⁸⁰ Stefan George: Werke. Ausgabe in zwei Bänden. Hrsg. von Robert Boehringer. München 1976, Bd. 1, S. 121.

les', dem Geburtsort der Mutter,⁸¹ abgeleitet ist, sondern auch auf das notorische Bienengleichnis des Seneca verweist.⁸² Anders jedoch als es die Tradition des Bienengleichnisses will, ist Schedes 'Blütenlese' eine mühsame und schmerzhaft Pflückerei, Poesie erwächst aus Passion. Das "hübsche krentzelein" der Dichtung entsteht gerade dort, wo sich hässliche "wunden" und "schrunden" auf tun, die Liebe verweigert und aufgeschoben wird. Die 'oxymorische' Liebeserfahrung des Petrarkismus wird 'verzeitlicht', das amarum des Wartens aufgehoben in einer Dichtung, die konsolatorisch die Suspension der Erfüllung verdeckt.

5. Abgrenzung und Synthese — Lyrische Diskurse um 1600

Aus der Interpretationsskizze ergeben sich für Gattungstypologie und Systemreferenz von Schedes Lied folgende Konsequenzen, die sich im Hinblick auf Konstellationen der deutschen Lyrik um 1600 zuspitzen lassen.

5.1. Poetica generalis

Es fällt schwer, Schedes Rosina-Lied einem gattungstypologischen Bezugshorizont zuzuordnen. Das 16. Jahrhundert war zwar eine "liederselige Epoche",⁸³ in der Volkssprache jedoch auch eine theorieferne: "Bis zum 18. J(ahr)h(undert) ist keine explizite Liedtheorie fassbar".⁸⁴ Die Bezeichnung 'Volkslied' ist problematisch, weil sie eine Unterscheidung — die zwischen 'Kunstlied' und 'Volkslied' — einführt, die im ausgehenden 16. Jahrhundert nicht

⁸¹ Humanistische Lyrik (s. Anm. 3), S. 1395.

⁸² Jürgen von Stackelberg: Das Bienengleichnis: ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio. In: Romanische Forschungen 68 (1956), Seite 271-293; Andreas Kablitz: Nachahmung und Wahrheitsanspruch. Seneca — Petrarca — Montaigne. In: Mediävistische Komparatistik. Festschrift für Franz-Josef Worstbrock zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Wolfgang Harms und Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1997, S. 95-149.

⁸³ Brunner: Das deutsche Lied (s. Anm. 59), S. 118.

⁸⁴ Peter Jost: Art. Lied. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neu bearb. Aufl. Hrsg. von Ludwig Finscher. Bd. 5. Stuttgart, Weimar 1996, Sp. 1259-1328, hier Sp. 1264.

als poetologisches Differenzkriterium zur Verfügung steht. Der Terminus ‘Volkslied’ ist ein “begriffliches Konstrukt”,⁸⁵ das unablösbar ist von den programmatischen Impulsen des späten 18. Jahrhunderts.⁸⁶ Diese gehen bekanntlich auf Herder zurück, der den Terminus 1773 als erster mit programmatischer Aufladung versieht, in Analogie zum englischen ‘popular song’ und inspiriert durch Sammlungen wie Thomas Percys *Reliquies of ancient English poetry* (1765).⁸⁷ Herder verbindet mit diesem Programm eine “Ästhetik der Rückfindung”, die das renovatio- und imitatio-Denken von der klassischen auf die indigene Tradition überträgt. Diese poetologische und geschichtsphilosophische Dimension ist dem genuinen Volkslied — aber auch dem Kunstlied des 16. Jahrhunderts — “völlig fremd”.⁸⁸ Dagegen ist die Bezeichnung ‘Volkslied’ dem 16. Jahrhundert durchaus geläufig. Als der Humanist Heinrich Bebel 1507 ein sog. Volkslied (“ich stond an einem morgen gar haimlich an aim ort”) in lateinische Distichen überträgt, verwendet er die mehrdeutige Bezeichnung “vulgaris cantio”,⁸⁹ die mit der Sprachzugleich die Kulturdifferenz markiert. Aus der Perspektive des humanistischen Gattungs- und Literatursystems haftet diesen ‘Volksliedern’ der Makel des Niedrigen und ‘Vulgären’ an. In der volkssprachigen Liedproduktion selbst ist dagegen die Unterscheidung von Kunst- und Volkslied, Artifizialität und “Popularität”, die ja noch Herder voraussetzt, (noch) suspendiert. Einerseits ist “das

⁸⁵ Armin Schulz: Art. Volkslied. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Klaus Weimar. Bd. 3. Berlin, New York 2003, S. 794-797, hier S. 794.

⁸⁶ Zur Geschichte der Volksliedfrage vgl. Wolfgang Suppan: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. 2. Aufl. Stuttgart 1978; Dietz-Rüdiger Moser: Verkündigung durch Volksgesang. Berlin 1981.

⁸⁷ Schon Herder betont (Von deutscher Art und Kunst): “Allenfalls lassen wir noch aus Opitz, Fleming, Gryphius Stücke abdrucken. — Der Rest der ältern, der wahren Volksstücke, mag mit der sogenannten täglich verbreitetern Kultur ganz untergehen, wie schon solche Schätze untergegangen sind — wir haben ja Metaphysik und Dogmatiken und Akten — und träumen ruhig hin”. Sturm und Drang (s. Anm. 45), Bd. 1, S. 286.

⁸⁸ Althaus: Ursprung in später Zeit (s. Anm. 44), S. 173.

⁸⁹ Humanistische Lyrik (s. Anm. 3), S. 212-219; Dazu Günter Hess: Vulgaris cantio. Gattungsprobleme zwischen Volkssprache und Latinität um 1500. In: Werk — Typ — Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hrsg. von Ingeborg Glier. Stuttgart 1969, S. 346-370.

mehrstimmige Volkslied” des 16. Jahrhunderts “nicht mehr Lied des Volkes”, sondern auch und gerade im Kontext höfischer Unterhaltung verankert. Andererseits sind Hoch- und Volkskunst zu dieser Zeit eine “Verbindung eingegangen”,⁹⁰ die literatursoziologische Unterscheidungen des 18. Jahrhunderts unterläuft. Das Rosina-Lied zeigt, dass auch Schede in den 1570er Jahren nicht von einer Hierarchie von “hoher” und “niederer” Liedpraxis ausgeht. In einem anderen Gedicht des Zingrefschens Anhangs tritt er als Sprachpatriot auf, der zwar “frembder zungen sprach” gelernt habe, aber doch betont, dass “Teutschland [...] begabet ist mit mancher Kunst / Derer sichs gar nit schemen thar”.⁹¹ Schede fasst den Sprachwechsel nicht als Kulturgefälle sondern als Stil- und Registerwechsel innerhalb des *einen* verbindlichen Gesamtsystems, einer alle Sprachen und Poetiken integrierenden “poetica generalis” auf, um hier eine zeitgenössische Bezeichnung zu zitieren.⁹² Nicht die Differenz von ‘vulgus’ und ‘cultus’, sondern die relative Unterscheidung zwischen *stilus grandis* und *tenuis* scheint die spielerische Transposition des Rosina-Stoffes ins Deutsche zu motivieren. Der Übergang zur Volkssprache wäre dann die Folge einer Poetik der Variation und des systematischen, ‘seriellen’ Durchspielens ungenutzter stilistischer wie gattungspoetischer Ressourcen und Modelle.

5.2. Pluralisierung vs. Integration

Die Analyse hat gezeigt, wie protestantischer, petrarkistischer, liebesmystischer und volkstümlich-weltlicher Liebescode des “mittleren Stils” sich zu einer Einheit verbinden, die nicht auf eine Differenzierung des Heterogenen sondern auf dessen Vermittlung abzielt. Es ist dies jedoch eine Integration und Synthese ‘von oben’: Indigene Liedformen werden ‘kolonialisiert’ durch Verfahren und Themen der — erstens — petrarkistischen und der — zweitens — humanistischen Dichtung. Schede geht aus von den Voraussetzungen

⁹⁰ Kurt Gudewill: Deutsche Volkslieder in mehrstimmigen Kompositionen aus der Zeit von ca. 1450 bis ca. 1630. In: Handbuch des Volksliedes. Hrsg. von Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan. Bd. 2: Historisches und Systematisches — Interethnische Beziehungen — Musikethnologie. München 1975, S. 439–490, hier S. 446.

⁹¹ Opitz: Gesammelte Werke (s. Anm. 17), Bd. 2, 1, S. 220 v. 4 bzw. 10–12.

⁹² Robert: Deutsch-französische Dornen (s. Anm. 4), S. 226–229.

des “mittleren Systems” der Liebesdichtung des späten 16. Jahrhunderts, jedoch so, dass die diskursive und semantische Ordnung des Textes von den elaborierten Liebessystemen des Petrarkismus und der antiken, in sich wiederum differenzierten Liebeslyrik (*Anthologia Graeca*, Elegie, neulateinische Tradition) her neu organisiert wird. Dies hat zur Folge, dass einzelne Motive (Rose, Dornen, Kranz, Marter, *mutuum foedus*) mehrere Systemassoziationen zulassen; in dieser Überdeterminierung liegt die besondere Spielart der Ambiguität des Textes.

Der fehlende historische und zyklische Kontext unseres Textes erschwert eine Bewertung dieser Ambiguität. Nach dem oben Gesagten scheint es immerhin so, dass für eine schärfere Zuspitzung systemischer Gegensätze vorerst noch die Voraussetzungen fehlen. Noch bildet die deutsche Lyrik kein in sich geschlossenes System semantischer Codes aus, das sich den anderen liebeslyrischen Systemen als charakteristisch entgegenstellen ließe. Schede befindet sich gleichsam in ‘Phase I’ des Übergangs zur Volkssprache: Diese Phase ist bestimmt von Versuchen der Integration und der Synthese, von der Suche nach Ähnlichkeiten, nicht von der nach diskursiven Singularitäten. Diese Analyse deckt sich mit der Hempfer’schen darin, dass diese analytische Phase erst mit Martin Opitz und der Konstitution einer neuen, von den Traditionen des älteren Liedes ganz getrennten volkssprachigen Lyrik beginnt. Schedes Spiel mit den Traditionen wäre demnach im Licht der Anfänge, nicht der entwickelten Möglichkeiten zu sehen. Vor die Notwendigkeit gestellt, eine volkssprachige Lyrik zu begründen, sieht sich Schede zum Synkretismus der Bestände genötigt. Die Widersprüche und Doppeldeutigkeiten, die dieses synthetisierende Verfahren erzeugt, sind daher eher als Ergebnis poetischer ‘bricolage’ zu sehen, die das Neue notgedrungen aus dem Alten heraus entwickelt. Um als charakteristischer ‘Diskurs’ in Spannung mit den etablierten liebeslyrischen Codes zu treten, fehlt der deutschen Liedtradition jedenfalls — aus der Perspektive der Neulateiner — die poetische Legitimität und diskursive Geschlossenheit. Was Schede unternimmt, ist also eine Verpflanzung des ‘mittleren Systems’ der Lied- und Liebesdichtung in den Bezugshorizonts des eruditen Literatursystems. Von hier aus wird die Rede vom “Volksliedton” vollends als Anach-

ronismus erkennbar.⁹³ Die Simplizität des Liedes entspricht einerseits der im ‘mittleren System’ konstitutiven “Rhetorik der Entspannung und Einfachheit”.⁹⁴ Andererseits ist diese Simplizität bei Schede immer schon reflexiv gebrochen, sie steht in den Führungszeichen späthumanistischer Schreibpraxis, die noch an den Rändern des Textuniversums Material für argute Verweisungsspiele findet. Als ‘affektierte’ Simplizität ist sie Funktion rhetorischer Dissimulationsstrategien.⁹⁵

In diesem Sinne zeigt Schede nicht die Erosion des rhetorisch-gattungspoetologischen Bezugsrahmens, sondern aktualisiert dessen Möglichkeiten durch Übertragung auf ein bislang unregelmäßiges Feld — die deutsche Liedtradition des 16. Jahrhunderts. Daraus ergeben sich Ambivalenzen: zwischen präntendierter Mündlichkeit und inszenierter Schriftlichkeit, zwischen der ‘populären’ Liedform und ihrer inhaltlichen Füllung mit Elementen humanistischer doctrina, die hier — dies die Umkehrbewegung — in den sermo humilis einer cantio vulgaris gewendet werden. Die Rede von der “Transformation” bzw. der “Erosion der Rhetorik”, wie sie Dietmar Till als Vorgang der *longue durée* zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert beschreibt, findet daher in unserem Text nur scheinbar einen frühen Beleg. Hier gilt Ähnliches wie für die Geschichte der Rhetorik. Der Bruch mit der rhetorischen Tradition und Theorie vollzieht sich “*innerhalb* des autoritativen Bezugsrahmens der rhetorischen Theoriebildung”.⁹⁶ Schedes Lied beginnt ein Spiel mit (simulierter) Natur und (dissimulierter) Kunst, eine Reflexion auf den ars-natura-Gegensatz als Element dieser ars, als ‘Sollbruchstelle’ des rhetorischen Diskurses, die hier jedoch *nicht* zur Erosion,

⁹³ So Schäfer: Paulus Melissus — der erste deutsche Petrarkist (s. Anm. 1), S. 92 f.: “Verse wie die des *Rot Röslein* sprechen durch ihren Volksliedton unmittelbar an”.

⁹⁴ Hübner: Rhetorik (s. Anm. 53), S. 109.

⁹⁵ Vgl. den Beitrag von Wilhelm Kühlmann: Amor liberalis. Ästhetischer Lebensentwurf und Christianisierung der neulateinischen Anakreontik in der Ära des europäischen Späthumanismus. In: Das Ende der Renaissance: Europäische Kultur um 1600. Hrsg. von August Buck und Tibor Klaniczay. Wiesbaden 1987 (= Wolfenbüttler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 6), S. 165–186.

⁹⁶ Dietmar Till: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen 2004 (= Frühe Neuzeit 91), S. 7.

sondern zu einer Expansion ihres Geltungsbereichs auf das vorzivilisierte Volkare führt. Schedes Lied betreibt damit ebenso sehr den Aufbau einer volkssprachigen Dichtung wie den Erhalt der neolateinischen. Es will das klassisch-humanistische Bezugssystem nicht 'nach unten' umgehen sondern stabilisieren, indem es seine Zuständigkeit durch Synthese 'von oben' auf einen bislang unregulierten Bereich — das volkssprachige Lied — ausdehnt.

Aus der Perspektive des Neulateiners und der klassischen Poetik ließe sich dieser Vorgang mit einem Wort Schillers über Goethes Helena-Akt in *Faust II* als "verbarbarisieren" oder als das "Barbarische der Behandlung"⁹⁷ bezeichnen. Das 'vulgäre' Substrat wird dabei durchwirkt mit Motiven, Konzepten und Verfahren gelehrter Dichtung — seien sie neolateinischer, petrarkistischer oder volkstümlicher Provenienz, sofern sich beides überhaupt trennen lässt. Das klassische Normen- und Bezugssystem wird nicht verlassen, seine "Erosion" findet — vorläufig zumindest — nicht statt. Vielmehr wird man von einem Experiment an seinen Rändern sprechen, von einem Manierismus des Niedrigen, der das stilistischsprachlich Heterogene durch kühne Mischungen verbindet und durch forcierten 'Primitivismus' aus dem verletzten decorum Kapital zu schlagen sucht. Schedes Exkurs in die Volkssprache wäre demnach kein Votum für die Volkssprache als solche, sondern — umgekehrt — ein Bekenntnis zur humanistischen Standes- und Sprachkultur, die durch derlei 'argute' Experimente noch einmal novitas innersystemisch und ohne echte Grenzüberschreitung zu erzeugen vermag.

5.3. Parodie

Die für das Rosina-Lied wesentliche Unterscheidung ist zudem nicht die zwischen 'hoher' und 'niederer', zwischen Volks- und Kunstdichtung sondern zwischen geistlich und weltlich. Schedes Lied ist zunächst einmal ein 'Gegengesang', eine parodia, d.h. eine "Kontrafaktur".⁹⁸ Schede bezieht den "thon" seines Liedes aus

⁹⁷ Brief Schillers an Goethe vom 13. September 1800. Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke (= Münchner Ausgabe). Bd. 8.1. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Hrsg. von Manfred Beetz. Bd. 1. Schiller an Goethe. München 1990, S. 813 (Nr. 767).

⁹⁸ Zum Kontext vgl. den Band 'Parodia' und Parodie. Aspekte intertextuellen Schreibens in der lateinischen Literatur der Frühen Neuzeit. Hrsg. von Robert

einem “geistlichen Wegelied”, das er einem Erfurter Druck von 1566 entnehmen konnte.⁹⁹

Ich gieng einmal spacieren
 ein weglein, das war klein,
 was thet mich da verführen
 mein fleisch so ganz unrein,
 Das voller sünden was;
 die Schlang hat uns betrogen,
 wir habens von Eva gsogen,
 da sie den Apfel aß.

Es handelt sich bei diesem “geistlichen Wegelied” um eine “moralische und christliche Verenderung”, nämlich eines weltlichen Jägerliedes, eine “um jene Zeit weit verbreitete deutsche Volksweise”.¹⁰⁰

Einmal thet ich spatzieren
 sunderbar allein,
 Was thet mich nun verführen?
 ein weglein das war klein,
 Das suber und lustig was
 darin da thet ich finden
 mit meinen schnellen winden
 ein thierlein in dem gras.

Seidel und Reinhold F. Glei. Tübingen 2006 (= Frühe Neuzeit 120). Dort mein Beitrag: Nachschrift und Gegengesang. Parodie und parodia in der Poetik der Frühen Neuzeit, S. 47-66; Theodor Verweyen / Gunther Witting: Parodie, Palinodie, Kontraktio, Kontrafaktur — elementare Adaptionenformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion. In: Dialogizität. Hrsg. von Renate Lachmann. München 1982 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Reihe A. Bd. 1), S. 202-236.

⁹⁹ Zwegy Geistliche Lieder. Anno 1566. Kolophon: Gedruckt zu Erfordt, durch Georgium Bawman Das Erste, Jch gieng einmal spatzieren, Ein weglein das war klein, etc. / [Benedikt Gletting]. (seine Melodie ist in dem Choral “Von Gott will ich nicht lassen”; ev. Gesangbuch Nr. 365 erhalten). Franz Magnus Böhme: Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis 17. Jahrhundert. Leipzig 1877; Reprint Hildesheim 1966, S. 751 (Nr. 641).

¹⁰⁰ Böhme: Altdeutsches Liederbuch (s. Anm. 99), S. 753.

Wir haben es also mit einem Vorgang wiederholter Spiegelung und Brechung zu tun: Schede verfasst eine weltliche Parodie eines geistlichen Textes, der wiederum einen weltlich-erotischen Text parodiert. Im Horizont der zeitgenössischen Kontrafakturpraxis ist Schedes weltliche “Verenderung” und *parodia amorosa* ein Sonderfall. Luther hatte ja das geistliche Lied gerade zu dem Zweck propagiert, damit die Jugend “der bul lieder und fleyschlichen gesenge los werde, und an der selben stat ettwas heylsames lernete” (*Wittenberger Liederbüchlein*).¹⁰¹ Philipp Freiherr zu Winnenberg und Beihelsteyn, Autor einer Sammlung geistlicher Kontrafakturen, der *Reuterlieder*, begründet seine Gattungswahl damit, “daß die wort, so wir singen fein / möchten dahin gestellet sein, / Nicht zur lust und was fleysch begert, / sondern das Gott geehret wert”.¹⁰² Andere (wie Johann Herold) wünschten, dass “die dichter solcher unnützen lieder under der ruten des henckers für so schandliche gesang traurlieder singen lernen”.¹⁰³ Das weltliche Lied war, so schreibt Kurt Hennig, “der auf geistige Erneuerung in erster Linie bedachten Reformationszeit in der tiefsten Seele verhaßt”.¹⁰⁴

Luthers Aversion gegen “der Bulen Texte” findet sich auch bei dem protestantischen Dramatiker Heinrich Knaust (1521/24 bis nach 1577), der als erster eine zyklisch dimensionierte Sammlung von Kontrafakturen mit dem Titel *Gassenhawer Reuter vnd Bergliedlin Christlich moraliter vnnnd sittlich verendert* (1571) zusammenstellte.¹⁰⁵ Auch Knaust verschrieb sich dem Ansinnen, dass “die böse ergerliche weiß, vnnütze vnd schampare Liedlin, auf den Gassen [...] zu singen, mit der zeit abgehen möchte” (Untertitel). Knaust, der mit einer Reihe deutscher wie lateinischer Dramen hervortrat,¹⁰⁶ ist wie Schede am Austausch zwischen beiden Sprach-

¹⁰¹ Wittenberger Tenor 1524. Nach Kurt Hennig: Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Halle 1909; Reprint Hildesheim 1977, S. 311.

¹⁰² Nach Hennig: Kontrafaktur (s. Anm. 10), S. 310, v. 49-52.

¹⁰³ Hennig: Kontrafaktur (s. Anm. 101), S. 311.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Hermann Michel: Heinrich Knaust. Ein Beitrag zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Berlin 1903, S. 185-203.

¹⁰⁶ *Comoedia latina de sacrificio Abrahæ*. Wittenberg 1539 (verloren); Dido. Frankfurt am Main 1566; *Gassenhawer, Reuter u. Bergliedlein*. Frankfurt am

Literatursphären gelegen.¹⁰⁷ Seine Gassenhaver-Sammlung zeigt drei Prinzipien humanistischer Textualität, die der Kontrafakturtradition, in der das „geistliche Wegelied“ steht, fehlen. Diese Prinzipien sind Ausfluss eines humanistischen Text- und Autorverständnisses. Die zuvor anonyme Kontrafakturpraxis wird nun 1. auf das Verfahren der *imitatio* bezogen; es handelt sich 2. um einen Zyklus, der nicht anonym Tradierendes versammelt sondern originale Parodien eines Autors. Aus der Gelegenheitsgattung wird 3. eine neue Gattung, bei der sich humanistische und volkssprachige Literatur(en), indigene Kontrafaktur und importierte *parodia* wechselseitig erhellen. Knaurs Kontrafakturen zielen immer darauf, Irritationen des Ausgangstextes still zu stellen, „Verenderung“ bedeutet semantisch aufhebende Überschreibung des „fleischlichen“ Oberflächen-sinns zum „geistlichen“ Tiefen- oder Höhensinn, eine *immutatio* vom amor zur caritas — und dies gerade unter *Vermeidung* des Ambigen und Ambivalenten.

In der weiteren Geschichte der Kontrafaktur/*parodia* nimmt Melissus Schede eine zentrale Rolle ein, vor deren Hintergrund wir die Kontrafaktur des Rosina-Liedes zu sehen haben.¹⁰⁸ Es dürfte nicht zuletzt Knausts Sammlung gewesen sein, die Schede inspirierte, nun wiederum im Lateinischen ein Genre zu etablieren, das unter dem Schlagwort „*parodia Horatiana*“ bzw. „*parodia Christiana*“ im protestantischen Literaturbetrieb eine ganze Reihe von Sammlungen inspirierte, die sich der Purgierung des lateinischen Lyrikers verschrieben. Diese *parodiae seriae* waren weniger ‚geistliche‘ als rhetorische ‚Übungen‘ bzw. Vorübungen (*progymnasmata* / *prae-exercitamenta*), in denen das Verfahren der *imitatio* auf unterster Anspruchsstufe trainiert wurde. Schede selbst trug zum Genre durch eine Sammlung *Meletemata pia* bei, deren Titel („fromme Übun-

Main 1571; ein seer schön vnd nützl. Spiel, v. der Liebl. Geburt unsers Herren Jesu Christi. Berlin. 1541. Neuausgabe mit Einleitung von Johannes Bolte: Drei märkische Weihnachtsspiele des 16. Jahrhunderts. Berlin 1926 (= Berlinische Forschungen 1).

¹⁰⁷ Rotermund weist in seiner Einleitung ausdrücklich auf die Affinität zum lateinischen Bereich hin: „ein Beispiel für moralisierende Umformung, die, wenn auch auf einer höhere Stufe, in den ‚*Parodiae sacrae*‘ oder ‚*Parodiae morales*‘, den geistlichen Umdichtungen antiker Autoren im Humanismus, ihr Gegenstück hat“. Erwin Rotermund: Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik. München 1963, S. 18 f.

¹⁰⁸ Robert: Nachschrift und Gegengesang (s. Anm. 98).

gen“) bereits in provozierender (d.h. parodierender) Weise an Ignatius’ von Loyola *Exercitia spiritualia* erinnern musste.¹⁰⁹ Schede spricht in der Vorrede von ‘Übungen des Geistes und des lateinischen Stils’ (“*exercitia tantum ingenii stilique Latini*”; fol. *A2b). Schedes *parodiae seriae* bilden somit ein Gegenstück zu Knausts christlich “veränderten” Kontrafakturen. Möglicherweise kann man hier von einem Import von der Volks- in die Gelehrtensprache sprechen.¹¹⁰ Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, wenn Schedes ephemerer Übergang zur Volkssprache sich im Zeichen der *parodia* / Kontrafaktur vollzieht. Auch sie bildete in jenen 1570er Jahren, in denen das Rosina-Lied wohl entstand, ein Feld, in dem sich volkssprachige und gelehrte Literatur im Zeichen des *imitatio*-Begriffs treffen konnten. Von diesem Hintergrund der *parodiae morales* (Ch. Estienne) und *parodiae sacrae* hebt sich Schedes weltliche Rosina-Parodie als eine kühne Provokation, als subtiles ‘Buhllied’ ab, und vielleicht liegt in dieser Widerständigkeit der Grund dafür, dass Schede den Text nicht in seine *Schediasmata* aufnahm, ihm im ‘klandestinen’ Status des literarisch-erotischen Fragments und Experiments beließ.

Ein eingehender Vergleich mit dem “geistlichen Wegelied” könnte zeigen, dass Schede nicht nur dessen “thon” übernimmt, sondern auch inhaltlich einen Gegengesang zum geistlichen Wegelied anstimmt. Die Absage an weltlich-fleischliche Anfechtung wird in der Eingangsstrophe in das chiffrierte Verlangen gewendet, das “Röslein” zu “brechen”. Dabei kehrt sich die ‘Schuldfrage’ um: Bekennt im geistlichen Lied ein Mädchen seine Eva-Natur, so ist es bei Schede der Mann, der sein fleischliches Begehren mit lebenslanger “pein” und Qual büßen muss. Die protestantische Schuld- und Erbsündenthematik wird petrarkistisch umgeformt. Erlösung wird nicht von Maria erhofft, sondern von Rosina — “Eva spina, Maria rosa”, hatte schon Bernhard von Clairvaux geschrieben.¹¹¹

¹⁰⁹ Ralf Georg Czapla: ‘Non infima liberalium artium’. Vom Wert und den Grenzen der Medizin zwischen ‘Vanitas’-Vorstellung und eschatologischer Heilserwartung. Zu Paul Schede Melissus’ ‘Meletemata’. In: Iliaster — Literatur und Naturkunde in der frühen Neuzeit. Festgabe für Joachim Telle zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann und Wolf-Dieter Müller-Jahncke. Heidelberg 1999, S. 79-97.

¹¹⁰ Robert: Nachschrift und Gegengesang (s. Anm. 98), S. 58.

¹¹¹ Nach Heinz-Mohr / Sommer: Rose (s. Anm. 43), S. 155.

Die Schlussstrophe des Gedichts schlägt denn auch einen geistlichen Ton, den des Gebets an: "Zutheil laß dich mir werden / Vnd mach mich endlich fro" (v. 44 f.). Die 'Verzeitlichung' und 'Futurisierung' der petrarkistischen Grundsituation, die ja ursprünglich (bei Petrarca) eine retrospektive war, führt zur Annäherung an die christliche Hoffnung auf Wiederkehr des Erlösers, eine Parodie der Parusie. Tatsächlich wirkt Schedes Schlusswendung wie eine Umkehr jener Rosen-Metaphorik, die sich im Text einer spätmittelalterlichen Mystikerin um 1500 findet: "Du hast ein Röslein brochen, Jesus, meins Herzens Traut, Und hast auf mich gehäufet von Leiden ein bittres Kraut: Muß ich das Kräutlein [ver]däuen, du mußt mein eigen sein, Des sollt ich mich nun freuen, du bist mein und ich bin dein."