

Die vorliegende pdf beinhaltet einen Scan der Original-Druckversion des folgenden Beitrags:

**Thorsten Unger:**

Barocke Kußgedichte. Weltliche und geistliche Osculologie bei Paul Fleming und Angelus Silesius.

In: ZfdPh 123.2 (2004), S. 183-205.

Bitte zitieren Sie den Beitrag in dieser Form mit dem Publikationsort des Erstdrucks.

Die Internet-Seite (URL), auf der Sie die pdf gefunden haben, unterliegt nicht der Langzeitarchivierung; ihre dauerhafte Erreichbarkeit ist nicht gewährleistet.

BAROCKE KUSSGEDICHTE.

Weltliche und geistliche Osculologie bei Paul Fleming  
und Angelus Silesius<sup>1</sup>

von Thorsten Unger, Göttingen

*Abstract*

Im folgenden Beitrag werden die Gedichte „Wie Er wolle geküset seyn“ von Paul Fleming und „Sie schreyet nach dem Kusse seines Mundes“ von Johannes Scheffler als Beispiele weltlicher und geistlicher Kussgedichte der Barockzeit im Sinne einer ‚literarischen Osculologie‘ (Dangel-Pelloquin) analysiert. Dabei werden für die Interpretation vor allem intertextuelle Referenzen an Johannes Secundus’ *Basia* (bei Fleming) und an das biblische Hohelied (bei Scheffler) aufgegriffen. Insgesamt zeigen die Analysen, dass in weltlicher und geistlicher Kusslyrik auf ein breites Set gemeinsamer Traditionen zurückgegriffen werden konnte.

The following article analyses the Baroque poems “Wie Er wolle geküset seyn” by Paul Fleming and “Sie schreyet nach dem Kusse seines Mundes” by Johannes Scheffler as examples of secular and religious osculatory poems, applying Dangel-Pelloquin’s concept of a ‘literary osculology’. Intertextual references to Johannes Secundus’ *Basia* (Fleming) and to the biblical Song of Solomon (Scheffler) in particular are brought to bear upon the interpretation. Overall the analysis suggests a broad set of common traditions for both secular and religious lyric poetry on kissing.

Was es mit dem Küssen auf sich hat, scheint geklärt: Es handelt sich dabei um eine Geste der Berührung mit den Lippen, die sich aus einer verbreiteten Brutpflegehandlung, dem Kussfüttern, entwickelt hat. Zu diesem Ergebnis kommt die Humanethologie auf der Basis von Verhaltensstudien im Kulturvergleich und im Tier-Mensch-Vergleich. „Der Säugling wird von der Mutter zusätzlich mit vorgekaueter Nahrung gefüttert“, erläutert Eibl-Eibesfeldt anhand von Fotos einer ‚Buschmannfrau‘ mit ihrem Baby, „Das war auch in unserer Kultur einst der Brauch. Kußfüttern wird aber auch ohne ernährende Funktion als freundliche und beruhigende Geste ausgeübt.“<sup>2</sup> Daraus sei das Küssen entstanden: „Die Ansicht, daß Küssen ritualisiertes Kußfüttern ist, wird durch den Primatenvergleich bekräftigt. Menschenaffen [...] kußfüttern nämlich ihre Jungen ebenfalls, und vom Schimpansen wissen wir, daß Freunde einander durch Umarmen und Kußfüttern oder auch nur flüchtige Mund-zu-Mund-Berührung be-

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag ist die für den Druck leicht überarbeitete Fassung meiner öffentlichen Habilitationsvorlesung, gehalten am 13. Februar 2002 an der Universität Göttingen. Einige referierende Passagen (etwa zum Petrarkismus und zum Hohenlied) wurden für die Publikation beibehalten.

<sup>2</sup> Vgl. Irenäus Eibl-Eibesfeldt: Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie, 3., überarb. und erw. Aufl., München, Zürich 1995, hier: S. 194.

grüßen“.<sup>3</sup> Schon bei den Affen also gibt es ritualisierte Kussformen, bei denen nicht mehr gefüttert wird, sondern die bereits eine Zeichenfunktion erfüllen. Ebenso können bei den Menschen Küsse zum Beispiel Hochachtung, Verehrung, Freude über ein Wiedersehen, Freundschaft oder auch Liebe ausdrücken.

„Barocke Kussgedichte“: Der Titel des vorliegenden Beitrags kombiniert einen historischen, einen thematischen und einen gattungssystematischen Aspekt. Die Verhaltensforschung sei, entfernt noch von Lyrik, zunächst ein thematischer Einstieg, der sich jedoch leicht historisieren lässt. Es ist die Perspektive des vorgerückten zwanzigsten Jahrhunderts, die einen solchen sachlich-distanzierten Blick auf das Küssen erlaubt. Sie ist gekennzeichnet durch eine fortgeschrittene Ausdifferenzierung der Humanwissenschaften, deren Forschungsergebnisse in Schulbüchern zum Allgemeinwissen erhoben werden.<sup>4</sup> Dabei ist die Herkunft aus dem Kussfüttern heute natürlich keineswegs die einzige Vorstellung vom Küssen; daneben bleiben weitere, am anderen Ende des Spektrums beispielsweise romantisierende Vorstellungen vor allem vom ‚ersten Kuss‘ wirksam.

Nähert man sich historisch rückwärts allmählich der Barockzeit, so begegnet im 18. Jahrhundert eine sehr andere, vornehmlich moralisierende Einschätzung. „Zedlers Universal-Lexikon“ fasst im 25. Band von 1740 das damalige kulturelle Wissen über den Kuss zusammen. Der Beginn des vierspaltigen Artikels zum Lemma ‚Osculum‘ lautet auszugsweise:

OSCULUM, ein Kuß, [...] ist ein liebereiches oder ehrerbietiges Berühren einer Person oder Dinges mit dem Mund. [...] Es giebt *Ehren-Küsse*, die aus Demuth und Ehrerbietigkeit gegen hohe Persohnen geschehen, und auf die Hand, das Kleid, die Knie, oder den Fuß fallen. [...] Es giebt *Liebes-Küsse*, die aus Gewogenheit unter Eheleuten, nahen Anverwandten und vertrauten Freunden gewechselt werden. Diese fallen gemeiniglich auf den Mund, und auf die Backen oder andere Theile des Angesichts, oder auch auf die Hände. Es giebt *Küsse der Höflichkeit*, womit in Franckreich, Engelland und Niederland die Begrüß- und Besuchungen begleitet werden. Bey den Russen ist es ein Zeichen sonderbarer Hochachtung, wenn bey einem Gastmahl am Ende der Mahlzeit die Frau des Hauses in das Zimmer tritt, dem Gast eine Schale Branntwein zubringt, und mit einem Kuß überreicht. Es giebet geile und unverschämte *Huren-Küsse*, von welchen die am besten wissen, so dieselbe ihnen gefallen lassen. Diese sind nichts anders, als Brand-Kugeln der Unzucht und giftige Schlangen-Bisse der Seelen. Endlich giebt es *verrätherische Judas-Küsse*, die als ein nachgestochenes Siegel der Treue und Deckel des vorhabenden Betrugs bey der heutigen Welt nur allzugemein sind. Bey den ersten Christen ist der *beilige* oder *brüderliche*

<sup>3</sup> Ebd., S. 195.

<sup>4</sup> Vgl. für eine didaktisierte ethologische Erläuterung des Küssens auf der Linie Eibl-Eibesfeldts beispielsweise Albert Danzer: Verhalten, 2., neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart 1979, S. 104 f.

Kuß, als eine Losung der Christlichen Liebe, auch bey Handlung des heiligen Abendmahls und bey der Taufe der Kinder beobachtet worden [...].<sup>5</sup>

Der Artikel beginnt mit einer knappen Definition und fächert dann ein Spektrum von Kusskonventionen unter Gesichtspunkten ihrer sozialen Funktion auf. Dabei ist für den vorliegenden Zusammenhang die Unterscheidung von Liebes-Küssen unter Eheleuten auf den Mund und den ‚unverschämten Huren-Küssen‘ relevant. Letztere werden in den Bereich der Unzucht und der Unsagbarkeit verwiesen. Die sonst im Artikel vorherrschende Sprache der sachlichen Beschreibung stößt an diesem Punkt auf moralische Grenzen, wird aufgegeben, und Metaphern aus dem Repertoire der religiös gefärbten Schimpfrede treten an ihre Stelle: ‚giftige Schlangen-Bisse der Seelen‘.

Der Kuss sei in unserer Kultur ein Grenzphänomen, heißt es kürzlich bei Elsbeth Dangel-Pelloquin. Er könne sowohl öffentliches Ritual als auch „Ausdruck privater Codierung von Intimität“ sein, markiere einen Grenzbereich von Duldung und Verbot.<sup>6</sup> Das gerade mache seine literatur- und kulturwissenschaftliche Erforschung reizvoll, und so plädiert die Autorin für eine ‚literarische Osculologie‘. Diesen fast lautmalerischen Terminus findet sie bei Jean Paul<sup>7</sup>, dort aber mit Rekurs auf eine Schrift aus dem 17. Jahrhundert, nämlich Herrens Schmidts *Osculologia theologo-philologica* von 1630, einer umfangreichen Studie über Kusskonventionen bei den Patriarchen und Propheten.<sup>8</sup> Unter einer literarischen Osculologie versteht Dangel-Pelloquin nun die interdisziplinäre Erforschung des Küssens in Texten, deren Ergebnis etwa eine Kulturgeschichte des Kusses wäre.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Art. „Osculum“, in: Johann Heinrich Zedler: Grosses Universal Lexicon aller Wissenschaften und Künste. 25. Band, Leipzig, Halle 1740, Sp. 2089 f. (durch Kursivierungen wiedergegebene Hervorhebungen sind im Original fett gedruckt).

<sup>6</sup> Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin: „You kiss by th' book“. Plädoyer für eine literarische Osculologie, in: JDSG 45, 2001, S. 359–379, hier: S. 362.

<sup>7</sup> Vgl. Brief Jean Pauls vom 20. April 1791 an Wernlein, auszugsweise zitiert in: Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. v. Norbert Miller, Bd. I/1, 5. Aufl., München, Wien 1989, S. 1298 f. Vgl. dazu Elsbeth Dangel-Pelloquin: Küsse und Risse. Jean Pauls Osculologie, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 35/36, 2000/2001, S. 189–204.

<sup>8</sup> Vgl. Jacobus Herrens Schmidts: *Osculologia theologo-philologica, sive de variis variorum oculis patriarchum, prophetarum, impp. regum, episcoporum, academicorum, christianorum, gentilium, exoticorum &c. commentariolus, quaestionibus aliquot pertractatus* [390 S.; 12o (8o)], Wittenberg 1630.

<sup>9</sup> Auf eine ‚oskulatorische Spurensuche‘ in diesem Sinne begab sich in den letzten Jahren vor allem Otto F. Best. 1998 veröffentlichte er bei S. Fischer (Frankfurt/Main) eine Bestandsaufnahme unter dem Titel „Der Kuß. Eine Biographie“; 2001 folgte mit stärker kultursemiotischer Akzentuierung (und im Verlag Köhler & Amelang, München und Berlin) „Die Sprache der Küsse. Eine Spurensuche“; und als Manesse-Geschenkbandchen (Zürich) legte Best 2002 eine kleine Auswahl von Kussgedichten vom Mittelalter bis zur (Fortsetzung der Fußnote auf S. 186)

Der vorliegende Beitrag möchte als Mosaiksteinchen zu einer solchen literarischen Osculologie verstanden werden. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass im Jahrhundert des Barock das Thema ‚Kuss‘ besonders virulent zu sein scheint. Nicht nur gibt es außer der genannten Abhandlung von Herrenschmidt eine ganze Reihe weiterer diskursiver Einlassungen dazu<sup>10</sup>, sondern vor allem wird in der Lyrik dieser Zeit viel geküsst, und zwar sowohl in weltlichen als auch in geistlichen Zusammenhängen. In einer Kombination aus Detailanalysen zweier Gedichte und Überblicksinformationen richtet sich die Aufmerksamkeit im Folgenden auf verschiedene osculologische Traditionen. Die Kussthematik wird es dabei erlauben, Berührungspunkte zwischen weltlicher und geistlicher Gestaltung aufzuzeigen.

### 1. Kussgedichte in der weltlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts

Kussgedichte sind eine Unterart der erotischen Dichtung und haben eine bis in die Antike, speziell zum römischen Dichter Catull zurückreichende Tradition. Über ein fünfstufiges Schema, die *quinque lineae amoris*, das Heinz Schlaffer in seinem Standardwerk zur neuzeitlichen erotischen Poesie (*Musa iocosa*) als Interpretament aufgreift, lässt sich ihr Ort recht genau angeben: Der Kuss markiert die letzte Station vor dem Zielpunkt, der geschlechtlichen Vereinigung der Liebenden. Die *quinque lineae amoris* – fünf Stufen oder Grade der Liebe – finden sich bereits in der Antike, im Terenzkommentar des Aelius Donatus, zu einem explizit formulierten Handlungsschema ausgestaltet. Die fünf Stufen sind: *visus* (Blick, Anblick, Blickkontakt), *allocutio* (Anrede des/der Geliebten), *tactus* (Berührung), *osculum / suavium / basium* (Kuss) und schließlich der *coitus* (geschlechtliche Vereinigung). In der Vorstellung der erotischen Dichter seien diese *quinque lineae* so klar ausgezogen, erläutert Schlaffer mit vielen Beispielen

Gegenwart vor: „Der Lippen süßer Eros. Kußgedichte“. Kulturhistorisch und kuss-systematisch umfassender angelegt und für ein breites Lesepublikum gedacht ist Ingelore Eberfelds „Küss mich. Eine unterhaltsame Geschichte der wollüstigen Küsse“ (Königstein 2001). Eberfeld bezieht eine Fülle von kunsthistorischen Materialien sowie Beispiele aus Film und Werbung ein und wendet sich auf dieser Basis auch den schlüpfrigeren Aspekten wie Cunnilingus, Fellatio und Anilingus zu.

<sup>10</sup> Vgl. folgende Titel: Georg Ritterhausen [= Georgius Rittershusius]: *Jucunda de osculis*. *Dissertatio historica-philologica*, Frankfurt/Oder 1621; Paulus Franciscus Romanus und Timotheus Ritzsch: *De osculis*. *Dissertatio*, Leipzig 1664; Georg Goetze und Martin Kempen: *Philogema de osculo*, Jena 1665; Johann Friedrich Heckel: *De osculis discursus philologicus*. [1675] *Historisch-Philologische Untersuchung. Von den mancherley Arten und Absichten der Küsse. Vormal in Lateinischer Sprache. Ins teutsche übersetzt und hin und wieder vermehret durch Gotthilff Werner* [Gottfried Werner], Chemnitz 1727.

len, „daß es genügt, die ersten zu nennen, um auf die nächsten anzuspähen“. <sup>11</sup> Mal werden in Gedichten alle fünf *lineae* bild- und variantenreich angeführt, mal nur eine oder einige. Danach pointiert der Kuss den *tactus* und ist andererseits dem Ziel der Handlung bereits so nah, dass er zugleich dafür eintreten kann. <sup>12</sup> Er symbolisiert Intimeres, ist aber durch moralische und gesellschaftliche Rücksichten weniger eingengt. So etwa wäre nach diesem Schema die Position der Kussgedichte in der erotischen Literatur zu bestimmen, und es leuchtet ein, dass auch in weniger offener Zeiten Küsse noch reichlich bedichtet werden können.

Doch Vorsicht ist geboten vor einer interpretatorischen Verengung. In der Auseinandersetzung mit Schlaffer weist Thomas Borgstedt zu Recht darauf hin, dass eine „Fixierung aufs Ziel der sexuellen Erfüllung [...] eine Nivellierung der vorangehenden Stufen zur Folge“ habe. <sup>13</sup> Borgstedts Einwand gilt umso mehr, wenn nicht der Orgasmus als Höhepunkt der sexuellen Lust gesehen wird, sondern der Koitus, also lediglich eine bestimmte Weise, den Höhepunkt herbeizuführen. Wenn auch die *quinque lineae amoris* durchaus als literarische Konvention funktionieren, so wird man für die Interpretation der Kussgedichte gleichwohl eine starre Koitus-Finalität vermeiden wollen. Vielmehr gilt es für jeden Einzelfall zu prüfen, ob über die aktualisierte Kussemanantik weitere Stufen der Intimität signalisiert werden.

Das Jahrhundert des Barock stellt hierzu eine Fülle von Material bereit. In folgenden bekannteren Liebesgedichten klingt der Kuss zumindest als Motiv an, wird oft aber thematisch ausgestaltet<sup>14</sup>: in Weckherlins Gedichten „Von lieben Händen“, „Küss“ und „An die Marina“; in Görings „Als er von seiner Liebsten reisen mußte“; in Rists „Daphnis‘ bekümmerte Liebesgedanken“; in Voigtländers „Wann Fillis wär zu Hause blieben, so wär sie nicht um ihr Ehrenkränzlein kommen“; in Greflingers „Über der Liebsten Gegenliebe“; in Stielers „Nacht-Glücke“ und „Der Haß küsset ja nicht“; in Zesens „An die mit allen Tugenden mildiglich begabte und mit allen Schönheiten vollkömmllich gezierte Adelinde, als er ihrer Hand in der ersten Ansprache ein Küßlein abgestohlen“. Beim letzten Beispiel sind die zweite *linea* („Ansprache“) und die vierte („Küß-

<sup>11</sup> Heinz Schlaffer: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971, S. 77.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>13</sup> Thomas Borgstedt: *Kuß, Schoß und Altar. Zur Dialogizität und Geschichtlichkeit erotischer Dichtung* (Giovanni Pontano, Joannes Secundus, Giambattista Marino und Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau), in: GRM 75, N. F. 44, 1994, S. 288–323, hier: S. 289.

<sup>14</sup> Die folgende Liste ist natürlich ganz unvollständig und ließe sich beträchtlich verlängern z. B. um zahlreiche Gedichte Neukirchs, Hofmannswaldaus und Günthers. Vgl. für weitere Titel die Anthologie: *Liebeslyrik des deutschen Barock*, hg. v. Curt Grützmaier, München 1965.

lein') schon im Titel aufeinander bezogen. Beispiele für markierte Übergänge von der vierten zur fünften *linea* finden sich vor allem in der spätbarocken galanten Dichtung.<sup>15</sup>

Unter den Texten aus der ersten Jahrhunderthälfte ragt Paul Flemings „Wie Er wolle geküsst seyn“ heraus, vielleicht das bekannteste, sicher aber das am häufigsten nachgedruckte barocke Kussgedicht. Es wurde zuerst 1646 posthum in der Sammlung „Teütsche Poemata“ im fünften Buch der Oden gedruckt.<sup>16</sup> „Wie Er wolle geküsst seyn“ war 1635 gelegentlich der Hochzeit des Gymnasialprofessors Brockmann in Reval (heute: Tallinn, Estland) entstanden. Fleming hatte für die Feier eine kleine Sammlung von Hochzeitsgedichten zusammengestellt, das Kussgedicht darin aber nur mit seinem Titel erwähnt.<sup>17</sup> Für den Abdruck wäre es „fast gar zu deutsch“, hieß es dazu, was wohl ‚zu offenerzig‘ bedeuten mag und ‚unpassend für eine sittsame Öffentlichkeit‘. Doch einer Anekdote zufolge sorgte Fleming gleichwohl dafür, dass die durch die abgedruckte Überschrift geweckte Neugier der Hochzeitsgäste befriedigt wurde: Eine Abschrift des Gedichts steckte er dem Bräutigam heimlich in den Handschuh, so dass sie in der Kirche beim Handschuhausziehen herausfiel.<sup>18</sup> Der Text lautet:

Wie Er wolle geküsst seyn.

NIrgends hin / als auff den Mund /  
da sinckts in deß Hertzen grund.

Nicht zu frey / nicht zu gezwungen /  
nicht mit gar zu fauler Zungen.

Nicht zu wenig nicht zu viel.  
Beydes wird sonst Kinder-spiel.

Nicht zu laut / und nicht zu leise /  
Bey der Maß' ist rechte weise.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu die Anthologie: Erotische Lyrik der galanten Zeit. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hansjürgen Blinn, Frankfurt/Main 1999. Zur galanten Dichtung vgl. neben anderen Dirk Niefanger: Galanterie. Grundzüge eines ästhetischen Konzepts um 1700, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hg. v. Hartmut Laufhütte, Wiesbaden 2000, S. 459–472.

<sup>16</sup> Ich zitiere nach folgender Faksimileausgabe: Paul Fleming: Teütsche Poemata. Repographischer Nachdruck der Ausgabe Lübeck [1642], Hildesheim 1969, S. 535 f. – Entgegen der Angabe auf dem Titelblatt, die sich auf die Vorrede stützen kann, rekonstruiert Wagenknecht mit plausiblen Gründen das Jahr 1646 als Erscheinungsjahr der Sammlung. Vgl. Christian Wagenknecht: Paul Flemings Teutsche Poemata, in: Wolfenbütteler Barock-Nachrichten, Dezember 1979, S. 378.

<sup>17</sup> Vgl. Paull [!] Flemings Gedichte Auff des Ehrnvesten und Wolgelarten Herrn Reineri Brocmans / der Griechischen Sprache Professorn am Gymnasio zu Revall / Und der Ehrbarn / Viel Ehren und Tugendreichen Jungfrawen Dorotheen Temme / Hochzeit. Zu Revall / druckts Chr. Reusner. 1635.

<sup>18</sup> Zu diesen anekdotenhaften Details der Entstehungsgeschichte vgl. Heinz Entner: Paul Fleming. Ein deutscher Dichter im Dreißigjährigen Krieg, Leipzig 1989, S. 399–405.

Nicht zu nahe / nicht zu weit.  
Diß macht Kummer / jenes Leid.  
Nicht zu trucken / nicht zu feuchte /  
wie Adonis Venus reichte.

Nicht zu harte / nicht zu weich.  
Bald zugleich / bald nicht zugleich.  
Nicht zu langsam / nicht zu schnelle.  
Nicht ohn Unterscheid der Stelle.

Halb gebissen / halb gehaucht.  
Halb die Lippen eingetaucht.  
Nicht ohn Unterscheid der Zeiten.  
Mehr alleine / denn bey Leuten.

Küsse nun ein Iedermann  
wie er weiß / will / soll und kan.  
Ich nur / und die Liebste wissen /  
wie wir uns recht sollen küssen.

Flemings Kussgedicht ist metrisch auf der Grundlage der Opitz'schen Regeln in einer schlichten Liedform gehalten. Es besteht aus sechs Strophen zu je vier trochäischen Vierhebern. Ganz regelmäßig wird das Schema des Paarreims – a-a-b-b – männlich in den beiden ersten und weiblich im jeweils dritten und vierten Vers jeder Strophe durchgehalten, so dass der Wechsel der Kadenz eine Zweiteiligkeit der Strophe markiert. Die Strophenform war im Barock recht geläufig und begegnet außer bei Fleming zum Beispiel auch bei Czepko und Scheffler.<sup>19</sup> Drei leicht unreine Reime – ‚feuchte‘: ‚reichte‘ (v 11/12); ‚Zeiten‘: ‚Leuten‘ (v 19/20) und ‚wissen‘: ‚küssen‘ (v 23/24) – verstoßen gegen das Gebot der Regelmäßigkeit nicht, zumal die kurzen Reimvokale [i/ü] und die Diphthonge [ei/eu] auch in Opitz' eigenen Gedichten zuweilen kombiniert werden.

Wie funktioniert Flemings Gedicht? Die als indirekte Frage formulierte Überschrift – „Wie Er wolle geküsst seyn“ – stellt das Thema und bildet in den folgenden fünf Strophen den gedanklichen Bezugspunkt der Ausführungen. Denn wie sachliche Ausführungen zur Frage des rechten Küssens kommen diese Verse daher. Die sechste Strophe scheint dazu ein Fazit zu ziehen. Auch grammatisch bleiben die Kusslehren bis zur fünften Strophe von der Überschrift abhängig. Sie sind in den gewählten Hauptaspekten durchweg als Ellipsen formuliert – „Nirgends hin / als auff den Mund“ (v 1); man ergänze: ‚... möchte er geküsst werden.‘ Nur in den Versen 2, 6, 8 und 10 finden sich zusätzliche Erläuterungen in kurzen, prägnanten Hauptsätzen – „da sinckts in deß Hertzen

<sup>19</sup> Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, München, Wien 1980, S. 171.

grund“ (v 2) – sowie in Vers 12 ein mythologischer Vergleich in einem Nebensatz.

Nachdem die ersten beiden Verse den Mund als den bevorzugten Körperteil des Küssens eingeführt und begründet haben, werden in den Versen 3 bis 20 denkbare Kussmodalitäten durchdekliniert. Zwischen „Nicht zu frey / nicht zu gezwungen“ (v 3), was wohl auf den wünschenswerten Grad der Anspannung beim Küssen referiert, und der Wahl der geeigneten sozialen Situation für den Kuss – „Mehr alleine / denn bey Leuten“ (v 20) – kommen dabei in einer katalogartigen Zusammenstellung folgende Aspekte zur Sprache: der wünschenswerte Zungeneinsatz (v 4), die Quantität und die Lautstärke des Küssens (v 5 und 7), die Distanz zwischen den Küssenden (v 9), der beim Küssen angenehme Feuchtigkeitsgrad (v 11), die Intensität, Synchronisation und Geschwindigkeit (v 13–15), die Angemessenheit der Kussausführung im Verhältnis zur gewählten Körperstelle (v 16), der Einsatz der Zähne, des Atems und der Lippen (v 17 und 18) sowie schließlich die zeitliche Angemessenheit (v 19). Das Beurteilungskriterium für alle diese Aspekte ist in Vers 8 formuliert: „Bey der Maß' ist rechte weise.“ Dass es auf das richtige Maß ankomme, ist unter anderem eine alte aristotelische Maxime, und schon Aristoteles' Beispiele liegen dem thematischen Zusammenhang des Küssens nicht völlig fern: „Übermaß an Speise und Trank richtet die Gesundheit ebenso zugrunde wie Unterernährung, während ein richtiges Maß sie erzeugt, steigert und erhält“, heißt es im zweiten Buch der Nikomachischen Ethik, und: „Wer sich in jeden Genuß stürzt und sich nichts versagt, wird haltlos, wer jeden meidet wie die Spießler, wird stumpfsinnig. So wird denn besonnenes und mannhaftes Wesen durch das Zuviel und das Zuwenig zerstört, dagegen bewahrt, wenn man der rechten Mitte folgt.“<sup>20</sup>

Das überträgt Fleming auf den Fall des Küssens. „Nicht zu wenig nicht zu viel“ (v 5): Es geht um das Ausbalancieren auf das optimale Maß, die bestmögliche Position zwischen zwei Extremen. Stilistisch wird das unterstrichen, indem in den Versen 3, 5, 7, 9, 11 und 13 bis 15 die Negationen der Extrempositionen zu den einzelnen Aspekten antithetisch gegeneinander gestellt werden, metrisch häufig markiert durch eine Zäsur nach der zweiten Hebung. Diese ganz parallel gebauten Verse – „Nicht zu laut / und nicht zu leise“ (v 7), „Nicht zu nahe / nicht zu weit“ (v 9) usw. – dominieren die Struktur der ersten fünf Strophen. Aber auch bei den stilistisch variierten Versen bleibt es in der Sache bei der Betonung des rechten Maßes. So verweist in den Versen 4, 16 und 19 die Figur der Litotes nicht nur auf das Gegenteil des Ausgedrückten, sondern im Kontext der umstehenden Antithesen zugleich auf eine analoge Negation dieses Gegenteils: „nicht mit gar zu fauler Zungen“ (v 4) wäre üblicherweise aufzulösen in: ‚ruhig

<sup>20</sup> Aristoteles: Nikomachische Ethik. Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier, Anmerkungen von Ernst A. Schmidt, Stuttgart 1990 u. ö., S. 37.

mit etwas fleißigerer Zunge‘; durch die kontextuelle Struktur ist jedoch zugleich impliziert: ‚aber auch nicht mit zu regem Zungeneinsatz‘. Ebenso meint „Nicht ohn Unterscheid der Stelle“ bzw. „Zeiten“ (v 16 und 19) auch: ‚aber doch auch nicht in völliger Abhängigkeit von Stelle und Zeiten.‘ In einem Fall – „Bald zugleich / bald nicht zugleich“ (v 14) – wird die Antithese durch die Negation des Adverbs durchgeführt; hier geht es um die maßvolle Variation der Synchronisation. Und auch die dreigliedrige Variante der adverbial modifizierten Partizipien – „Halb gebissen / halb gehaucht. // Halb die Lippen eingetaucht“ (v 17 und 18) – zielt auf das rechte Maß: Eben nicht völlig ohne Zahneinsatz, aber auch nicht wirklich zubeißend möge der Kuss ausfallen. Diese stilistischen Variationen zeigen, dass das Thema des rechten Küssens hier mit großer Kunstfertigkeit behandelt ist.

Um so mehr überrascht, was in der sechsten Strophe als Fazit daherkommt – „Küsse [man ergänzt: also] nun ein Iedermann // wie er weiß / will / soll und kan“ (v 21 f.) –, eine Wendung, die im 20. Vers schon vorbereitet wird: Denn mit „Mehr alleine / denn bey Leuten“ (v 20) wird in sozialer Hinsicht der goldene Mittelweg verlassen, und für die Mehrzahl der Kussfälle werden Beobachter ausgeschlossen. Die Schlussverse erklären die rechte Art des Küssens nun zu einer ganz individuell zu meisternden Privatsache: „Ich nur / und die Liebste wissen // wie wir uns recht sollen küssen.“ (v 23–24). Schwebende Betonungen auf ‚will‘ (v 22) und ‚recht‘ (v 24), die einzigen im ganzen Gedicht, heben das Spannungsverhältnis noch heraus, in dem dieser Schluss zur vorausgegangenen Kussanleitung steht. Denn wozu die Regeln, wenn doch jeder nach seiner Fassung küssen soll? Spätestens hier zeigt sich, dass die aufwendig vorgebrachten Anleitungen für den intimen Bereich des Küssens scherzhaft aufzufassen sind. Mehr noch: Erstmals im ganzen Gedicht meldet sich in den zwei Schlussversen ein Sprecher in der ersten Person zu Wort. Der Ton der Abhandlung in der distanzierten dritten Person scheint hier eine persönliche Wendung zu nehmen.

Nun wäre es anachronistisch, an Barocklyrik mit Maßstäben goethezeitlicher Erlebnisdichtung heranzutreten. Es handelt sich bei diesen Texten anerkanntermaßen um „Rollengedichte“<sup>21</sup>; das ‚Ich‘ im Gedicht ist als ‚Rollen-Ich‘ zu verstehen, das exemplarisch für allgemeingültig Gehaltenes zum Ausdruck bringen soll, auch wohl als „Identifikationsschablone“ funktionieren kann<sup>22</sup>, keinesfalls aber mit dem „Sichaussprechen des Subjekts“ im Sinne Hegels verwechselt werden darf.<sup>23</sup> Gerade in einigen Gedichten Flemings mit einem sich selbst reflektierenden Ich, besonders in dem Gedicht „An Sich“ und in seiner selbst verfass-

<sup>21</sup> So neben anderen Volker Meid: Barocklyrik. Stuttgart 1986, S. 85.

<sup>22</sup> So Dirk Niefanger: Barock. Lehrbuch Germanistik, Stuttgart, Weimar 2000, S. 114.

<sup>23</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. (= Werke 15), Frankfurt/Main 1986, S. 322.

ten „Grabschrift“, hat man indessen barocke Vorstufen der Erlebnislyrik sehen wollen, ein, wenn auch in engen Grenzen, „punktuell Aufbrechen des Rollen-Ichs“.<sup>24</sup> Über die Frage besteht eine offene Kontroverse: Peter Krahe kommt auf breiter Textbasis zu dem Ergebnis, ein persönlicher Ton, der über das rhetorisch vorgeformte hinausgehe, sei bei Fleming auch in menschlichen Extremsituationen nicht nachzuweisen.<sup>25</sup> Barbara Bauer versucht demgegenüber in ihrer „dekonstruktiven Lesart“ des Gedichts „An Sich“, „hinter dem Rollen-Ich [...] ein konkretes leidendes Ich zu finden, das für seine Empfindungen noch keine andere Sprache hat als eine an den Normen der antiken Rhetorik und der Opitzschen Poetik ausgerichtete.“<sup>26</sup> – Das vorliegende Kussgedicht lässt sich indessen hinreichend mit dem Rollen-Ich verstehen. Die Verse 21 und 22 sind explizit verallgemeinernd formuliert – ‚ein Iedermann‘ –, so dass die Schlusswendung in der ersten Person gut als exemplarische Aussage dieses ‚Jedermann‘ gelesen werden kann.

Wie ist nun Flemings Kussgedicht darüber hinaus in die Barocklyrik einzuordnen? Wenn Schäferdichtung, wie hier, ausscheidet, ist bei einem barocken Liebesgedicht ganz generell die Frage seines Verhältnisses zum Petrarkismus relevant. Der Begriff bezeichnet einen großen Zweig der europäischen Liebesdichtung, der an Francesco Petrarca „Canzoniere“, überwiegend Sonette, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts anknüpft. In die verschiedenen Volkssprachen gelangte sie häufig über Zwischenstationen in neulateinischen Übersetzungen und Nachdichtungen sowie durch Wechselbezugnahmen der Petrarkisten untereinander. Zu den Kennzeichen petrarkistischer Lyrik gehören ein oft spielerisch gestaltetes, unerfüllt bleibendes Liebesverlangen (die ‚Schmerzliebe‘), ein spezifisches festgelegtes Motiv- und Bildrepertoire und ein antithetischer Stil. Von sehr wenigen Vorgängern abgesehen, nimmt im deutschsprachigen Raum erst Martin Opitz petrarkistische Schreibweisen produktiv auf<sup>27</sup>; zu einem späten Zeitpunkt also, als sich der erotische Diskurs in den europäischen Literaturen längst weiter ausdifferenziert hat.<sup>28</sup> Ihm folgt – traditionsvariiert und

<sup>24</sup> Niefanger [Anm. 22], S. 112.

<sup>25</sup> Vgl. Peter Krahe: Persönlicher Ausdruck in der literarischen Konvention. Paul Fleming als Wegbereiter der Erlebnislyrik?, in: ZfdPh 106, 1987, S. 481–513, hier: S. 508. Vgl. zur Orientierung, aber mit einer weniger dezidiert formulierten Position auch Maria Cäcilie Pohl: Paul Fleming. Ich-Darstellung, Übersetzungen, Reisegedichte, Hamburg 1993, bes. S. 26–56.

<sup>26</sup> Barbara Bauer: Naturverständnis und Subjektconstitution aus der Perspektive der frühneuzeitlichen Rhetorik und Poetik, in: Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, hg. v. Hartmut Lauffhütte, Wiesbaden 2000, Teil I, S. 69–132, hier: S. 120. Das Verfahren der Dekonstruktion setzt Bauer mithin für die Barockliteratur gerade in umgekehrter Stoßrichtung zu Paul de Mans Dekonstruktion des modernen Ich bei Rilke ein (Paul de Man: Tropen [Rilke], in: Paul de Man: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt/Main 1988, S. 52–91). Dekonstruiert wird indessen in beiden Fällen eine geläufige Lesart der literarischen Texte.

–modifizierend – der Opitzianer Fleming, der zuweilen sogar als *der* Petrarkist der Barockzeit eingeschätzt wird. Das hat umfassend Hans Pyritz untersucht, der auf der Grundlage von Flemings Gesamtwerk eine Entwicklung von enger Petrarkismus-Bestimmtheit über eine spezifische Traditionsumbildung bis zur Überwindung des Petrarkismus konstatiert.<sup>29</sup>

Für die Einordnung von „Wie Er wolle geküsst seyn“ in diesen Zusammenhang ist nun folgende Beobachtung wichtig: Es gibt einige Gedichte, in denen Fleming erkennbar im petrarkistischen Diskurs verbleibt, aber petrarkistische Schemata deutlich zurückweist.<sup>30</sup> Dazu werden die einschlägigen Schreibweisen indessen allemal zunächst evoziert. So lauten etwa in dem Sonett „Auff ihr Verbündnüß“ die Terzette:

So treue Fulvia / so liebt sich ohne schmerzen /  
wenn solche Freundschaft macht ein Hertzen mit dem Hertzen.  
Es mögen andre nun von ihrer Liebe Pein /

Von Angst / von Grausamkeit / von dem und jenem Klagen;  
Zwey Hertzen / das sind wir / die können redlich sagen /  
daß von der Liebe sie noch nie betrübet seyn.<sup>31</sup>

Die Situation des Rollen-Ichs ist hier durch einen erfüllten Liebesbund bestimmt; besungen wird die Treue der Liebenden. Das petrarkistische Muster der unerfüllten Liebe mit Schmerz, Angst und Grausamkeit wird hingegen verworfen; davon mögen andere klagen. Flemings Kussgedicht teilt die Situation

<sup>27</sup> Vgl. Gerhart Hoffmeister: Petrarkistische Lyrik, Stuttgart 1973; knapp auch Meid [Anm. 21], S. 27–29. Zum Petrarkismus aus romanistischer Perspektive vgl. Gerhard Regn: Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur *Parte prima* der *Rime* (1591/1592), Tübingen 1987; Klaus W.: Hempfer: Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania, hg. v. W.-D. Stempel, Karlheinz Stierle, München 1987, S. 253–277.

<sup>28</sup> Gegen Hoffmeister ([Anm. 27], S. 66) betont Hempfer, die Liebeslyrik des deutschen Barock stehe in einem „*imitatio*-Bezug“ zu diesem differenzierten „erotischen Diskurs, der seine Pluralität längst zum Thema gemacht hat.“ Opitz könne deshalb keineswegs als ‚deutscher Petrarca‘ bezeichnet werden. Vgl. Klaus W. Hempfer: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz), in: GRM N. F. 38, 1988, S. 251–264, hier: S. 261.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Hans Pyritz: Paul Flemings Liebeslyrik. Zur Geschichte des Petrarkismus [1932], Göttingen 1963, hier: S. 291. – Manche Einzelheiten bei Pyritz sind heute nicht mehr haltbar; insbesondere bekommt auch bei ihm die Kategorie des ‚Erlebens‘ ein unangemessen großes Gewicht in der Beurteilung.

<sup>30</sup> Zum petrarkistischen Diskurs vgl. Hempfer [Anm. 27]; Klaus W. Hempfer: Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische ‚Wende‘, in: Renaissance, Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst, hg. v. Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, S. 9–45, hier: S. 33.

<sup>31</sup> Fleming [Anm. 16], („Drittes Buch Der Sonnetten / In welchem Liebes-Gedichte enthalten“ Nr. 51), S. 633.

der erfüllten Liebe insofern, als die letzte Strophe ein Einverständnis der Liebenden voraussetzt. Anders als im zitierten Sonett wird dabei auf den entgegengesetzten Fall aber nicht Bezug genommen, Petrarkistisches in diesem Sinne also nicht angespielt. Auch typische petrarkistische Formelsprache findet sich nicht. Der Lobpreis schöner Körperpartien der Geliebten in naturmetaphorischen Wendungen etwa ist nicht Gegenstand dieses Liedes. Der Mund (v 1) bleibt der einzige erwähnte Körperteil. Er wird schlicht genannt, ohne weiteres Attribut; petrarkistische Gedichte kämen an dieser Stelle nicht ohne den ausgeführten oder unausgeführten Vergleich der Lippen mit Korallen aus. Es bleibt allenfalls die antithetische Struktur des Gedichts, die sich als petrarkistische Gestaltungsweise anführen ließe. Wenig wäre aber gewonnen, wollte man das Gedicht auf dieser schmalen Grundlage als petrarkistisch oder auch antipetrarkistisch einstufen. Es ist deshalb Wilhelm Kühlmann zuzustimmen, der in „Wie Er wolle geküsst seyn“ eher eine heitere Tradition erotischer Dichtung ausgestaltet sieht.<sup>32</sup>

Auf ihre Spur führt Flemings neulateinische Lyrik. Hier kann der 1631 gedruckte Zyklus *Suavia* („Küsse“) als umfangreicheres lateinisches Gegenstück zum vorliegenden Kussgedicht angesehen werden. Fleming versammelt darin 46 Gedichte, in denen er das Kussthemata variantenreich durchspielt, wobei als weibliche Kusspartnerin eine Frau namens Rubella besungen wird. Als scherzhaftes Spiel (*lusus*) führt er diese Dichtung in der Vorrede ein<sup>33</sup> und weist so das Ansinnen zurück, die poetischen Erfindungen könnten Wirklichkeit oder gar Biographisches enthüllen.<sup>34</sup> Zur Apologetik der Liebesdichtung gehört auch ihre explizite Einordnung in eine ästhetische Tradition. In diesem Sinne präsentiert Flemings *Suavium* Nr. 13 eine lange Liste antiker Liebesdichter und ihrer neuzeitlichen Nachahmer. Darunter sind die prominentesten Catull, dessen Kusspartnerin Lesbia das antike Pendant zu Flemings Rubella darstellt, und der neulateinische Dichter Johannes Secundus, der mit seinen Kussgedichten direkt an Catull anschließt. Die Bezüge Flemings zu Catull sind unspezifisch; Catull fungiert ohnehin als oberster Schirmherr der Kussgedichte.<sup>35</sup> Aus seinem Gedicht Nr. 5 – „Vivamus, mea Lesbia, atque amemus“<sup>36</sup> – ist die Wendung ‚basia

<sup>32</sup> Vgl. Wilhelm Kühlmann: Ausgeklammerte Askese. Zur Tradition heiterer erotischer Dichtung in Paul Flemings Kussgedicht, in: Gedichte und Interpretationen. Band 1: Renaissance und Barock, hg. v. Volker Meid, Stuttgart 1982, S. 176–186.

<sup>33</sup> Vgl. Paul Fleming: Lateinische Gedichte, hg. v. J. M. Lappenberg, Stuttgart 1863, hier: S. 105.

<sup>34</sup> So auch Kühlmann [Anm. 32], S. 182.

<sup>35</sup> Über die Rezeption Catulls im deutschen Sprachraum informiert ausführlich Ernst A. Schmidt: Stationen der Wirkungsgeschichte Catulls in deutscher Perspektive, in: Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und humanistische Bildung 102.1, 1995, S. 44–78.

<sup>36</sup> Dt.: „Leben wollen wir, meine Lesbia, und uns lieben“ Ich zitiere folgende Ausgabe: C. Valerius Catullus [Catull]: Sämtliche Gedichte. Lateinisch / Deutsch, übers. und hg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2001, hier: S. 10 f.

mille‘ / ‚tausend Küsse‘ zu einem Topos des Genres geworden: „da mi basia mille,“ dichtet Catull hier, „deinde centum, / dein mille altera, dein secunda centum, / deinde usque altera mille, deinde centum.“<sup>37</sup> Wo immer in Kussgedichten eine sehr große Zahl von Küssen besungen werden soll, ist in der Folge noch bis hinein in die Schlager unserer Tage von ‚tausend Küssen‘ die Rede.

Enger sind Flemings Bezüge zu Johannes Secundus (1511–1536). Der unter dem Namen Jan Nicolai Everaerts in Holland geborene Dichter besingt in einem Zyklus von 19 Gedichten unter dem Titel *Basia*, 1539 zuerst gedruckt, eine Kusspartnerin namens Neaera, hinter der sich eine spanische Kurtisane verbergen soll. Der Dichter entwickelt hier eine heitere und unbefangenen-sinnliche Welt des erotischen Spiels, die körperliche Reize und seelische Bewegungen gleichermaßen phantasievoll und variantenreich auskostet und im Kuss gipfeln lässt.<sup>38</sup> Ellinger zeichnet in seiner Einleitung zur lateinischen Ausgabe die bedeutende Nachwirkung der Sammlung in der neulateinischen, aber auch in der holländischen, französischen, italienischen und englischen Dichtung nach. In der deutschsprachigen Lyrik des 17. Jahrhunderts sieht er sichere Bezüge zu den *Basia* nur in Weckherlins Gedicht „Der Kuß“, in Siebers geistlichem Zyklus „Hoheslied in Küssen“ und – in Flemings *Suavia*. Bei Flemings deutschem Kussgedicht „Wie Er wolle geküsst seyn“ vermutet Ellinger eine Anregung durch Johannes Secundus; die Anklänge seien aber nicht so, „daß sie eine derartige Annahme unumgänglich nötig machten“.<sup>39</sup> Auch Kühlmann begründet den Bezug zu den *Basia* nur indirekt über den lateinischen *Suavia*-Zyklus.<sup>40</sup>

Einige konkretere Berührungspunkte lassen sich indessen durchaus anführen. *Basium* Nr. 11 endet beispielsweise mit einer Pointe, die mit Flemings Kussgedicht gut vergleichbar ist und ebenfalls die Privatheit des Urteils über das Küssen betont.<sup>41</sup> Aber vor allem erschließen Johannes Secundus’ *Basia* ein Ver-

<sup>37</sup> Dt.: „Gib mir tausend Küsse, dazu noch hundert, nochmals tausend und noch ein zweites Hundert, dann noch weitere tausend und noch hundert!“ Ebd.

<sup>38</sup> Für das 20. Jahrhundert hat Franz Blei Johannes Secundus’ Kusszyklus neu übersetzt: Johannes Secundus: Die Küsse und die feierlichen Elegien. Deutsch von F. Blei, erschienen 1907 im Inselverlage zu Leipzig, gedruckt in W. Drugulins Offizin, Leipzig 1907; zuletzt: Johannes Secundus: Die Küsse. In der Übertragung von Franz Blei, Berlin 1987.

<sup>39</sup> Ioannes Nicolai Secundus: *Basia*. Mit einer Auswahl aus den Vorbildern und Nachahmern hg. v. Georg Ellinger, Berlin 1899; hier in Ellingers Vorbemerkung S. XLI.

<sup>40</sup> Vgl. Kühlmann [Anm. 32], S. 182.

<sup>41</sup> „Basiolumque dedit, quo non lascivius unquam / Inseruit Marti Cypria blanda suo: / Et, Quid, ait, metuis turbae decreta severae? / Causa meo tantum competit ista foro.“ Passow übersetzt: „Darauf küsstest du mich, – selbst Cypriens kosende Lippen / Küssen den rüstigen Freund lüsterner nie – und du sprachst: / Kümmre dich nicht um den richtenden Spruch der nüchternen Menge; / Diese Beschwerde gehört einzig vor mein Tribunal.“ Johannes Secundus [= Jan Nicolai Everaerts]: Küsse. Aus dem Lateinischen des Johannes Secundus übersetzt von Franz Passow [Zweisprachige Ausg.], Leipzig: bey Gerhard Fleischer d. j., 1807, S. 42–45.



ständnis des mythologischen Vergleichs in Vers 11 und 12: „Nicht zu trucken / nicht zu feuchte // wie Adonis Venus reichte.“ Dass Venus sich auf die geschlechtliche Liebe versteht, ist bekannt. Dass Venus' Küsse für Adonis grundsätzlich Vorbildcharakter haben können, bedarf deshalb keiner besonderen Erläuterung. Warum aber wird Venus' Sachverstand gerade im Hinblick auf den rechten Feuchtigkeitsgrad der Küsse ins Feld geführt? Das ätiologische Eröffnungsgedicht des Zyklus, *Basium* Nr. 1, bietet eine intertextuelle Erklärung. In diesem Gedicht wird von Venus erzählt, die den Knaben Askanius schlafend findet. Sie bettet ihn auf ein Lager von Veilchen und streut duftende Rosen um ihn herum. Und wie Askanius so daliegt, weckt er in Venus zärtliche Erinnerungen an Adonis, und sie möchte ihn küssen. Um aber Askanius' resp. Adonis' Schlaf nicht zu stören, gibt sie ihre Catull'schen tausend Küsse den daneben liegenden Rosen: „Fixit vicinis basia mille rosis“ (v 10). Und die Rosen küssen zurück.<sup>42</sup> Diese Rosenküsse aber sind geeignet, Venus' brennende Sehnsucht zu lindern, denn – sie sind feucht: „Humida de gelidis BASIA nata rosis“ (v 22); „Thauige Küsse, dem Kelch schlummernder Rosen entsprosst!“ übersetzt Passow.<sup>43</sup>

Über den solcherart indizierten Bezug von „Wie Er wolle geküset seyn“ auf Johannes Secundus' Kussmythos lohnt es, noch einmal die Frage der Einordnung in die *quinque lineae amoris* anzusprechen. Borgstedt deutet die Küsse im *Basium* Nr. 1 als „potenzierte Substitution“ und sieht sie gerade nicht als „Teil des erotischen Vorspiels“, das auf den Höhepunkt der geschlechtlichen Vereinigung verweisen würde, sondern als „Maßnahmen der Vermeidung, der Linderung und des Ersatzes.“<sup>44</sup> Borgstedt folgert: „Zwischen Kuß und *coitus* ist eine Grenze eingezogen, die dem Kuß eine völlig neue, ausgezeichnete Rolle zukommen läßt. In Wahrung dieser Grenze wird im gesamten Zyklus explizit *nur* geküßt.“<sup>45</sup> Auch in Flemings Kussgedicht ist explizit nur von Küssen die Rede. Aber als bloßer Ersatz erscheinen die Küsse in Flemings spielerischer Gestaltung nicht, und auch von einer erkennbaren Begrenzung des erotischen Spiels kann im Blick auf diese Verse die Rede nicht sein. Vielmehr spielt die Schlusspointe, die die Entscheidung über das rechte Küssen in die Privatsphäre verlegt, gerade auch mit der Möglichkeit des Fortgangs im Liebespiel.

Unter dem Aspekt der aktualisierten Traditionen aber lässt sich als Zwischenergebnis festhalten: Außer auf das vielschichtige petrarkistische System und auf die hier nicht erörterte Schäferpoesie konnte in der Barockzeit für das Genre

<sup>42</sup> Für eine ausführliche Interpretation dieses programmatischen Gedichts des Johannes Secundus vgl. Borgstedt [Anm. 13], S. 295–301, der unter anderem Herkunft und Funktion des Motivs der Rosen aufdeckt.

<sup>43</sup> Vgl. Johannes Secundus [Anm. 41], S. 7.

<sup>44</sup> Borgstedt [Anm. 13], S. 298.

<sup>45</sup> Ebd.

der Kussgedichte auf eine heitere, neulateinische Tradition zurückgegriffen werden, deren wichtigster Vertreter Johannes Secundus war.

## 2. Kussgedichte in der geistlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts

Johannes Secundus' *Basia* wurden nicht nur in der weltlichen, sondern – und in deutscher Sprache zahlenmäßig wohl noch produktiver – auch in der geistlichen Lyrik aufgegriffen. Es gingen ganze Zyklen geistlicher Kussgedichte in Druck, die den Kuss schon im Titel führen. Hierher gehören etwa „Justus Sibers Seelen-Küsse oder Geistliche Liebs-Gedanken aus Des Hebreischen Königs Salomons Hohem Liede“, erschienen 1653.<sup>46</sup> Siber umdichtet darin alle acht Kapitel des Hohenliedes, Vers für Vers. Als Überschriften werden die Gedichte ganz wie bei Johannes Secundus einfach durchgezählt: „Der erste Kuß“, „der zweite Kuß“ usw. Ähnlich macht es Quirinus Kuhlmann in dem Band „Himmlische Liebes-Küsse“ von 1671. Der genaue Titel lautet: „Quirin Kuhlmanns Breßlauer's Himmlische Libes-küsse / über di fürnemsten Oerter Der Hochgeheiligten Schrift / vornemlich des Salomonischen Hohenlides wi auch Anderer dergleichen Himmelschmeckende Theologische Bücher poetisch abgefasst.“<sup>47</sup> Insgesamt handelt es sich um 50 Sonette, deren Druckbild einem stets gleichen Schema folgt. Vorangestellt sind die Nummer des Kussgedichts und in der zweiten Zeile eine thematische Überschrift, also zum Beispiel: „Der V. Libes-kuß / Jesus küset di Himmels libste.“ Die dritte Zeile nennt die Bibelstelle, die das Gedicht poetisch ausgestaltet, beim fünften Gedicht zum Beispiel: „Cantico Cantico. Selomoh [!] Cap. I. v. 1.“ In einigen Gedichten wird der Vers dann auf Hebräisch anzitiert, und eine Fußnote gibt die Übersetzung: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes.“ Schließlich folgt das Gedicht.<sup>48</sup>

Der wichtigste Referenztext dieser geistlichen Dichtung wird bereits auf den Titelblättern der Zyklen genannt: das alttestamentliche Hohelied oder: Lied der Lieder, *canticum canticorum*. Dabei handelt es sich um eine im 3. vorchristli-

<sup>46</sup> Vollständiger Titel: Justus Sibers Seelen-Küsse oder Geistliche Liebs-Gedanken aus Des Hebreischen Königs Salomons Hohem Liede / Welche jtzo verbessert und in gewisse Ordnung versetzt worden, Leipzig 1653.

<sup>47</sup> Von Kuhlmanns Sammlung gibt es eine moderne Ausgabe: Quirinus Kuhlmann: Himmlische Libes-küsse 1671, hg. v. Birgit Biehl-Werner, Tübingen 1971.

<sup>48</sup> Zum gewählten Beispiel vgl. ebd., S. 6f. Zur poetischen Gestaltung von Kuhlmanns Versen vgl. ausführlich Birgit Biehl-Werner: „Himmlische Libes-Küsse“ (1671). Untersuchungen zu Sprache und Bildlichkeit im Jugendwerk Quirin Kuhlmanns, Diss. phil. masch., Hamburg 1973.

chen Jahrhundert zusammengestellte Sammlung von Liebesliedern, die verschiedene, zum Teil erheblich ältere vorliterarische Formen wie Beschreibungslied, Türklage, Rollengedicht und Traumschilderung kombiniert. Die ganz profanen Themen dieser Lieder sind die gegenseitige Anziehung der Geschlechter, die wechselseitige Schilderung ihrer Schönheit und die ersehnte Vereinigung. Auch von Küssen ist die Rede. Mit der sekundären Zuschreibung des Gesamttextes an König Salomo konnte die Sammlung in den biblischen Kanon aufgenommen werden und hat dort ihren Ort neben dem Prediger Kohelet bei den Weisheits-Schriften.<sup>49</sup> Entscheidend für den vorliegenden Zusammenhang ist indessen die Auslegungsgeschichte des Hohenliedes.<sup>50</sup> Schon im antiken Judentum wurde nämlich das in den Liedern gestaltete Verhältnis Bräutigam – Braut allegorisch auf das Verhältnis Gottes zu seinem Volk Israel bezogen. Durch Origenes wurde diese Deutung Anfang des dritten nachchristlichen Jahrhunderts auf das Christentum übertragen. Der Bräutigam war nach dieser Lesart Christus und die geliebte Braut die christliche Kirche. Aber schon Origenes verbindet damit eine Aufforderung an die Leser, der Rolle der Braut nachzufolgen. So tritt neben das ekklesiologische ein mystisches Verständnis, demzufolge das Hohelied die Liebesbeziehung zwischen Christus und der einzelnen gläubigen Seele besingt. Den Höhepunkt dieser doppelten – mystischen und ekklesiologischen – Auslegung markieren die Hohelied-Predigten des Bernhard von Clairvaux aus dem 12. Jahrhundert. Auf der gleichen Linie bewegt sich, wenn auch mit eigenständigen Akzenten, das St. Trudperter Hohelied, eine um 1160 entstandene Bearbeitung mit frühem Kommentar für eine Gemeinschaft von Nonnen.<sup>51</sup> In dieser Deutung war das Hohelied der entscheidende biblische Referenztext für die Ausbildung der Brautmystik. Unter Mystik im Christentum kann, vereinfacht gesagt, eine Glaubensrichtung verstanden werden, die dem frommen Einzelnen das Heil in Form einer tieferen Gotteserfahrung verheißt, die durch bestimmte Praktiken stufenweise bis zum Ziel der Gottinnigkeit, der Vereinigung mit Gott (*unio mystica*) führen soll.<sup>52</sup> Brautmystik ist dabei die spezielle Variante, in der die Beziehung der Seele zu Chris-

<sup>49</sup> Gründlich informieren die theologisch-exegetischen Kommentare über das Hohelied. Vgl. besonders Gillis Gerleman: *Ruth. Das Hohelied. Biblischer Kommentar Altes Testament Band XVIII*, Neukirchen-Vluyn 1965; Günter Krinetzki: *Hohelied. Die neue Echter Bibel. Kommentar zum Alten Testament mit der Einheitsübersetzung*, Würzburg 1980; *Das Hohelied / Klagelieder / Das Buch Esther. Übersetzt und erklärt von Hans-Peter Müller, Otto Kaiser und James Alfred Loader*, 4., völlig neubearbeitete Aufl., Göttingen 1992 (*Das Alte Testament Deutsch* 16/2), S. 1–90.

<sup>50</sup> Speziell hierzu vgl. Gerleman [Anm. 49], S. 43–51; sowie immer noch: Friedrich Ohly: *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958.

<sup>51</sup> Vgl. dazu jetzt: *Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, hg. v. Friedrich Ohly unter Mitarbeit von Nicola Kleine, Frankfurt/Main 1998.

tus als Liebesbeziehung in den Rollen von Braut und Bräutigam vorgestellt wird. Dass sich dazu dann eine erotische Semantik anbietet, liegt auf der Hand. Aber nur in diesem mystischen Sinne durfte Erotisches im Hohenlied jahrhundertlang verstanden werden. Erst mit dem Einsetzen der historischen Bibelforschung und Herders Hohelied-Deutung<sup>53</sup> wird der Wortlaut dieser alttestamentlichen Liebeslieder ernst genommen.

Das im Folgenden zur Analyse stehende Kussgedicht von Johannes Scheffler, das die Brautmystik aufgreift, ist indessen ein gutes Jahrhundert vor Herder entstanden. Scheffler, der sich nach seiner Konversion zum Katholizismus Angelus Silesius nannte, veröffentlichte 1657 in Breslau die „Heilige Seelenlust“, eine Sammlung von insgesamt 205 Liedern.<sup>54</sup> Die Lieder preisen Jesus als ewige Schönheit, die Liebe entfacht und das Verlangen weckt, sich mit ihm zu vereinigen. „Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche“ nennt Scheffler sie im Untertitel. Das Wort hat also die Seele, ‚sie‘, woran die Überschriften der Gedichte immer aufs Neue erinnern: „Die Psyche seufftet nach ihrem JESU, wie ein einsames Turtel-Täublein nach seinem Gemahl“ lautet der Titel des ersten Liedes, „Sie beklaget sich gegen ihrem Geliebten wegen seines langen aussenbleibens“ der des fünften, „Sie entbietet sich ihrem sie suchendem Bräutigam“ der des 183. Für die Kussthematik ist das 85. Geistliche Hirtenlied einschlägig:

Sie schreyet nach dem Kusse seines Mundes.

1.

Er küsse mich mit seines Mundes Kuß,  
Und tränke mich mit seiner Brüste Fluß,  
Denn sie schmekken über Wein;  
Und sein Mund  
Macht zur Stund  
Eine Seel voll Freuden seyn.

<sup>52</sup> Zur Mystik in literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. neben anderen Alois Maria Haas: *Gottleiden – Gottlieben. Zur volkssprachlichen Mystik im Mittelalter*, Frankfurt/Main 1989; Susanne Köbele: *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*, Tübingen, Basel 1993; Burkhard Hasebrink: *Formen inzitativer Rede bei Meister Eckhart. Untersuchungen zur literarischen Konzeption der deutschen Predigt*, Tübingen 1992.

<sup>53</sup> Vgl. Johann Gottfried Herder: *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande. Nebst vier und vierzig alten Minneliedern* [Leipzig: Weygand, 1778], in: *Herders Sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Achter Band, Berlin 1892, S. 485–588; sowie bereits: Johann Gottfried Herder: *Lieder der Liebe. ein Biblisches Buch. Nebst zwey Zugaben* [1776], in: ebd., S. 589–658.

<sup>54</sup> Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Angelus Silesius [= Johannes Scheffler]: *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*. 1657 (1668), hg. v. Georg Ellinger, Halle 1901.

2.

Ach ach die Lieb ist strenge wie der Tod!  
 Er küsse mich der süsse Liebes-Gott:  
 Denn mein Hertze flammt und brennt  
 Dürst und lächtzt,  
 Seufftzt und ächtzt,  
 Und das Leben naht zum End.

3.

Wo ist sein Geist der Himmel-süsse Thaw?  
 Er lass' ihn doch erkühln meins Hertzens Aw'!  
 Oder nehme vollends hin  
 Meinen Geist  
 Der schon meist  
 Sich verlohren hat in ihn.

4.

O JEsu, ists daß ich dir bin vertraut,  
 So komm doch her und küsse deine Braut!  
 Denn dein Kuß der ists allein  
 Den mein Hertz  
 Sucht mit Schmerz  
 Über Gold und Edelstein.<sup>55</sup>

Schefflers Kussgedicht besteht aus vier Schweifreimstropfen – a-a-b-c-c-b –, deren besonderen metrischen Reiz ein Rhythmuswechsel nach den ersten zwei Versen ausmacht. Diese sind in fünfhebigen Jamben gestaltet, die folgenden vier Verse dagegen in Trochäen, und zwar vierhebig, zweihebig, zweihebig und wieder vierhebig. Der katalektische Schluss der trochäischen Zeilen lässt an den Versgrenzen zwei Hebungen aufeinander treffen und verstärkt auf diese Weise den Eindruck des hart betonenden Verseinsatzes noch. In den zweihebigen Zeilen bewirkt das eine rhythmisch schwerfällige Pointierung, die Scheffler besonders in der zweiten Strophe nutzt, um die innere Qual der kussbereiten Seele auszumalen: „Dürst und lechtzt, / Seufftzt und ächtzt“ (v 10f.). Die Umlaute und der Diphthong, aber vor allem die bis an die Grenzen der Artikulierbarkeit getriebene Konsonantenhäufung unterstützen hier den Eindruck der quälenden Schwerfälligkeit auf der Ebene der Lautung. Doch auch insgesamt korrespondiert der Rhythmuswechsel mit der inhaltlichen Gestaltung der Strophen. In den jambischen Einleitungsversen äußert ein Ich-Sprecher Wünsche – auch hier ein Rollen-Ich: eben die ‚in ihren Jesum verliebte Psyche‘. Die Wünsche werden in den ersten drei Strophen indirekt in der dritten Person, ‚er‘, formuliert, in der Schlussstrophe direkt an Jesus Christus gerichtet. In den trochäischen Versen folgt in der ersten, zweiten und vierten Strophe jeweils eine mit der

<sup>55</sup> Ebd., S. 117 f.

Konjunktion ‚denn‘ eingeleitete Begründung des Wunsches, in der dritten Strophe eine mit ‚oder‘ eingeleitete Wunsch-Alternative.

Einige Stellen sind im Hinblick auf die Kussthematik erläuterungsbedürftig. Die erste Strophe nimmt in Vers 1 und 3 den Eingangsvers des Hohenliedes auf: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes; denn deine Liebe ist lieblicher als Wein“ (HL 1,2).<sup>56</sup> Sowohl die Stilform des indirekt gerichteten Wunsches als auch die angehängte Begründung sind also biblisch. Dazwischen stellt Scheffler in Vers 2, ganz parallel gebaut, einen zweiten, aus der historischen Distanz befremdlich anmutenden Wunsch aus dem Bildrepertoire mittelalterlicher Mystik: Jesus möge die Seele auch mit dem Fluß seiner Brüste tränken. Fluß der Brüste und Küsse zusammen – ‚sie‘ – schmecken dann besser als Wein (v 3). Mit dem Wein ist – noch nicht im alttestamentlichen, wohl aber im christlichen Bereich – das Abendmahl evoziert. Es irritieren aber die Geschlechterverhältnisse. Grundsätzlich ist die Seele, ganz unabhängig vom Dichter, weiblich gedacht, der geliebte Christus männlich. So geht das Verhältnis Braut – himmlischer Bräutigam der Brautmystik auf. In diesem Vers erhält Christus aber zusätzlich weibliche, speziell mütterliche Züge; ein Detail, wofür die mittelalterliche Jesusverehrung Vorbilder kennt.<sup>57</sup> Und im näheren Umfeld gibt es bei Jacob Böhme Vorstellungen, die Christus androgyn, nämlich als innergöttlichen Sohn weiblich, als Menschgewordenen dagegen männlich sehen.<sup>58</sup> In Schefflers Gedicht wird mit dem mystischen Kuss von Seele und Jesus jedenfalls zugleich die Vorstellung von der Ernährung des Säuglings verbunden. Der Kuss erscheint so als umfassende körperliche Erquickung, wahrgenommen zunächst über den Geschmackssinn.

Die zweite Strophe ist ganz analog komponiert. Hier beginnt Scheffler mit einem Zitat aus Hoheslied 8,6b: „Denn Liebe ist stark wie der Tod [...]. Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn“. Der Dichter verteilt das biblische Material auf die Verse 7 und 9 und setzt dazwischen eine Wiederholung des Wunsches der Seele geküsst zu werden. Dabei wird Christus als Liebesgott, das heißt als Pfeile verschießender Amor angeführt; eine Versinnbildlichung, die in der Barockmystik häufiger, zum Beispiel auch in Gedichten eines geistlichen Petrarkismus aus Friedrich Spees „Trutz Nachtigal“ begegnet.<sup>59</sup> Die im Bibelvers schon erwähnte Flamme wird nun in Vers 9 in das Herz der Seele verlegt,

<sup>56</sup> Ich zitiere nach folgender Ausgabe: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1968.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Caroline Walker Bynum: *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley 1982.

<sup>58</sup> Vgl. dazu Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Band 3: Barockmystik*, Tübingen 1988, S. 234.

<sup>59</sup> Vgl. zum Beispiel Spees Gedicht *Die gesponß Jesu klaget ihren hertenbrand*. Leicht zugänglich in: *Gedichte des Barock*, hg. v. Ulrich Maché, Volker Meid, Stuttgart 2000, S. 184–186.

also in das bevorzugte Ziel von Amors Pfeilen. In dieser Bildlichkeit wird der biblische Vergleich der Liebe mit dem Tod angeeignet und zu einer wahren Lebensbedrohung der in Liebe schmachtenden Seele.

Dass der Tod in der völligen Hingabe an Christus eine echte Alternative, vielleicht aber auch eine Steigerung wäre, legt die dritte Strophe nahe. Zunächst wird darin das Bild des entflammten Herzens weitergeführt; es bedarf der Linderung (v 14), die der göttliche Kuss bringen könnte, hier versinnbildlicht als Ausgießung des Geistes, als ‚Himmel-süßer Tau‘ (v 13). Auch der mystische Kuss wird also – wenn auch ohne Venus und Adonis – mit dem feuchten Element in Verbindung gebracht. In dieser Weise geistlich-sinnlich eingeführt, besiegelt er den Bund der liebenden Seele mit dem himmlischen Bräutigam. Die durch ‚oder‘ eingeleitete Alternative wäre der Tod, Vers 15–18: „Oder nehme vollends hin / Meinen Geist“, der sich schon ‚meist‘, also fast vollständig nicht an ihn, sondern in ihn verloren hat. Die Formulierung evoziert erneut eine Ausgießung des Geistes, aber jetzt in umgekehrter Richtung von der Seele zu Gott. Die Erfüllung der *unio mystica* wird also wechselseitig gedacht. Sehr vorsichtig wird man zur Erläuterung dieses Liebestodes auch die petrarkistische *piccola-morte*-Vorstellung heranziehen dürfen. Benachbarte Texte in Schefflers „Heiliger Seelenlust“ – etwa das Gedicht „Sie begehret verwundet zu seyn von ihrem Geliebten“<sup>60</sup> – legen es nahe, auch in Schefflers mystischen Küssen Intimeres symbolisiert zu sehen. Zu diesem Ergebnis gelangt bei einem anderen Scheffler-Gedicht auch Kemper, der die Liedsammlung unter der Überschrift „Heilige Seelen-Lust‘ unter der Tarnkappe der Allegorie“ behandelt.<sup>61</sup> „Der ‚sensus literalis‘“, erläutert Kemper, „wird im Vertrauen auf seine allegoretische Rezeption gestaltet, während doch der ‚Wortsinn‘ selbst – wie ursprünglich ja auch im Hohenlied – der ‚Hauptsinn‘ ist.“<sup>62</sup> – Die Schlussstrophe bringt in der Hauptsache eine Zusammenfassung des Kussanliegens in direkter Anrede Christi und ruft in Vers 20 den Verstehenshorizont der Brautmystik noch einmal auf.

Dass in Schefflers Texten mit Formelementen aus allen Varianten der zeitgenössischen erotischen Dichtung und ihren Bezugstexten in Übertragung auf Jesus Christus zu rechnen ist, deutet der Dichter in einer Vorrede an den Leser an:

*Verliebte Seele.*

Ich gebe dir hier die Geistlichen Hirten-Lieder und liebevolle Begierden der Braut Christi zu ihrem Bräutigam; mit welchen du dich nach deinem Gefallen erlustigen, und in der Wüsten dieser Welt, als ein keusches Turteltaublein nach Jesu deinem Geliebten inniglich und lieblich seufftzen kanst. Es wäre uns ein Spott, wann wir es uns die Welt-Verliebten, welche von ihrer schnöden und

<sup>60</sup> Angelus Silesius [Anm. 54], Nr. 39, S. 58 f.

<sup>61</sup> Kemper [Anm. 58], S. 230.

<sup>62</sup> Ebd., S. 236.

blinden Liebe so viel singen und sagen, wolten lassen zuvor thun, und nicht auch etwas von der Liebe unsres süßes Gottes singen.<sup>63</sup>

Und:

O ihr Poëten wie seyd ihr solche Thoren, daß ihr eure Hertzen und Sinne euren Dorinden [...] und wie sie weiter heissen, erget; welche doch [...] wahrhaftige Syrenen und Verführerinnen eurer Seelen seyn. Wendet hier eure Erfindungen und Federn an; hier hier in dem unvergleichlichen Angesichte JESU Christi, ist die allerfreundlichste Anmütigkeit, die alleranmütigste Liebligkeit, die allerlieblichste Huldseligkeit, und allerhuldseligste Schönheit. Hier blühen die unverwelkliche Rosen und Lilien, seine Wangen; hier wachsen die unverbleichliche Corallen, seine Lippen; [...]. Wolt ihr mehr, so wisset daß hier ist, der huldselige *Daphnis* [...]; ja der Preiß und die Krone aller tugendhaften und außerlesenen Schäfer und Schäferinnen.<sup>64</sup>

Deutlich sind mit den ‚Corallen‘ petrarkistische Formeln, mit *Daphnis* wie überhaupt mit Schäferinnen und Schäfern und mit dem Titel ‚Hirtenlieder‘ bukolische Elemente angespielt. Diese und weitere Motive der erotischen Dichtung werden in den fünf Büchern der Sammlung virtuos variiert.

### 3. Zusammenfassendes und Ausblick

Die Vorstellung der geistlichen Kussgedichte, der Gedichtsammlungen der ‚Himmlischen Libes-Küsse‘ und des Liedes von Scheffler, zeigt also, dass die Dichter mystischer Lyrik der Barockzeit die zeitgenössisch vorliegenden Traditionen der Liebeslyrik – den Petrarkismus, die Kusslyrik in der Folge von Johannes Secundus und die bukolische Dichtung – aufgreifen und sie mit der erotischen Tradition der Hohelied-Dichtung in brautmystischer Auslegung kombinieren. In dieser Kombination liegt ein wichtiger Beitrag der geistlichen Kussgedichte zur „Pluralisierung des erotischen Diskurses“.<sup>65</sup> In eine literarische Osculologie im Sinne einer Kulturgeschichte des Kusses wäre diese Lyrik mithin unbedingt einzubeziehen.

Wie nahe geistliche und weltliche Kusslyrik beieinanderliegen, zeigt nicht nur der Rückgriff auf gemeinsame Traditionen, sondern auch – darauf sei wenigstens kurz hingewiesen – ihre musikalische Aufbereitung. Es überrascht nicht, dass die ‚Geistlichen Hirtenlieder‘ des Johannes Scheffler vertont wurden. „Gesungen / Von Johann Angelo Silesio / Und von / Herren Georgio Jesepho / mit außbundig schönen Melodeyen geziert“, heißt es schon auf dem Titelblatt der

<sup>63</sup> Angelus Silesius [Anm. 54], S. 3.

<sup>64</sup> Ebd., S. 4 f.

<sup>65</sup> Vgl. dazu Hempfer [Anm. 28].

Originalausgabe.<sup>66</sup> Aber nicht nur Schefflers geistliche Gedichte, auch einige Lieder Flemings lassen sich singen. Eine Melodie zu „Wie Er wolle geküset seyn“ komponierte Andreas Hammerschmidt (1611/12–1675) unter dem Titel „Die Kunst des Küssens“.<sup>67</sup> Hammerschmidt kam mit seiner Familie aus Brüx in Böhmen nach Sachsen ins Exil und wurde 1639 protestantischer Kirchenmusiker und Organist an der Johannis-Kirche in Zittau. Flemings Kusslied findet sich in der dreiteiligen Sammlung „Oden und Liebesgesänge“, für die Hammerschmidt auch Dichtungen von Rist, Schwieger, Stieler und anderen vertonte.<sup>68</sup>

Das Beispiel des Kirchenmusikers Hammerschmidt wirft die Frage nach dem Verhältnis von Protestantismus und barocker Kussdichtung auf, der hier allerdings nicht mehr genauer nachgegangen werden kann. Für die galante Zeit kann dazu Thomas Borgstedts Interpretation von Hoffmannswaldaus „So soll der purpur deiner lippen“ als Ausgangspunkt dienen. Borgstedt zeigt, dass Hoffmannswaldaus im Verhältnis zu Fleming erheblich laszivere Verse keineswegs im Widerspruch zum Eheverständnis des zeitgenössischen lutherischen Protestantismus stehen. Bei Hoffmannswaldau findet sich auf der Basis eines protestantisch-naturrechtlichen Legitimationsrahmens und unter „den Bedingungen von Aufrichtigkeit, Gegenseitigkeit und Treue“ eine „uneingeschränkte Bejahung des sexuellen Genusses“ in ehelicher Perspektivierung.<sup>69</sup> Davon kann mit Blick auf die katholische Geistlichkeit freilich nicht die Rede sein. Die Aktualisierung erotischer Diskurse im spirituellen Kontext der Lyrik eines Friedrich Spee oder Johannes Scheffler lässt eher an eine Sublimierung von Sexualität denken.

Die eingangs genannten Anthologien zu Kussgedichten und zur erotischen Lyrik illustrieren hinlänglich, dass der Themen- und Motivkomplex des Küssens auch noch nach der Barockzeit, wenn auch längst nicht mehr so zahlreich, in Versen gestaltet wird. Was (von einigen Ausnahmen abgesehen) seit dem 18. Jahrhundert zurücktritt, ist jedoch die besondere spielerische Gestaltung des Themas, wie sie an Flemings „Wie Er wolle geküset seyn“ mit der Anknüp-

<sup>66</sup> Abdruck: Angelus Silesius [Anm. 54], S. 1.

<sup>67</sup> Eine Darbietung mit Benno Kusche (Bass-Bariton), begleitet von F. Neumeyer (Cembalo) und R. J. Buhl (Violoncello), bietet die Stereo-Langspielplatte *Flirt im Rokoko* (Harmonie der Welt HM 30164; © Harmonia Mundi Schallplattengesellschaft. O. O., o. J. [ca. 1965]). Für den Hinweis auf die Aufnahme und das Hörerlebnis danke ich Friedrich Hassenstein sehr herzlich.

<sup>68</sup> Vgl. zu Andreas Hammerschmidts Biographie: Walter Salmen: *Musiker im Porträt*. Band 2: Das 17. Jahrhundert, München 1983, S. 78 f.

<sup>69</sup> Vgl. Borgstedt [Anm. 13], S. 305–313, hier zitiert: 312. Vgl. komplettierend auch Thomas Borgstedt: Herz, Altar und Schoß. Nachtrag zu Hoffmannswaldaus Kußgedicht (Pierre de Ronsard, Philippe Desportes, Edmund Spenser), in: GRM 76, N. F. 45, 1995, S. 104–109, mit der Pointierung: „Die Umdeutung der erotischen und petrarkistischen Dichtungsmodelle im Sinne ehelicher Liebe verleiht der Poesie Hoffmannswaldaus einen signifikanten protestantischen Akzent.“ (S. 104).

fung an Johannes Secundus vorzuführen war. Stattdessen schlagen sich die jeweiligen zeitgenössischen Lyrik-Tendenzen erwartungsgemäß auch in Kussgedichten nieder: vom tiefen Ernst des als subjektiv präsentierten Erlebnisses („In deinen Küssen welche Wonne! / In deinem Auge welcher Schmerz!“; Goethe, „Willkommen und Abschied“), hin zu Entgrenzungen ins Kosmische („Es war, als hätt der Himmel / Die Erde still geküßt“; Eichendorff, „Mondnacht“), oder auch zu engen Begrenzungen durch die Koppelung von Sinnlichkeit und ihren zu gewärtigenden irdischen Konsequenzen („Sie küßten sich unter der Linde, / Eine Lerche klang und ein Jägerhorn – / Ich bin ein Kind der Sünde“; Fontane, „Lied des James Monmouth“). Die Lyrik bis zur Gegenwart bietet der literarischen Osculologie ein reiches Studienfeld.