

M. Norberta Hoffmann

Die „Heilige Seelenlust“ des Angelus Silesius

Zum 300. Todestag des Dichters am 9. Juli 1977

Unserer Zeit scheint eine Sehnsucht gegeben, den „Glanz des Barock“ in der Musik neu zu entdecken. Da Barockkonzerte vielfach an ihren barocken Entstehungsorten erklingen – in Schlössern, Abteien, Kirchen –, könnte neu ins Bewußtsein gerufen werden, daß der Barock die letzte große und umfassende Kunstepoche war, die Europa hervorbrachte und die Musik, Dichtung, Malerei, Plastik, Architektur, Theater, Gartenkunst, aber auch Lebensgefühl und gesellschaftliche Formen umgreift.

In der bildenden Kunst wurde die Eigenständigkeit des Barocks früher erkannt als in der Dichtung. Das mag verschiedene Gründe haben, zu denen sicher die Tatsache zu rechnen ist, daß die Befragung des Wortes und seine Preisgabe ein subtilerer Vorgang ist als die durch ihre starken Sinnenreize erleichterte Mitteilung bildender Künste. Auch das stille Fortwirken der Sprache der barocken Denkmäler im schwäbisch-bayrisch-österreichischen Raum – auch zur Zeit der Verachtung des Wort-Barocks – mag zur früheren Wiederentdeckung beigetragen haben.

Nach einem raschen Aufblühen frühbarocker Dichtung, die durch Opitz (*Deutsche Poeterey*, 1624) markiert sein dürfte, über den Hochbarock, der durch Gryphius gekennzeichnet ist, geht mit dem Spätbarock (J. Christian Günther) diese Kunstepoche zu Ende. Im Zeitalter der Aufklärung und der Klassik wandte man sich entschieden gegen den „Schwulst“, die „tote Rhetorik“, die „närrische Regelpoetik“ der Vergangenheit, wobei man allerdings die Wortakrobatik und die spielerische Anakreontik des Rokokos mehr traf als die Meisterwerke des Hochbarocks. Über zwei Jahrhunderte dauerte die Verfemung einer Glanzzeit deutscher Dichtung, bis sie in unserer Zeit neu entdeckt wurde.

Einen ihrer bedeutenden Vertreter hat sie in Jakob Scheffler, bekannter unter seinem Dichternamen Angelus Silesius. Die Antithesen, die die Barockzeit kennzeichnen, spiegeln sich in seinem Leben und Dichten.

Die religiös-lebendige Landschaft Schlesien wird als Heimat des Dichters betrachtet. Aber wie Hermann Kunisch sagt, ist „das Schlesien des Dreißigjährigen Krieges, zwischen Schweden und Kaiserlichen, Protestanten und jesuitischer Gegenreformation, lutherischer Orthodoxie und schwärmerischem Sektierertum, der Boden, aus dem das in gegensätzlichen Formen vor uns tretende Werk des Angelus Silesius erwächst“¹.

Dazu treten Gegensätze als Erbe der Herkunft. Den lutherischen, vom polnischen König geadelten Vater, Stanislaw Scheffler, Herrn zu Borwicze, führten vermutlich

religiöse Gründe aus dem katholischen Polen nach Breslau, wo der Zweiundsechzigjährige die vierundzwanzigjährige Tochter des Hofmedikus Doktor Hennemann heiratete. Nach der Taufurkunde vom 25. Dezember 1624 wurde ihm in Breslau sein Sohn geboren. Scheffler verlor früh seine Eltern, den Vater 1637, die Mutter 1639, da er eben in die Matrikel des berühmten Elisabeth-Gymnasiums eingetragen war.

Aus dem Bildungshumanismus der Schule führte Schefflers Weg ihn in die weite Welt. Der junge Student war fasziniert vom Aufbruch des neuen naturwissenschaftlichen Bewußtseins seiner Zeit. Er beschäftigte sich sowohl mit Naturwissenschaften und Medizin wie mit Philosophie und Staatsrecht an den damals berühmtesten Universitäten Straßburg, Leiden – im blühenden Holland Rembrandts und der Handelsherren – und Padua, von wo er 1648 als Doktor der Philosophie und Medizin nach Breslau zurückkehrte. Er wurde Leibarzt des Herzogs von Oels und 1654 Kaiserlicher Hofmedikus.

1653 nahm er in der Kirche St. Matthias den katholischen Glauben an und erhielt in der Taufe den Namen Johannes Angelus. Seitdem nannte er sich auf den Titelblättern seiner Dichtungen Angelus Silesius.

Es ist anzunehmen, daß sich dieser Schritt in die katholische Kirche lange vorbereitete. Bereits in Leiden (1644–1647) kam er in Berührung mit mystischen und pansophischen Zirkeln: Böhmes Werke waren 1642 in der Amsterdamer Ausgabe erschienen. Kunisch meint: „Schlesisches Erbe mag jenen Drang in die schwärmerische, dunkle, geheimnisträchtige, von Jakob Böhmes grübelnder Schwere und innerlicher Glut bewegte Welt gefördert haben. Der die Sprache und Formmittel barocker Schuldichtung schon früh und sicher beherrschende und vom leidenschaftlichen Blut des Vaters beunruhigte junge Dichter mochte sich in der mystischen Sprache jener Stillen im Lande, die sich so schwer aus dem Erleben losrang, den größeren Reichtum und die tiefere Stillung erhoffen“ (Kunisch, 120).

Sein Leben lang blieb Angelus Silesius seinem Breslauer protestantischen Freundeskreis eng verbunden. Besonders nahe stand er dem Pietisten Abraham von Franckenberg, dessen reiche Bibliothek ihm nach dem Tod des Freundes zufiel. In diesem Kreis beschäftigte man sich nicht nur mit Jakob Böhme, Valentin Weigel und Daniel Czepko, sondern man las auch die deutschen, französischen, niederländischen und spanischen Mystiker.

Der „Physikus“, wie sich Scheffler nannte, wandte sich theologischen Studien zu und erhielt 1661 die Priesterweihe. 1664–1666 war er Hofmarschall des Sebastian von Rostock. Schließlich zog er sich zu den Minoriten von St. Matthias in Breslau zurück, wo er am 9. Juli 1677 starb.

Wahrhaftig ein Leben voll reicher Spannungen als Naturwissenschaftler, Dichter, Mystiker – Dichter des kühlen Intellekts, der Spekulation und der strengen Form, wie die scharf zugespitzten Epigramme des „Cherubinischen Wandersmanns“ bezeugen, und zugleich Mystiker, der in der „Heiligen Seelenlust“ glutvolle Verse von spiritueller und sensueller Einheit schrieb. Nach der Erstausgabe beider Werke, die gleichzeitig

1657 erschienen, nahm Scheffler selbst eine Erweiterung der Dichtungen vor und gab 1668 die „Seelenlust“ – erweitert durch das fünfte Buch – und zwei Jahre vor seinem Tod 1675 den „Cherubinischen Wandersmann“ erneut heraus².

Scheffler-Forschung

Die Scheffler-Forschung spiegelt zugleich die Erforschung barocker Lyrik überhaupt. Bereits Hegel spricht von der „größten Tiefe und Kühnheit Schefflers“ (Vorlesungen über die Aesthetik X, 477). Die Romantiker im 19. Jahrhundert, die Expressionisten im 20. Jahrhundert interessierten sich für die Stilbereiche des Barocks. Windfuhr urteilt darüber: „Andreas Gryphius und Angelus Silesius stiegen zu den Halbgöttern der Zeit auf, parallel zu den eigenen Bestrebungen der neopathetischen Richtung des Expressionismus.“³

Die Forschung wandte sich zunächst den Quellen der Dichtung Schefflers zu. Da die beiden Hauptwerke gleichzeitig entstanden, lag es nahe, die gleichen Quellen anzunehmen. Die erste Quellenarbeit von F. Kern⁴ sah in Eckehart die Hauptquelle für Schefflers Dichtung. Die Arbeiten der folgenden Jahrhunderthälfte suchten entweder in der Theosophie Weigels und Böhmes die Anregungen für die Dichtung zu finden oder man entschied sich für die Mystiker des Mittelalters⁵, wie sie Scheffler selbst in der Vorrede zum Cherubinischen Wandersmann angibt.

Eine entscheidende Hinwendung zu den Mystikern des Mittelalters geschah durch einen glücklichen Fund, den K. Richstätter in der Breslauer Universitätsbibliothek machte, wohin der Nachlaß Schefflers gelangt, aber von der Forschung unbeachtet geblieben war⁶. Die „Clavis pro theologia mystica“ des Sandäus aus dem Besitz des Dichters stellt eine urkundliche, unmittelbare, reiche Quelle für die Dichtung des Angelus Silesius dar. Dieser „Schlüssel“ enthält nach einer Darlegung über mystische Theologie eine Deutung von etwa 860 mystischen Begriffen in alphabetischer Reihenfolge auf 450 Druckseiten, die Scheffler durch eingeschossene Blätter um mehr als das Doppelte vermehrte. In seiner schönen, klaren, wenn auch zierlichen Handschrift fügte er seine eigenen Bemerkungen und Zitate von 35 Mystikern an. M. Hildburgis Gies gelang es, die Beziehungen zu dieser lateinischen Quelle nachzuweisen⁷.

In anderen Untersuchungen ging der Streit um die Frage der Abhängigkeit von den Quellen weiter. Günther Müller verschob in seiner Arbeit „Zum Streit um den Cherubinischen Wandersmann“ (Zeitschrift für deutsche Bildung, 1928) die Kontroverse auf eine andere Ebene. Er zeigte, daß die Frage nach den Quellen allein, nach gegenseitiger Abhängigkeit, nach der Konfessionalität nicht der Eigenart barocker Dichtung gerecht werden kann. Er wies damit allen folgenden Forschungen einen neuen Weg. Während man eine Wertung barocker Dichtung mit Kriterien versucht hatte, die von der Beurteilung klassischer und romantischer Dichtung gewonnen waren, zeigte er auf, wie barocke Dichtung eminent gesellschaftsgebunden war.

Die Sicht auf die barocke Wortgewalt, ihre Bilderglut, die festliche Pracht und das Pathos der Sprache war lange Zeit verdeckt durch die Dichtung der Goethezeit und ihr zum Maßstab erhobenes Originalitätsdenken. Wie Albrecht Schöne bemerkt, schätzte man die „Confessio des vom Genius Berührten, dem es gegeben ist, sein individuelles Erleben, Denken, Empfinden in jenen ursprünglich-persönlichen Ausdruck zu fassen, der von Herz zu Herz spricht“⁸.

Für den Autor des 17. Jahrhunderts gilt demgegenüber eine „Distanzhaltung“ (Günther Müller). Nicht Darstellung persönlicher Erlebnisse, sondern Einfügung in überpersönliche Traditionen, überlieferte Muster und Regeln, Gattungen und Formeln war Aufgabe des barocken Dichters. Das Private war unwesentlich, das Individuelle zufällig, das Persönliche belanglos. Erst im Typischen fand man sich bestätigt⁹.

Die Hauptleistung der Epoche lag in der Schaffung der neuen dichterischen Formen, der Herausbildung der Sprache, die die neulateinische Bildungsliteratur umformte, antike und ausländische Klassiker anverwandelte und den Anschluß an die literarische Kultur Europas schuf.

Die heutige Barockforschung hat ihr Zentrum in Wolfenbüttel, wo in der Herzog-August-Bibliothek „unerschöpfliche Schätze barocker Literatur gehortet werden“. In diesem „Mekka der Barockforscher“¹⁰ fand 1974 ein Barock-Symposion statt, bei dem das Verhältnis Stadt, Schule, Universität, Buchwesen zur Literatur des 17. Jahrhunderts dargestellt wurde. Albrecht Schöne ist die umfangreiche Darstellung dieses Symposions zu danken, aus dem die Weiterentwicklung der Barockforschung in der Richtung der Klärung der sozialen Bezüge in der Entstehungszeit hervorgeht¹¹. In einer Einzeluntersuchung zeigte Albrecht Schöne bereits, wie fruchtbar diese gesellschaftliche Einordnung für die Erschließung barocker Dichtung sein kann¹².

Was die Beschäftigung mit der Dichtung von Angelus Silesius betrifft, so ist es verständlich, daß man sich mehr dem „Cherubinischen Wandersmann“ mit seinen reizvollen Antithesen zuwandte als der „Heiligen Seelenlust“. Aus diesem Werk fanden in den Untersuchungen meist einzelne Stücke Beachtung, die in die Gesangbücher aufgenommen waren und unter der Sicht des Kirchenlieds betrachtet wurden. Als Ausnahme sind zu erwähnen die subtile und tiefeschürfende Interpretation der „Rosenwunden“ von Louise Gnädinger¹³ und eine ältere Arbeit über die Abhängigkeit der Heiligen Seelenlust von der mittellateinischen Hymnik¹⁴.

Heilige Seelenlust

Der uns heute befremdende Titel der Sammlung geistlicher Lieder in fünf Büchern entspricht dem barocken Zeitgeschmack. Martin Opitz umschreibt in den Geistlichen Poemata (1638) die Ankündigung seiner Hohelied-Paraphrase so: „Das hohe Lied ist eine geistliche Wollust heiliger Gemüter / in der Heirat des Königs und der Königin / welches Christus und die Kirche sind.“¹⁵ Vielleicht waren Angelus Silesius aus seiner

Leidener Zeit die holländische Gedichtsammlung „Lusthof“ (1602) oder die franziskanische Sammlung von Kirchenliedern „Seraphisch Lustgart“ (Köln 1635) bekannt. Auch in der Prosa war das Wort gebräuchlich. Grimmelshausen spricht vom „wollustbarlichen güldenen Frieden“.

Der Aufbau der Sammlung folgt dem Rhythmus des Kirchenjahrs. Der Untertitel „Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche“ weist auf den Unterton der Mystik und die zeitbedingte pastorale Einkleidung und deutet die Einschmelzung humanistischer Begriffe in das barocke Wortgut an.

Angelus Silesius gab die Sammlung gemeinsam mit dem Leiter der Bischöflichen Kapelle zu Breslau, dem Komponisten Georg Joseph, heraus. Ein Teil der Lieder wurde von diesem vertont; der Leser wird aber auch auf „künftige Melodien mit schönen Symphonien und vielstimmigen Instrumenten zu öffentlichem Kirchen-Brauch“ verwiesen. Die Herausgeber dachten also durchaus an eine öffentliche Gebrauchsichtung, was nur für solche Lieder gelten konnte, die dem Charakter des Kirchenlieds nahestanden. Die weiteste Verbreitung fanden „Mir nach, spricht Christus, unser Held“, „Auf, auf o Seel, auf auf zum Streit“ und „Ich will dich lieben meine Stärke“.

In ihrem einfachen Liedton begleiten die Gesänge belehrend und betrachtend das Kirchenjahr und überschreiten die Konfessionsgrenzen: Lieder von Angelus Silesius finden sich auch in evangelischen, solche von Paul Gerhardt in katholischen Gesangbüchern. Tersteegen nahm in sein Liederbuch 50 Lieder Schefflers auf, während sich von Luther nur zwei, von Gerhardt zehn darin finden. Obwohl sie von mystischer oder auch pietistischer Unterströmung berührt sind, gehören sie nicht dem „genus grande“ an, sondern eher – wie es die Niveau-Bestimmung der Zeit will – dem „genus medium“ oder meist dem „genus humile“. Durch ihre thematische Akzentuierung und die schlichte sprachlich-stilistische Form finden sie aufnahmebereite Gemeinden.

In der Strophik und den Motivkreisen ist die Anknüpfung an die Kirchenliedtradition des 16. Jahrhunderts deutlich, die sich seit Luther vor allem im protestantischen Raum entsprechend der bevorzugten Stellung im Gottesdienst entwickelt hatte, vor allem durch den Königsberger Kreis. Auch im katholischen Raum gab es bereits vor Scheffler Kirchenliedsammlungen wie das „Vlämische Gesangbuch“ der Jesuiten (1609) oder der „Kölner Jesuitenpsalter“ (1638) mit Liedern von Friedrich von Spee, sowie süddeutsche Sammlungen (Khun). Es läßt sich jedoch nicht nachweisen, daß Scheffler diese Sammlungen kannte.

Für die vielfältigen Formen wählte der Dichter sowohl die aus dem mittelhochdeutschen Volkslied übernommenen Vierzeiler mit Kreuzreim als auch der lateinischen Hymnik entlehene Formen: Paarreime oder Terzinen, Quartette, Sextette, Oktette mit Binnenreimen. In den übrigen Liedern finden sich auch kunstvolle neue Formen mit entlegenen Reimbindungen, Taktwechsel und vor allem dem beliebten Refrain.

Der geistliche und der weltliche Bereich sind nicht scharf gegeneinander abgegrenzt: unbedenklich werden Kontrafakturen verwandt, wie sie bereits im mittelalterlichen geistlichen Lied gebräuchlich waren.

Im barocken Pathos halten Schefflers Kirchenlieder etwa die Mitte zwischen dem süddeutschen und dem norddeutschen Liedgut. Günther Müller glaubt, daß besonders die Passionslieder an Intensität denen Gerhardts überlegen sind und an „Schmelz“ Heermann weit zurücklassen. Angelus Silesius wirkte auch auf das pietistische Lied ein. Freylingshausens Gesangbuch für den Halleschen Pietismus enthält 51 Lieder aus der Seelenlust. Bei Neander beginnt dann aus verschiedenen Quellen ein breiter Strom, der zur Tradition des Kirchenlieds wird, die noch heute in Gemeindegottesdiensten spürbar ist.

Bildwelt

Die Lebenswelt der Barockgesellschaft war eine Welt der Bilder. Die Kolossalfresken in den Gewölben der Kirchen, in den verschwenderisch ausladenden Treppenhäusern der Schlösser, den Galerien und Gartensälen sind gemalte Poesie aus Antike, nationaler Vergangenheit, neu erforschten Ländern, aus Welt- und Heilsgeschichte. Und umgekehrt ist barocke Dichtung vielfach als malende Poesie verstanden worden. In der Barockdichtung finden sich ganze Traditionsketten von Bildern aus der Bibel, besonders den Psalmen und dem Hohenlied, aus der Bilderfülle mittelalterlicher Mystik und dem humanistischen Bildungsgut.

Wenn Angelus Silesius in der geistlichen Dichtung mythologische Bilder verwendet, so sind sie ein Zeugnis für die humanistische Bildung und Belesenheit sowohl des Verfassers wie auch des Leser- oder Hörerkreises, der diese Bilder durchschaut, ohne sie in ihrem gegenständlichen ursprünglichen Inhalt ernst zu nehmen. „Mein Phoebus und mein Morgenstern“ ist unmißverständlich der Geliebte der Psyche, Jesus (I, 5); der „Nectar-Fluß“ einer der „vielen süßen Namen“, mit dem sie ihn ruft (I, 6). Bisweilen ist die Deutung beigelegt „Amor, das werthe Jesulein“ (I, 17). „Charitinnen“ haben ihren Sitz in den „Feuer-Kügelein“ der Augen des Kindes (I, 37). „Cupido“ wird davongejagt (I, 40). Der Geliebte, Jesus, ist der huldselige Daphnis, der sorgfältige Corydon, der treue Damon. Die mildreiche Galathee ist die ewige Gütigkeit, die edle Sophia die ewige Weisheit und die schöne Callisto die ewige Schönheit.

Ebenso unbekümmert verwendet der Dichter die Schätze des mittelalterlichen Volkslieds, auch des Minnelieds, wenn etwa nicht nur die Verse, sondern auch die Halbverse mit dem Lockruf „Komm“ beginnen: „Komm mein Herze, komm mein Schatz.“ In leicht sangbarem Rhythmus treten zu den volkstümlichen Bildern auch solche der Kunstdichtung: Freuden-Platz, Balsamöle, Manna, edler Geruch, Röslein, Blume, König, Held, Himmel, Bräutigam, Kuß, güldener Fluß (I, 7). Die im Volkslied beliebten Diminutivformen finden sich naturgemäß am häufigsten in den Weihnachtsliedern. „Dein Mündelein ist ein Gärtlein“; „Röselein . . . daraus ich gewinn / den besten Rosen-Wein“ (I, 16, 18).

Genetiv-Metaphern und Substantive mit Epitheta wie Gold der Liebe, Myrrhe der

Zähren, Zusammenfügungen wie „Tausendschöner, lilienweißer Nazarener / hochgewünschter Bräutigam“ (I, 21) zeigen, wie Silesius Bilder der lateinischen Hymnendichtung übernimmt, aber weiterführt im Sinn der „Poeterey“ seiner Zeit. Sie verlangt von der Sprache Elegancia oder Zierlichkeit, Composition oder Zusammensetzung und Dignität oder Ansehen. Diese von Opitz gestellten Forderungen bestimmen auch den Bildgebrauch in der Heiligen Seelenlust. Durch Umschreibungen, Beziehungen, Übersteigerungen, Spannungen, vor allem charakteristischen Antithesen mit ihrer Kontrastwirkung wird der Verweisungscharakter der Dinge deutlich und die barocke Dichtung zum ästhetischen Genuß der Zeit. Die Sprache wird so zum „Prunk unter Prunkstücken“ (H. Cysarz).

Bilder der Natur, wie sie auch Silesius reichlich gebraucht, sind zunächst sozusagen Versatzstücke barocker Dichtung, nicht etwa Ausdruck subjektiven Naturerlebens. Aber in der Herstellung der Bezüge werden sie zu einem sensuellen Zeichensystem für geistige, noch öfter für geistliche Wirklichkeit. Die Welt mit ihren Tieren und Pflanzen erscheint in allegorischer Konkretisierung, aber die Bilder sind durchscheinend, etwa als Zeichen der Schönheit für den schönsten Jesus: „die Morgenröte, güldene Sonn, Mondenschein, bunte Wiesen, Gärten, Quellbrunn, Nachtigall“ (III, 169). Der Frühling ist der holde Blumen-Mann: „Es geht schon Feld und Anger / mit seiner Schönheit schwanger . . . Es tanzen alle Wälder / es hüpfen alle Felder / das liebe Wollen-Vieh / das weidet sich nu froh / die stumme Schuppen-Schar / schwimmt wieder offenbar“ (IV, 20).

Starke Sinneseindrücke werden durch die Bilder effektvoller Farben, kostbarer Edelsteine, seltener Blumen vermittelt. Zu den Blumen und Pflanzen kommen die Düfte wie Ambra, die nach der Auffassung der Zeit das Gift vertreiben, hier das Gift der Sünde. Auf dem Zeithintergrund läßt sich auch das oft gebrauchte Bild vom Zucker verstehen. Im Lied I, 13 ist der Liebste der „über Zucker Süße“; I, 16 spricht vom „Zucker-Mündelein“. Zucker, d. h. Rohrzucker, war kostbar und eine Sache der Reichen; das einfache Volk süßte mit Honig.

Bilder, die in der Vanitas-Dichtung der Zeit (Gryphius) negativ gebraucht werden, überführt Silesius in positive Bedeutung. Dazu gehört etwa das Bild der Wüste, das selige Einsamkeit und Bereitsein für den Liebsten bedeuten kann, oder das oft gebrauchte Bild der Höhle, die kein Ort des Schreckens ist, sondern als Ort der Vereinigung der Psyche mit ihrem Bräutigam „angenehme Wüste und Abgrund ewger Lüste“ (V, 246). Die „kühle Sommerhöhle“ (I, 18) ist das Bild für die Wunden des Herrn, in der die Psyche ihre Erquickung findet, oder sie empfängt ihn in der Höhle der Seele, dem „Schafstall“ für den einziehenden Bräutigam (V, 273).

Das letzte Bild weist auf den Tribut, den Scheffler der zeitgenössischen Schäferei entrichtete. Das Bild des Schäfers und der Psyche als „Schäfelein“ (III, 70), das vom Geliebten gesucht wird, erinnert an pastorale Modelieder, denen allerdings im Bildbezug eine neue Deutung zukommt, die vom biblischen Gleichnis genommen ist. Christus ist der „verliebte Schäfer von der Au“ (III, 68), „der verliebte Pilgrim“ (III, 69). Doch

wird auch das Bild des Jägers verwandt: Der Titel eines Liedes lautet: „Die Psyche ist ein Reh und ihr Geliebter ein Jäger worden“ (V, 272).

Der Tonkunst entnommene Metaphern geben den Liedern besondere Beschwingtheit. Die zur Ehre der Auferstehung bestellte Musik macht in drei Zwölfeilern eine Reihe Barockinstrumente zu Trägern des Jubels (III, 67). Der Triumph der Himmelfahrt entlockt die Aufforderung: „Seid fröhlich ihr Himmel / macht heilges Getümmel.“ Das gesellschaftsbezogene musikalische Bildfeld wird von Silesius in den geistlichen Bereich hinein erweitert. Die gesellschaftlichen Träger der Barockdichtung waren entweder Städte oder geistliche Fürstenhöfe und Klöster. Im Fall von Angelus Silesius ist an die Umgebung des Fürstbischofs von Breslau zu denken, dessen Hofkapelle die neuen Lieder vortrug oder mit Instrumenten begleitete.

Sprache der Mystik

Die in der Heiligen Seelenlust thematisch gewordene Jesusminne findet Ausdruck als Brautmystik im Anschluß an das Hohelied sowie als Leidensmystik in der Blut- und Wundenfrömmigkeit. Das Liebesspiel bedient sich sowohl der biblischen Metaphorik als auch der durch lange Tradition angereicherten Sprache der Mystiker des Mittelalters. Ebenso werden aus dem höfischen Minnedienst Bildvorstellungen übernommen, um Sehnsucht nach dem Geliebten, Einsamkeit, Verlassenheit, Trauer, Treue bis in den Tod auszusprechen. Zum Apfelbaum des Hohenlieds kommt die Linde aus dem Volkslied. Die Psyche ist das lockende Turtel-Täubelein, das den „verliebten Gott“ ruft, um die Liebespein, das Seufzen, Sehnen, Verschmachten zu stillen. Die Entfernung vom Geliebten intensiviert die Suche, das Leerwerden bereitet für den „starken Liebesstrom“, „die Flamme, die das Herz durchglüht und schmilzt“. Naturbilder dienen der Szenerie der Liebes-Suche: „Wiesen, Felder, Büsche, Wälder“ werden mit „sehnlichem Schnaufen“ durchsucht. Für die Widerstände stehen „Dornen, Hecken, Stauden, Stecken, Höhlen, Gräfte“.

Litaneiert, in barocken Reihungen, wird der Geliebte bezeichnet als Süßigkeit, Lorbeerkranz, Hochzeitskleid oder als Gnadenthron, Geisteswonne, Leitstern. Die Suche nach dem „Liebsten der Seele“ ist oft in dialektischer Abwendung von der Welt dargestellt, von ihren Tücken, geschminkten Wangen – dem barocken Sinnbild für Falschheit –, von Spreu, Schaum, Traum, Sand, Kot, Wust (I, 9). Weltzugewandtheit wird als Verblendung und Verirrung beklagt.

Für die mystische Einigung ist der Kuß ein Symbolwort, ebenso wie die Verben der geistigen Sinne. Die Psyche verlangt die „vom Vater zugesandte Freude, das Jesulein“ zu „umhalsen, umfassen, zu küssen“. Das Herz will „schmecken“ (I, 22), begehrt den lieblichen Geruch (I, 28). „Das Herzenströsterlein, die Jungfernbrume“ soll als „Blumensträußelein“ im Herzen sein (I, 29).

Der traditionelle dreifache mystische Weg wird in der Seelenlust nicht systematisch

behandelt. Da die Psyche der Feier des Kirchenjahrs folgt, scheinen die stark affektiven Lieder des Weihnachtskreises selbstverständlicher Ausdruck der Seeleneinheit mit dem Geliebten, während man die in den Passionsliedern aufscheinende Leidensmystik als Weg der Reinigung verstehen könnte, der wieder zu tieferer Einung führt.

Auch in den Hirtenliedern des ersten Buchs fehlt nicht das Leerwerden für den Geliebten (I, 3), die Klage um sein langes Ausbleiben, die schmerzlich-sehnende Suche (I, 12). Leiden, Krankheit, Angst, Not sind Formen der Reinigung (I, 30). Das Schweigen der Braut ist das Zeichen „süßer Liebespein“ (I, 37). Doch werden diese schmerzlichen Klänge von jublierender Freude übertönt, die oft die Form barocker Übersteigerungen erreicht. Wortgebilde wie „allerfreundlichste Anmutigkeit / allernutigste Lieblichkeit / allerlieblichste Huldseligkeit / allerhuldseligste Schönheit“ erinnern an sich emporwindende Bernini-Säulen.

Die Passionslieder des zweiten Buchs bewegen sich stärker im Bildbereich der Klage, bleiben aber im mystischen Bezug. Die Entblößung und Geißelung des Herrn werden in der Antithese zu dem gesehen, „der die ganze Welt schmücket / ziert und schön erhält“ und der nun „zahlt mit seiner Haut für die Braut“ (II, 42). Das Brautmotiv wiederholt sich in reicher Variationsbreite als Beschreibung, Aufruf, affektives Gebet: „Ach steig hinauf und stirb mit ihm / wie ein verliebter Seraphim“ (II, 44). Die Braut „will weiden / auf dem Acker seiner Leiden“. Ihr kommt es zu, die Krone des Bräutigams und seine Wunden zu tragen (II, 43). Die Klage wendet sich zu den „verfallenen Augen Jesu Christi“ mit seinem „allerliebsten Licht“ (II, 49), zu dem mit Dornen verwendeten „Kaiser-Haupt“, das Stolz, Hoffart und Übermut süht (II, 50), zu den Armen und Händen, die durch Neid und Unbarmherzigkeit verdorben wurden (II, 48).

Die Leidensmystik erreicht eine große Innigkeit in der Hinwendung der Psyche zum verwundeten Herzen ihres Liebhabers. Im barocken Formenreichtum ist dieses Herz „die Königskammer / Gasthaus der Barmherzigkeit / Frei-Stadt in der bösen Zeit / Thron der Liebe / Sitz der Güte / Brunnquell aller Süßigkeit / Hütte der Gottheit / Tempel der Dreifaltigkeit“ (II, 51).

Der Blut- und Wundenfrömmigkeit der Zeit entsprechend sind diese Bildfelder besonders reich vertreten. Die Metaphernkombinationen sind aber nicht nur traditionell, sondern ergeben bisweilen einen neuen, reizvollen Bildsinn, wobei durch den Wechsel vom Bildhaften zum Unbildlichen die Grenze vom Konkreten zum Abstrakten überschritten wird. Dabei kann in einem einzigen Begriff eine mystische Paradoxie verborgen sein wie in den „Rosenwunden“. Die Wunden werden begrüßt als „Honig-Graben“, die Seitenwunde ist die „fette Weide deiner Brust“, „Himmelstau“, „Wohnstatt“ (II, 46). „Das verfolgte Täubelein flieht zum Felsen-Stein und setzt sich in des Herzens Riß“ (II, 64). Sie bittet, mit dem Blut gelabt zu werden.

Die Metapher vom Blut der Seitenwunde als mystischem Trank findet sich bereits bei Mechthild, Gertrud, Tauler, Bernhard, Hugo von St. Viktor, deren Texte Angelus Silesius bekannt waren, wie sich aus seiner Quelle, der *Clavis des Sandaeus*, ergibt. Doch geht es nicht um äußere Übernahme, sondern um die kunstvolle Anordnung in der

Barockdichtung. Auslassungen, überraschende Wendungen ergeben eine neue Bedeutungsfülle.

Gegenüber dem Bilderreichtum affektiver Mystik sind die Stellen seltener, in denen die spekulative Form der Mystik Ausdruck findet, die Angelus Silesius im Cherubinschen Wandersmann reicher entfaltet hat. Doch finden sich auch in der Seelenlust Stellen wie folgende: „Wie süß ist's in Ein Ein'ges Ein geschmolzen sein“ (III, 86). In der Sehnsucht, sich „in den lieblichen Abgrund Gottes zu versenken“, fragt die Psyche: „Wann fällt das Fünkeln meiner Seele im Feuer deiner Gottheit ein?“ (III, 123). Im Haus des Herrn werden wir „ewiglich das, was er selber ist, sein“ (IV, 29). In der Betrachtung der Ewigkeit finden wir Bilder, die an Cusanus erinnern: das „Unend der Zeit, das Nu, das Rad, der Kreis, der in sich selber geht, der Abgrund ohne Grund“ (IV, 32).

Barockfrömmigkeit im Lied

Die Lieder des vierten und fünften Buchs weisen nicht die strenge Geschlossenheit der Dichtungen der ersten Bücher auf, sind aber ein wertvolles Zeugnis barocker Frömmigkeit. Viele vorgeformte Sprachprägungen werden von der dem Hochbarock eigenen Innerlichkeit durchströmt.

Das Bild der Braut bleibt für die ganze Dichtung bestimmend, wird aber durch den Bezug auf die großen Liebenden objektiviert. Johannes – als Patron des Dichters besungen – folgt dem Herrn „wie eine Braut dem Bräutigam . . . daher bist du auch so geschwind / ein Feuer-flammendes Donnerkind / der ewgen Liebe worden.“ Der Heilige ist „in Gottes Geburt, ins ewge Wort / ins Dunkel eingedrungen . . . in ewger Lust und ewger Ruh / von Jesu Lieb ertrunken . . . im Strom der Herrlichkeit ganz seliglich versunken“ (IV, 2). Ähnlich wird Magdalena als „süße Freundin meines Herrn“ besungen (IV, 3).

Zu den Zügen barocker Frömmigkeit, die uns in den nachfolgenden Jahrhunderten so gut wie verloren gingen, gehört die Vorstellung vom „Schönen Gott“. In französischen Plastiken sind solche Spuren erhalten; „Le Beau Dieu“ hat seine Tradition in Frankreich, nicht bei uns. Für die schönheitsdurstige Barockgesellschaft scheint das Bild vom schönen Gott noch selbstverständlich: „Jesus ist das schönste Bild: das die Weisheit ausgesonnen / . . . der ersten Schönheit Glanz“ (IV, 12).

Die barocke Spannung von Diesseits und Jenseits, Welt und Ewigkeit, Lebensfreude und Sündenabscheu findet in konkreten Bildern oder in Metaphern-Verben Ausdruck. Im addierenden Nebeneinander werden Bilder unseliger Ewigkeit gereiht. Die peinliche, grimmige Ewigkeit ist das Unend der Zeit, „deren Qualen Menge“ teils in angeführten Gleichnissen, teils in stark wirkenden Metaphern und Epitheta beschrieben wird: „wie ein Kreis / der in sich selber geht“, als Abgrund, „nagender Wurm im Gewissen / Stachel im Herzen“. Die 13strophige Dichtung schließt mit der antithetischen

Form eines sonst positiv gebrauchten Bibelworts: „Kein Auge hat ihrn Schlund gesehn / kein Ohr ihr Brüllen vernommen / es ist auch ihre Qual und Drehn / noch in kein Herze kommen / So grimmig ist die Ewigkeit“ (IV, 32).

Das die Barockzeit charakterisierende Verhältnis zu Vergänglichkeit und Tod ist bei Silesius in ambivalenter Form anzutreffen. Einerseits wird der Tod gefürchtet, allerdings im Hinblick auf eine unselige Ewigkeit, andererseits wird er in barockem Pathos als Freund begrüßt: „Räuber meiner Sinnen / zuckersüßer Tod.“ Er erfüllt die Sehnsucht nach dem „tausend liebsten Gott / dem höchst gesuchten Schatz“ (IV, 27).

Eine Reihe von Liedern ist gestimmt auf den Grundton der Sehnsucht nach der Seligkeit, der Freude, aufgelöst zu werden, ins Haus des Herrn einzugehen, an der Herrlichkeit Gottes Anteil zu haben und „ewiglich das, was er selber ist zu sein“ (IV, 29). Die drängende Bitte der Psyche ist: „große Wollust / Zeuch doch mein ganzes Wesen / in deinen Abgrund ein“ (IV, 30).

Morgen- und Abendlieder, Dank- und Preisgesänge geben dem Dichter Gelegenheit, die barocke Freude am Kosmos auszusingen. Er will dem großen König dienen, „der mir an der Himmelsbühne / wiederum das Licht anzündt“ (V, 161), oder er preist Gott als den „Abendstern“ (V, 163). In der Sakramentsfrömmigkeit findet sich stärkere Anlehnung an die traditionellen Formen der lateinischen Hymnen. Auch die Lieder zum Heiligen Geist stellen Umformungen etwa des *Veni Sancte Spiritus* dar, wenn auch mit barocken Verstärkungen versehen wie „wirf dein Lichtes Strahlen herum / in meins finstren Herzens Schrein“ (V, 189).

Der Grundton aller Lieder aber bleibt die Sehnsucht der Psyche nach der Einigung mit ihrem Geliebten. In einer überreichen Bilderfülle wird in den fünf Büchern der *Seelenlust* nicht nur barocke Frömmigkeit entfaltet, wir finden auch einen Niederschlag der zweiten Welle deutscher Mystik, die im Hochbarock eine letzte Ausprägung erfahren hat.

Für den heutigen Menschen, der den Metaphernzerfall, ja die bewußte Ausmerzungen der Metapher (Horst Bienek) miterlebt und Zeuge der Wandlung unserer Sprache zur abstrakten Meta-Sprache ist, mag der Zugang zur Bildsprache des Barocks seine Schwierigkeit haben. Aber es gilt zu bedenken, daß unsere Dichter des 17. Jahrhunderts eine gewaltige Sprachleistung vollbrachten, indem sie aus der Gelehrtensprache ein Instrument formten, mit dem die Klassiker und Romantiker die deutsche Dichtung zur verspäteten europäischen Geltung brachten.

Wenn das Werk von Angelus Silesius als „Gipfelleistung der Jahrhundertmitte“ bezeichnet wird (A. Langen) und sein Schöpfer als „einer der größten Dichter des Abendlandes“ (H. U. v. Balthasar), ist gewiß vorrangig an den „Cherubinischen Wandersmann“ zu denken. Doch nimmt im Vergleich mit der religiösen Lyrik der Zeit auch die „Heilige Seelenlust“ in ihrer Besonderheit einen hohen Rang ein, der bestimmt wird vom Zusammenklang religiöser Innerlichkeit mit ausgeprägtem sensuellem Fühlen, dargeboten von einem großen Liebenden und von Gott Entzückten, in der Fülle barocken Formenreichtums in Wort und Bild.

ANMERKUNGEN

- ¹ In: Die großen Deutschen, hrsg. v. H. Heimpel, Th. Heuss, B. Reifenberg (Berlin 1957) 118 ff.
- ² Angelus Silesius, Sämtliche Werke, hrsg. v. G. Ellinger (Halle 1901, 1948); Sämtliche poetische Werke, hrsg. v. H. L. Held, 3 Bde. (München 1949). Die Zitate sind der vollständigeren Ausgabe von Ellinger entnommen.
- ³ M. Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker (Stuttgart 1966) 313 ff.
- ⁴ F. Kern, Johannes Schefflers Cherubinischer Wandersmann (Leipzig 1866).
- ⁵ C. Seltmann, Angelus Silesius und seine Mystik (Breslau 1896).
- ⁶ K. Richstätter, Angelus Silesius, Mystiker und Konvertit, in dieser Zschr. 111 (1926) 361–381.
- ⁷ M. Hildburgis Gies, Eine lateinische Quelle zum Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius (Breslau 1929).
- ⁸ Die deutsche Literatur. Texte und Zeugnisse, hrsg. v. W. Killy, Bd. 3 (München 1968) VII.
- ⁹ A. Schöne, Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock (München 1968).
- ¹⁰ K. G. Just, in: FAZ, 24. 10. 1976.
- ¹¹ Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert (München 1976).
- ¹² A. Schöne, Kürbishütte und Königsberg. Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte (München 1975).
- ¹³ In: Deutsche Barocklyrik, hrsg. v. M. Bircher und A. A. Haas (München 1973) 97–133.
- ¹⁴ K. Langosch, Die heilige Seelenlust des Angelus Silesius und die mittellateinische Hymnik, in: Zschr. f. dt. Altertum 67 (1930) 155–168.
- ¹⁵ M. Opitz, Geistliche Poemata 1638, hrsg. v. E. Trunz (Tübingen 1966) 12.